

Валентина Холопова

ПУТЬ ПО ЦЕНТРУ

Композитор

**Родион
Щедрин**



Валентина Холопова

**Путь
по центру
Композитор
Родион
Щедрин**



Москва
«Композитор»
2000

В. Холопова.

Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. — М.:

«Композитор», 2000. — 310 с., с ил.

ISBN 5-85286-223-6

ББК 85.31

X $\frac{4905000000-073}{082(02)-2000}$ Без объявл

ISBN 5-85286-223-6

© Издательский Дом «Композитор», 2000 г.

От автора

В данной книге о Родионе Константиновиче Щедрина — одном из замечательных композиторов XX века — ставится цель в первую очередь осветить его творчество 80–90-х годов, поскольку оно не вошло в предыдущие книги о нем. Произведения этих десятилетий рассмотрены в хронологическом порядке, с указанием дат написания и первого исполнения, однако разобраны они не с равной степенью подробности. Естественно, главное внимание уделено самым крупным и значительным сочинениям, анализируемым достаточно детально и с приведением нотных примеров. О ряде других опусов даны лишь первоначальные сведения. Ради более целостного представления о музыкальном творчестве Щедрина очерчен его путь в музыке и до 80-х годов — с некоторыми новыми акцентами в осмыслении произведений (нотные примеры здесь минимальны). Приводятся в книге некоторые необходимые биографические сведения, дается оценка видной музыкально-общественной и музыкально-литературной деятельности композитора. Весьма важным представилось специально рассмотреть эстетические взгляды Щедрина, с их четкой очерченностью установок и ярко выраженной авторской индивидуальностью, поскольку это определило своеобразие его собственной творческой линии в искусстве. Сделана также попытка определить место композитора в пестром и противоречивом мире музыки XX века и в истории русской музыки.

В качестве дополнения к тексту книги в Приложении помещено большое число написанных Щедриным авторских аннотаций для выпущенных за рубежом компакт-дисков и опубликованных там концертных программ — они были любезно предоставлены автором для данного издания в русском оригинале.

Приношу Р. К. Щедрина глубокую благодарность за замечания, высказанные по прочтении страниц данной книги. Все они учтены в окончательном тексте.

В. Холопова

Май 2000

«Чего бы ни касался Родион Щедрин — он Великий Мастер. Он может быть одет в джинсовку, в водительскую кожанку, в литой костюм, костюм для виндсерфинга — всё равно под этой суетной экипировкой просвечивает облегающая сильный торс прозодежда Мастера — консерваторский фрак, отливающий черным металлом, — звонкие латы Рыцаря искусства. И как рыцарь он сурово одинок.

Композитор имеет дело с Духом в прямом виде, не через слово, не через краску, без посредников, напрямую — с космическим строем. И не в услаждении уха дело — в партитуре мировой гармонии. Музыка — это познание идеалистической основы нашего мира, материализованное в звуке.

Думаю, в этом историческая миссия его на нашей земле, в середине и в конце XX столетия, на которые попадает земная жизнь композитора.

Среди облагавшего нынешнего дилетантизма, когда о весе художника судят по политической лихости — правые ли? левые ли? — по бойкости тостов на влиятельном застолье, по мишуре звезд на лацкане или по яркости галстука — Родион Щедрин хранитель Ордена профессионализма. Вся жизнь его до секунды посвящена искусству. Магический кристалл должен быть кристаллом, а не аморфной размазней — иначе магия не свершится. Он чувствует геометрию креста, на котором распят творец».

Андрей Вознесенский

Кристалл и крест композитора

«Герой тот, кто стоит неподвижно в центре»

Ралф Уолдо Эмерсон

Сквозь призму настоящего.

Эстетика Родиона Щедрина

Индивидуальность и современность — альфа и омега творчества Родиона Щедрина. При этом индивидуальность как таковая по ее изначальной сути таит в себе два непреложных свойства: *неделимость* (от лат. *in* — отрицание, *divido* — делю) и *противостояние* (виду, роду, множеству). Вот и прочерчивает она в выпавшей на ее долю современности единственную в своем роде траекторию личного пути, одновременно и принимая, и отторгая окружающее «жизненное пространство».

При характеристике такой личности, как Родион Щедрин, нельзя отринуть то, что он — супермен, который может все и сполна: сочинять музыку, писать либретто, статьи, выступать в концертах в качестве пианиста и органиста, преподавать в консерватории, руководить композиторской организацией (Союзом композиторов России), быть политическим деятелем (член Межрегиональной группы народных депутатов), работать в международном жюри, давать интервью, быть мужем, к тому же великой женщины — Майи Плисецкой, — спортсменом (виндсерфинг, водные лыжи), простым смертным — болельщиком футбола, водителем авто, велосипедистом, рыболовом, при всем том — обаятельным человеком. Всеобъемлющая «любопытность» Щедрина охватывает все этажи современного бытия. Безошибочным десятым чувством поэта музыки им воспроизводится осязаемая «вибрация» окружающей среды — мир жизни и музыки XX века у него узнается сразу.

Для ощущения индивидуальности Щедрина весьма немаловажным оказывается присутствие в нем определенного «генетического кода», берущего начало от православного священника на Оке, его деда. На вопрос журналистов в 90-х годах, когда он уже жил за рубежом, — считает ли он себя гражданином мира, — ответил: «Я — русский композитор».

В самой культуре река родословной Щедрина течет и от великой русской классики, музыкальной и литературной, и от русского фольклора во всем его многообразии. Пушкин, Гоголь, Чехов, Толстой, Лесков, по словам композитора, — те боги, в которых он неизменно верует.

Великое это литературное творчество вошло в его хоры (Пушкин, Лесков), балеты (Чехов, Толстой), оперы (Гоголь, Набоков). Творить музыку на русское слово — принципиальная эстетическая установка композитора (хотя он владеет ведущими мировыми языками — английским, немецким). Почти все произведения с текстом у него написаны на сюжеты русских писателей и поэтов. К названным классическим именам следует добавить П. Ершова и авторов XX века — С. Антонова, А. Твардовского, А. Вознесенского, А. Грина, С. Маршака, В. Бокова, И. Харбарова, И. Ляпина. Его привораживает здесь не только почвенность, но сама подлинность, оригинальность литературного языка: «...нужно питаться витаминными соками первой категории, <...> для меня переводная литература вряд ли может стать стимулом для музыкального воображения». (Щедрин 1983, с.25) При внутреннем общении с великими русскими писателями наибольшее созвучие себе он находит в Гоголе или Лескове, меньшее, например, — в Достоевском. Индивидуальность делает отбор: «взгляд на мир с лукавинкой ближе мне, нежели гениальный психоанализ, метания и страсти». (Там же, с.16) Между тем, юмор и лукавинка — психологемы, почти напрочь исключенные из академической музыки XX века. Умышленно или инстинктивно, но Щедрин воспроизводит в музыке XX века давно забытое глинкинское начало с лукавинкой его «Камаринской», саму прелесть комической завлекательности на серьезной академической эстраде. И слышимо веет над сценическими замыслами Щедрина крыло музыки Чайковского. Так, при сочинении оперы «Не только любовь» на деревенский сюжет прообразами начальной сцены были дуэт и квартет из «Евгения Онегина» Чайковского. Также и балет «Анна Каренина», подобно упомянутой опере Чайковского, имеет подзаголовок «Лирические сцены».

В ментальности музыки Щедрина, как и Глинки, пересекаются качества, идущие от мироощущений классицизма и народного творчества. От классицизма — бодрая энергия моторных ритмов, в некоторых инструментальных циклах — редкий в XX веке уверенный приход к свету. Но при этом Щедрин нельзя отнести к убежденным «неоклассицистам». А от народной музыки — тот налет сдержанности (без патетических жестов), которым отличается традиционная народная манера выразительности. Щедрин разъясняет: «Просто я всегда любил и сейчас люблю подлинно народное музицирование. Смело могу утверждать, что образцы истинно народного творчества воздействовали на меня не меньше,

чем первое, именно первое знакомство с такими шедеврами, как баховские «Страсти по Матфею», «Франческа» Чайковского, «Песнь о земле» Малера или «Петрушка» Стравинского». (Щедрин 1975, с.7)

Любовь к фольклору у Щедрина — «не только любовь». Она принесла такие плоды, как целые жанровые пласты, новаторски введенные им в академический музыкальный обиход: помимо частушки, дерзко и озорно вклиненной в слуховое сознание современников, здесь также — народный речитатив, пастушьи наигрыши, плачи, сама народная манера пения. Фольклорист И. Земцовский, исследуя народные модели щедринской музыки, с удивлением отметил, что в ней звучат такие народные жанры, какие в трудах специалистов еще не были зафиксированы. Отдельное сочинение — «Звоны» — Щедрин посвятил богатой культуре русской колокольности. «Откопал» он в русском фольклоре и множество других «новинок» для современного профессионального языка: особые тембры голоса, горизонтальную народную гармонию, даже специфические пропорции ритма: «В народной ритмической основе одна восьмая часто равна семи шестнадцатым, и не септоль это, а именно совершенно другие взаимоотношения цифр». (Щедрин 1973, с.52) «Мы приближаемся к первоисточнику, а не отдаляемся», — считает он. (Там же, с.51)

Естественным для Щедрина, но запретным по антирелигиозным установкам советского государства, явилось и вдохновение его древнерусским церковным пением. К 1000-летию христианства им была симфонически развита опережающая свое время, основанная на подлинном материале «Стихира» (диссидентски исполненная в США Мстиславом Ростроповичем). Исключителен в эти годы был и факт создания «русской литургии» — 60-минутной музыки для хора а cappella со свирелью «Запечатленный ангел».

В эстетике Щедрина находим единственную среди крупных композиторов XX века установку на слушателя — установку, открыто декларируемую как манифест. Поразительно, что свой «манифест о публике» композитор создал в весьма раннюю пору — в годы учебы в консерватории. Публикацией его могут считаться «Мысли и пожелания молодого музыканта» в журнале «Советская музыка». (Щедрин 1959, с.40–43) Сначала выдвигается тезис о «драматургии восприятия». «Главная мысль, которая занимает меня сейчас — пусть не покажется это вам странным,— сводится к следующему: как «заставить» слушателя с неослабным интересом, от начала до конца, слушать новое сочине-

ние? Иными словами, как подчинить замысел, все технические средства, всю свою фантазию определенным законам «драматургии восприятия» (то, что Асафьев называл, применительно к творчеству Чайковского, «направленностью формы на слушателя»). Я убежден, что, как бы ни были совершенны музыкальная драматургия и архитектоника произведения, оно может «не дойти», оставить аудиторию скучающей. И дело тут не только в качестве музыки, а в отсутствии у композитора драматургического чутья, умения найти и заострить контрасты образов и, в соответствии с ними, — темпов, ритмов, приемов изложения». (Щедрин 1959 с.40—41) Даже в аннотации к сложнейшему в его творчестве 3 фортепианному концерту он подчеркивает: «мне нигде не хотелось бы терять из виду драматургию слушательского восприятия» (1973). Кажется, что только человек, собственными пальцами на клавиатуре осязающий эту «драматургию восприятия», мог так возвысить этот вопрос.

Молодого музыканта интересует, прямо-таки интригует драматургия познания своего современника, человека конкретной, данной эпохи: «Каким путем рождается новое? Усложнение языка? Ломка откристаллизовавшихся схем формы? Отчасти может быть и так. Но главное, по-моему, в точном ощущении потребностей и закономерностей восприятия твоего современника, в умении почувствовать непередаваемый словами, но очень реальный, конкретный “воздух эпохи”. И если музыкальный язык в широком смысле слова в общем изменяется медленно, постепенно, то “драматургия восприятия” — сравнительно быстро, будучи непосредственно связана с изменениями в жизни и психике людей разных поколений». (Щедрин 1959, с.41) Как и многие, он признает, что XX век — самая динамичная из всех эпох. И предполагает, что это еще не предел.

Способность «заставлять слушать» как бы входит у Щедрина в эстетическую, художественную задачу произведения: «Уметь “заставлять себя слушать” очень трудно, но зато, если удастся, — необыкновенно радостно». (Там же, с.41) Принципиально важный для него тезис — о социальном адресе музыкального произведения: «...Профессиональные музыканты — это лишь небольшая часть той громадной аудитории, которую обязан иметь в виду композитор». (Там же, с.42)

Установку на слушателя Щедрин неизменно проносит сквозь всю жизнь. И спустя сорок лет он говорит об этом столь же манифестно. «Как заставить публику слушать музыку? Как ее гипнотизировать, что-

бы произведение игралось не один раз? Такая мысль мною владеет фанатически, я все время об этом думаю. Существует некая драматургия восприятия, и я ощущаю ее биологическим инстинктом. Конечно, музыка должна быть привлекательной для профессионалов (как-то Альфред Шнитке расспрашивал меня о подробностях моей оркестровки). Какие существуют ныне современные открытия — все их перевариваю, и аудитория хорошо это понимает. И все-таки помню, что пишу-то для слушателей. Не хочу рвать с ними, не хочу уходить, чтоб не заблудиться; стараюсь быть на той ветви культуры, которая не оторвалась от самого дерева. Можно произнести, как девиз: большое искусство должно иметь большую аудиторию, музыка должна всегда оставаться музыкой». (Цит. по: Холопова 1998, с.14)

Размышления о публике в конце XX века — вообще факт очень любопытный, с самых разных сторон. Не только один Шедрин им озабочен. Страстные мечтания о слушателе проходят, например, в размышлениях Софии Губайдулиной: «талантливый слушатель», «слушатель, задающий дыхание концерту», «без слушателя не было бы чуда». Но в «молении о публике» Родиона Щедрина — свой собственный уклон (или поклон): он вызван притяжением его музыкального стиля не к краям, а к центру, к золотой середине. Алексей Рыбников назвал композитора «универсальным музыкантом, который стремится перепробовать все».

В высказываниях Щедрина разных лет проходит следующий вывод о специфике музыки, в сравнении с другими видами искусства — о тяготении восприятия ее не к новому, а к прежнему, известному. В 1968 году: «...Заметили ли вы такой парадокс: в кино, скажем, всегда хотят видеть новое, в музыке же, как правило, — слышать уже знакомое». (Цит. по книге: Лихачева 1977, с.101) В 1973-м: человек хочет смотреть новый фильм, читать новые стихи, видеть новые картины, а музыку — слышать уже знакомую. «Видимо, есть какая-то специфика в музыке. Музыка — это своеобразный, совершенно специфический язык. Тут люди консервативны». (Щедрин 1973, с.55)

Как же сопряглись друг с другом индивидуальность Щедрина, как композитора и личности, и современность, музыкальная и жизненная?

Сам Шедрин твердо формулирует первостепенность личного пути в искусстве: «В искусстве надо идти своим собственным путем. Он может быть и коротким, и длинным, и широким, и узким, но он должен быть своим». (Щедрин 1963, с.12) Одно из условий щедринско-

го своего пути — знание музыкальной современности, как ее левой, так и правой сторон.левой стороной для шестидесятника, выросшего в условиях постановлений ЦК КПСС и «железного занавеса», были и Прокофьев с Шостаковичем, и Стравинский с Хиндемитом, и новая венская школа, и Лютославский с Пендерецким. С трудом доставались и изучались партитуры, осмысливалась техника. На крепкой современной основе прочно воспитался музыкальный слух. При всей симпатии к частушкам, народным плачам и пастушьим наигрышам музыка Щедрина прочно укоренена в системе языка именно XX века, с присущими ему особенностями: хроматической 12-тоновостью, гемитоникой, скачковой мелодической линией, крайностями в музыкальном времени, асимметричными структурами ритма и музыкальных форм, полистилистикой. Свой способ выражения Щедрин пополнил и додекафонным рядом, и алеаторикой, и сверхмногоголосием, и обратимыми музыкальными формами. В музыке для театра («Дамоклов меч» Назыма Хикмета, «Теркин на том свете» Александра Твардовского в Театре сатиры) он применил еще и электроинструменты — эквадин, камертонное пианино, шумофон. «Копался с синтезаторами», — по собственному выражению. И пришел к выводу: легкую музыку позволительно сочинять подобным методом, серьезную же необходимо доверить отобранным веками натуральным инструментам и человеческим голосам.

Несмотря на приобщение к каким-то техническим приемам музыки авангарда, не состоялось приобщение Щедрина к его эстетике. Более того, возникла весьма жесткая конфронтация.

Стилевой облик автора не только «Озорных частушек», но и, скажем, фортепианных концертов, никак не вязался с сериализмом и пуантилизмом. Сохраняя свой стилиевой иммунитет, он занял позицию резкого неприятия авангарда, его критики. Одно из принципиальных личных убеждений Щедрина — о «пережиме» авангардной линии во всем мире в целом, об опасности ее для судеб музыки в настоящем и будущем.

С авангардной манерой он, естественно, был знаком и 12-тоновую технику так или иначе применял — и во 2 симфонии, и во 2 фортепианном концерте, и в полифонических циклах для фортепиано. «Я много переварил авангарда <...> (замечу в скобках, что сам себя я числю поставангардным композитором)». (Щедрин 1992, с.24) Но «глотал» авангард Щедрин с большим разбором: не принял ни обескровленный пуантилизм, ни связывающий по рукам и ногам сериализм, ни да-

же классическую додекафонию — не мог вообще пойти на поверку «алгеброй гармонии». «Аскетические самоистязания не в моем вкусе», — отбивался он от додекафонного «образа жизни». (См.: Щедрин 1975, с.7) «К сожалению, встречи с современными опусами очень редко затрагивают, как говорится, душевные струны. <...> Это, в общем, своего рода музей мадам Тюссо. <...> Все есть, кроме кровообращения». (Щедрин 1983, с.27) «Современная серьезная музыка бродит вблизи тупика потому, что аудитория ее весьма ограничена. Разрыв между потреблением музыки легкой и музыки современной серьезной удручающе и ускоряюще расширяется», — формулировал он. (Щедрин 1982, с.88) «Увы, авангард иссушил, иступил многих моих коллег и на Западе, и в Союзе [Советском Союзе, — В.Х.]», — подытоживал композитор. (Щедрин 1992, с.24)

Внезапное наступление «ретро» и «новой простоты» (в 70-е годы), когда даже самые «крутые» авангардисты, такие, как Лучано Беріо, Кшиштоф Пендерецкий, перешли в классическую тонально-мелодическую манеру, означало исчерпание авангардистской тенденции, до того не знавшей подобных осложнений. Щедрин, находясь в Германии с 90-х годов, своими глазами с удивлением наблюдал картину перемены вкусов — вплоть до обращения к ... Глиэру, которого мы сами в России почти забыли. «На Западе прошла волна, когда 3—4—5 имен заполняли собой весь музыкальный мир. Сейчас, например, очевиден интерес по всему миру к таким композиторам, как, скажем, Рейнгольд Глиэр. Появилось 5—6 разных записей его Третьей симфонии «Илья Муромец». А раз эти диски есть на рынке, значит они пользуются спросом. Сравнительно недавно по Баварскому радио передавали очень популярный у нас в 40—50-е годы Концерт для голоса с оркестром Глиэра, его Валторновый концерт. Стали играть музыку Сергея Василенко, вышли диски с музыкой Гавриила Попова. Я сам удивлен таким внезапным пробуждением интереса к советской музыке 30—40—50-х годов. Люди пресытились снобизмом, ситуацией, когда композиторы писали для композиторов. Эти процессы происходят не только в Германии, но и в других странах». (Щедрин 1998, 3, с.6) «Практически музыка вчерашнего “авангарда” выкинула белый флаг», — констатировал он. (Щедрин 1983, с.28)

Конец европейского авангарда 50—60-х годов (хотя другие авангардные ветви продолжают развиваться, в частности, электронная музыка, восточный авангард в Японии и Китае) означал не только исчерпание виднейшего, руководящего течения в «серьезной» музыке второй поло-

вины XX века, но и нечто гораздо большее. Наступило исчерпание (пусть не навсегда) идеи художественного прогресса, которая направляла не только эвристический XX век в целом, но и была одной из отличительных идей всей европейской культуры, стремившейся, начиная еще от эпохи Возрождения, «вперед и вверх». Разочарование в идее прогресса привело к сбою стилевых котировок на «рынке» европейской культуры и к появлению широкой, не лишенной эклектичности, системы ценностей, парадоксальным образом открывшей свои собственные пути движения вперед — через синтез. Щедрин, обходивший в 50–60-е годы западный материк культуры «справа», в 70–90-е годы, не меняя курса, оказался в позиции «слева». Однако в широкопанорамном развороте академического музыкального творчества последних десятилетий XX века место такого стиля, как стиль Родиона Щедрина, видится не в вертикальной или горизонтальной координате прогресса, а в круге плюрализма, в самом его центре.

Бросим взгляд и на историю взаимоотношений Щедрина с «правыми» музыкальными течениями — с культурой джаза, мюзикла, рок-музыки, минимализма.

Профессионал в классически-академической культуре, правоправный воспитанник Хорового училища и Московской консерватории, пианист школы Флиера, Щедрин изначально не испытывал ни малейшего интереса к развлекательной музыке западного толка, каковой в его время были и джаз, и мюзикл. Нельзя без удивления читать его рассказы о том, каким путем он к ним был приобщен. (См. его статьи: Выдающийся музыкант нашего времени, 1978, Опера в драматическом театре, 1982). В 1962 году случилась по тем временам невероятная вещь: молодой композитор на два месяца приехал в США. Естественно, его тамошние коллеги предлагали ему посмотреть на Бродвее нашумевшие мюзиклы. Щедрин отвечал на это только иронической улыбкой. Виной тому были как «аскетизм, пуризм изнурительного долгого консерваторского обучения», так и негативные ассоциации с советской опереттой, которая для «академистов» была ругательным словом. Подействовало лишь приглашение самого, знаменитейшего в Америке, Леонарда Бернстайна — пойти на его «Вестсайдскую историю». Щедрин был совершенно ошеломлен и типом музыки, и высочайшим профессионализмом исполнения; он понял, что имеет здесь дело с настоящим искусством. Там же, в США композитор вошел и в мир джаза, причем — с подачи од-

новременно приехавшего туда Кара Караева. К джазу до этого Щедрин также относился снобистски-высокомерно. Караев, оказавшийся в данной области человеком совершенно компетентным, просветил его по части джазовых направлений, ведущих имен и пр. Однако больше всего впечатлили композитора сами американские музыканты, их выступления, а также музыкально-бытовое общение с ними. Предоставлю слово самому Щедрину по поводу одного из таких «открытий в Америке». «...Памятная для нас встреча состоялась с Джерри Маллигеном и его небольшим ансамблем. Это было поистине «созвездие» джазовых виртуозов. Мне трудно сейчас назвать поименно всех музыкантов, но один из них, Боб Брукмейер, игравший на вентильном тромбоне, запомнился хорошо — такой фантастической техники я раньше ни у кого не слышал! После концерта мы проговорили с музыкантами всю ночь. Помнится, у нас даже вспыхнул спор. Он свелся, в основном, к вопросам полифонии. Я задиристо утверждал, что джаз по своей природе гомофоничен и «вертикален», что полифония в том виде, в каком она представлена в классической музыке, джазу недоступна — да, пожалуй, и не нужна. Джерри Маллиген бурно возражал мне. Потом, неудовлетворенный словесным поединком, взял инструмент, подозвал Боба Брукмейера, и они вдвоем стали наглядно «доказывать», как я был неправ. Играли они увлеченнейше, демонстрируя отменную полифоническую технику. Джазовые темы излагались в увеличении, уменьшении, канонем, проходили во всех видах контрапунктов и т. п. Артисты выказали глубокие познания в музыкальной литературе — от венских классиков до Стравинского и Шенберга. Я был сражен. Вот, оказывается, какие мастера делают настоящий джаз. <...> Я понял, в чем была причина моего прежнего равнодушия к джазу. Я путал коммерческий, штампованный, разукрашенный на потребу невзыскательной публике псевдоджаз с джазом подлинным, вырастающим из живой народной традиции». (Щедрин 1987, 1, с.63) Щедрин имел личные встречи со Стеном Кентоном, Дейвом Брубеком, Ахмадом Джамалом, певицей Крис Коннор.

Позднее он и сам участвовал в джазовых импровизациях. И тоже не без горячих впечатлений. Когда ему было предложено участвовать в фестивале «Мюнхенское фортепианное лето» (там были представлены классика, джаз, рок), знаменитый джазовый пианист Чик Кория внезапно пригласил его играть с ним на сцену — и началась импровизация перед залом в 2 тысячи человек! По этой модели Щедрин приглашал им-

провизировать с ним молодых российских музыкантов (одним из партнеров выступил Б. Гнилов, музыковед, руководитель курса фортепианной импровизации в Московской консерватории). В собственном композиторском творчестве Щедрина джаз сказался во 2 фортепианном концерте (1966), а мюзикл — в мюзикле на сюжет русской сказки «Нина и 12 месяцев» (1988). Чик Кория еще раз удивил российского «академиста» — тем, что вместе с другим джазовым музыкантом, Гэри Бертоном, сыграл несколько пьес из щедринской «Полифонической тетради». «Выходит, — заключает Родион Константинович, — не только джаз влияет на нас, композиторов, но и мы, того не ведая, в чем-то содействуем расширению стилистических границ современного джаза». (Щедрин 1987, 1, с.64)

Интерес к неакадемической музыке предельно расширил социальное зрение воспитанника Флиера и Шапорина. Много поучительного он нашел для себя даже на рок-концерте, когда привык к оглушающим децибелам и вошел в правила игры. «До чего же мы нелюбопытны! У эстрадников столько достижений в технике инструментов — комбинации тембров, электронная регулировка, рояли с магнитофонами, возможность импровизировать с самим собой». (см.: Холопова 1998, с.10) За два года до конца XX века Щедрин сам характеризовал свой музыкальный вкус так: «Не перестаю приходить в восторг от народной музыки, джаза, конечно, и от самой академической музыки. Недавно слушал запись болгарского фольклора — так у меня мурашки по коже бегали, хотя это и чисто народное, а не сверхпрофессиональное искусство». (Щедрин 1998, 1)

Столь сильные впечатления от джаза, мюзикла, фольклора привели Щедрина к активной поддержке «третьего направления», или «третьего пласта» в зарубежной и отечественной музыке. Очевидно, что и здесь композитор снова воодушевлялся вечно лелеемой им идеей о «музыке для слушателя». Мощнейшим из родоначальников третьего направления Щедрин числит Бернштейна, который посредством своего просветительского сериала «Радость музыки» на американском телевидении воспитал целое поколение любителей музыки. «Это направление стремится объединить в себе приемы, технологию и эстетику музыки серьезной, классической и современной, с одной стороны, с доступностью, простотой, незатейливостью музыки развлекательной, легкой, еще точнее, — коммерческой — с другой», — считает он. (Щедрин 1982, с.87) По его мнению, «третье направление» составляет хороший способ при-

общения людей к серьезной музыке. Из российских достижений в этом музыкальном направлении он особо приветствует ставшую знаменитой «Юнону и Авось» Алексея Рыбникова на слова своего друга Андрея Вознесенского (постановка режиссера Марка Захарова в Ленком, Москва). «Юноне» он даже посвящает специальную статью «Опера в драматическом театре» (1982). В конце ее, в порядке свойственного ему «интригования читателя», он вспоминает одну мысль, услышанную от Шостаковича: «главные законы легкой музыки и музыки серьезной — одинаковые». (Там же, с.89)

Однако, ни Шостакович, ни Щедрин не сказали бы про «одинаковость законов» серьезной музыки и пришедшей также из Америки более поздней музыкальной волны — минимализма. Поднимать на щит эти «длинноты от бедности» Щедрин пока что не намерен.

Тем не менее, путь самого Щедрина — вовсе не «третье направление». Вернее всего определить его траекторию как «путь по центру», а позицию — как «центризм». И это «центр» не только стиливой, но и социальный, и психологический. В нем слиты воедино тенденции и «музыки для слушателя» — причем, по-щедрински, для «ныне слушающего слушателя», — и музыки его «генетического кода», то есть, русской национальной культуры; и вкус к новациям современности, и гравитационное притяжение к веками отобраннным ценностям, и ратование за сохранение в музыке нормальных человеческих психо-био-основ.

При взгляде на Щедрина извне — формулировки немудрены: «умеренный модернист» (критика 1995 года), «разумный синтез традиционного и новаторского». (ВААП, 1976) При попытке найти аналогию стоит обратить внимание на «комплекс Кара Караева», каким он представляется Щедрину (в одной из его статей — 1978): «...Он ищет новое, но хорошо знает старые маршруты, увлечен поиском, но не забывает о пользе традиций — в первую очередь о национальных, о плодотворности преемственности. Может быть, путь его самый многотрудный: «правые» корят его за «левизну», «левые» обличают в нем «консерватора». А он просто идет в искусстве своим собственным путем, который подсказан ему сердцем и талантом музыканта. И в этом смысле его пример особенно ценен и поучителен для молодежи». (Щедрин 1978, 1, с.6) Однако когда тебя корят и справа, и слева — и не на бумаге, а в жизни, — ситуация образуется весьма непростая. В своих размышлениях, связанных с личностью Бернштейна, Щедрин продолжает начатый ранее «пси-

хоанализ» (1991): «А у нас, у большинства композиторов, едва ли не главное в сочинении музыки — коррекция на всевозможную реакцию: как отнесется к этому критик, издатель, еще кто-то, как произведение впишется в сегодняшний процесс. И с интуицией покончено. Есть лишь приспособление к нынешнему спросу на нашем высоком, я бы сказал — снобистском музыкальном рынке. А великие все-таки всегда следовали своей интуиции». (Щедрин 1991, с.19–20)

Твердо ощущая центр жизни, с одной стороны, Щедрин предпринял немало смелых «интервенций» авангардного типа в музыкальный язык своего поколения. Достаточно назвать первую коллажную конфронтацию между додекафонной серией и джазом — во 2 фортепианном концерте, первый случай параллельной драматургии в российском оперном театре — в «Мертвых душах», первую среди российских композиторов-шестидесятников сверхдлительную статическую форму — в «Музыкальном приношении» для органа и 9 духовых. С другой стороны, связь с культурной историей составляет органическую природу щедринского языка, приносящую ему драгоценную индивидуальность. Одна из основ такого «обновления снизу» — слышание «голосов предков», прежде всего, голосов истории русской земли (древнерусское пение, колокольные звоны, элементы фольклора — о чем мы уже говорили). При этом Щедрин настаивает на важности всей музыкально-профессиональной традиции: «...В новой музыке должно ощущаться, что она создана человеком, который знает «Тристана и Изольду», искания нововенцев, скрябинские идеи синтеза искусств. <...> Каждое сочинение должно быть соотнесено с общим музыкальным процессом...» (Щедрин 1983, с.27) «Незнание предшествующего опыта губительно для творчества». (Щедрин 1975, с.7) Щедрин даже припоминает хлесткую фразу Гёте (по поводу Шекспира): «все, что до меня — мое». (Там же, с.7)

Резонанс прошлого важен для Щедрина не только языково, но и психологически. И здесь видится главная причина его отторжения от траектории авангарда: он сторонник той парадигмы музыки, которая установилась со времен барокко — с непременными аффектами, с их эмоциональным переживанием. Более того, в типичных случаях образ произведения является ему в виде целостной эмоции. Композитор говорит: «...музыкальные образы рождаются у меня скорее от неконкретного, чем от конкретного. В большинстве случаев они связаны с моими эмоциональными состояниями, а не с реальными жизненными

происшествиями. Именно эмоциональные состояния (радость, отчаяние, печаль, ликование, горечь, грусть...) и трансформируются путем каких-то сложных, необъяснимых «химических реакций» в конкретные музыкальные звучания, в интервалы и последования, в до, ре, фа, ля и проч..» (Щедрин 1987, 5, с.10) Щедрин апеллирует даже к устойчивым для человека и человечества физиологическим состояниям, хронически приходя в отчаяние от целых современных фестивалей музыкальной аэмоциональности: «Музыка стремится вернуться на круги своя. <...> И я бы сказал, что музыка возвращается не просто к своим истокам, но и к своим биологическим истокам. К данности человеческого организма. Слуха». (Щедрин 1992, с.24) А «данности организма» как раз одинаковы и у композитора, и у его слушателя: «Что бы ни декларировали композиторы, но так уж люди устроены — они пишут для чужого уха, не только для своего...». (Щедрин 1983, с.28) «Мы пишем для людей — такова не только эстетическая, но и этическая суть творчества». (Щедрин 1986, с.22)

Композитор XX века, осознающий свой путь, он так формулирует само понятие музыка. «Искусство, музыка, — говорит Щедрин, — это одна из форм жизнедеятельности человека на земле. Приобщаясь к музыке, человек становится добрее, тоньше, отзывчивее, становится внимательнее, глубже и серьезнее». (Щедрин 1972, с.17) «В конце концов музыка — это духовный, жизненный опыт, который композитор накопил в себе, это эмоциональный заряд, который он конденсирует в своем произведении, и именно этот заряд обеспечивает возможность сопереживания слушателя, его эстетическое наслаждение явлением искусства. Конечно, музыка, как искусство и ассоциативное, может обратиться к иллюстрации. <...> Но главное — это все же всегда эмоция, мысль, идея. И когда композитор одержим эмоцией, мыслью, идеей большого общечеловеческого звучания, тогда рождается сочинение, способное увлечь всех, кто с ним соприкоснется». (Щедрин 1974, с.7) В музыке он видит прибежище нравственности и высочайшую эмоциональную ценность, а также способ осознания всей неограниченности мира. «Музыка — это огромный мир, окружающий человека... Как воздушное пространство, как солнечная система, — такой же необозримый и бескрайний. Мы иногда даже не осознаем, какое большое место занимает музыка в нашей жизни. Не будь ее, человек просто не смог бы выразить всего богатства своих чувств, всей сложности и многоцветности их — от яркой, ослепительной радости до глубокой и безысходной скорби.

Никакому другому искусству, даже литературе, сколь бы умна она ни была, это не под силу». (Щедрин 1987, 5, с.11)

Музыка видится композитору как документ эпохи. Щедрину свойствен повышенный, возможно, даже уникальный интерес к тому времени, в котором он живет. В этой его позиции можно усмотреть даже некую новую философию. Вспомним: на идее будущего спасения, на вере в лучший мир основаны все религии. В прекрасный мир будущего верили и такие нерелигиозные мыслители, как поэты Пушкин, Некрасов. Революционеры, коммунисты готовы были разрушить, спалить все существующее ради того же светлого будущего. Видя отвратительные лики текущего бытия, созидатели искусства часто были вынуждены отворачиваться от них. Однако в постсоветском российском обществе в связи с лавиной разочарований в прежних идеалах вдруг зазвучала иная эмоциональная нота: традиция веры в светлое будущее предстала как одна из самых стойких человеческих утопий. Такой поворот в умах заставляет сделать переоценку взгляда на настоящее.

Щедрин удивительным образом любит этот, сегодняшний мир. Пристрастие к своему времени неотделимо для него от активной персональной позиции в этом времени. Еще мальчишкой он убежал на фронт — и для него непреложно святы были военно-патриотические темы, к которым он обращался в ранних сочинениях (об Александре Матросове, Зое Космодемьянской, о героически погибших «двадцати восьми»). Общался с народным творчеством, ездил за песнями в колхозы — отсюда его интерес к текстам и мелодиям народных песен, к сюжету оперы «Не только любовь». В его родословной были люди духовного звания, он был крещен при рождении — и написал «Звоны», «Стихиру», литургию «Запечатленный ангел».

Привязка к точке в пространстве и к мигу во времени у Щедрина так велика, что, сочиняя произведения, он заранее видит движения рук дирижера, фигуру скрипача, слушателей — даже конкретных (скажем, Андрея Вознесенского); слышит акустику зала. Музыка для него — не искусство «не от мира сего», а прямое, никогда не лгущее свидетельство своего исторического времени: «Именно музыка издавна была духовной летописью истории, ее отзвуками во времени». (Щедрин 1980, 1, с.3)

Творческому менталитету Щедрина неотъемлемо присущи неповторяемость и изобретательность. Он никак не принадлежит к тем авторам, которые всю жизнь пишут «одно и то же произведение».

В отечественной критике Щедрина уделено внимания больше, чем кому бы то ни было в его поколении, и если в этом сверхмногоголосии — а вышли сотни публикаций — прослушать «головной мотив», то это будет: Щедрин опять нов, неожидан, непредвиден. Да он и сам охотно говорит о намерении последовательно избегать самоповторения, равносильного для него штампу и стереотипу. (См. об этом: Щедрин 1987, 5, с. 13) В нахождении новой идеи произведения, в разворачивании его перед слушателем изобретательность композитора неумемна. Щедрин изобрел: новый жанр — концерта для поэта в сопровождении женского голоса, смешанного хора и симфонического оркестра («Поэтория» на стихи Вознесенского); новый вид транскрипции («Кармен-сюита»); новый вид оперного оркестра — с заменой скрипок хором в народной манере («Мертвые души»); параллельную драматургию «народной» и «классической» оперы (то же произведение); симфонию как 25 прелюдий (2 симфония); балет в форме 24 прелюдий, 3 интерлюдий и 1 постлюдии («Чайка»); форму фуги с «коренной деформацией тем» (24 прелюдии и фуги — указывает И. Лихачева); имитацию звучания балалайки на скрипке («Балалайка» для скрипки соло без смычка); крик чайки в оркестре, оркестровый эффект стука шпал при приближении и удалении поезда... Таким образом можно, пожалуй, переписать весь список сочинений данного автора! По мысли Щедрина, в творчестве важен азарт непривычного, желание решать задачу новым, неизведанным путем.

Азарт инвенторства всегда влек Щедрина и к переструктуризации известных музыкальных форм. Пример — сонатная форма. Схема ее, крепко сидящая у всех в мозгах, оказывается тем самым слишком наперед заданной, порождающей инерцию и у «писателя», и у «читателя». Щедрин говорит: «Веками выкристаллизовавшиеся традиционные формы (например, сонатная) уже не выдерживают напряжения, напора нового содержания, как не выдерживает нагрузки электроприбор, когда через него пропускают ток большой силы». (См.: Комиссинский 1978, с. 15)

Щедрин изобретает свои собственные принципы формообразования. Долгое время они им определяются как «портативность» и «монтажность». Обосновывая «портативность», он ссылается на Маяковского, считавшего, что в будущем из соображений краткости люди будут говорить одними согласными, также — на книгу Юрия Олеши «Ни дня без строчки», сложенную из коротких эскизов. «Ну, а если перевести это на музыку, то, видимо, это будет вести к краткости, концентрированно-

сти мысли, а следовательно и к концентрации средств и какой-то большей насыщенности музыкальной информации». (Щедрин 1973, с.47–48) Композитор называет это «телеграфным стилем», и у него есть даже цикл пьес для органа под названием «Телеграммы».

Естественно, Щедрин принимает к сведению афористический стиль Антона Веберна. Но воспринимает его с другой, «антропологической» позиции искусства XX века. Если у Веберна — сжатость всей формы, то у Щедрина — только сжатость музыкальных тем, а форма может быть сколь угодно длительной и монументальной (Слонимский на примере Прокофьева называет это «монументальная экспозиция»). Щедрин созидает большую форму по принципу монтажа и приходит к таким структурам, как во 2 симфонии — «25 прелюдий» (жанровое название «прелюдия» здесь условно). Из подобных «прелюдий» монтируются и такие крупные полотна, как опера «Мертвые души» и балет «Чайка». В синтезе со сценическим рядом монтажность дает, по-Щедрину, «быстрый перенос действия». Правда, в самом принципе «нанизывания» все нового и нового материала есть два полюса: повышенная эвристичность, возможность заинтересовать потоком нового — и опасность несвязанности множества в единство. Щедрин обходит этот «риф», вновь, как всегда, думая о «драматургии восприятия»: «Человека сегодня нужно заставлять слушать, для этого необходимо выстроить свою мысль, облечь свой замысел в такую драматургическую форму, которая его заинтригует, заинтересует». (Щедрин 1983, с.13)

Интересно сопоставление «монтажного» принципа Щедрина с типом «мозаичной культуры» (по А. Молю). Мысль такого рода развивает Геннадий Баншиков при обсуждении 3 фортепианного концерта Щедрина. Композитор о композиторе говорит: «Импульсом для возникновения «мозаичной культуры» служат средства массовой коммуникации. Здесь можно провести параллель с телевизионной хроникой, со свойственным ей мельканием эпизодов и лиц. Я ощущаю творческий метод Щедрина как мышление в рамках такого рода непрерывного движения». (СМ 1975, с.27)

Боязнь догматов внутри собственного стиля и техники сказывается и в плюралистских, «антимонопольных» воззрениях на окружающие творческие явления. По мысли Щедрина, «в музыке, особенно в музыке наших дней, никакая стилевая приверженность, ни одна технологическая система, как бы она ни была разработана, не могут пре-

тендовать на абсолютную монополию». (Щедрин 1974, с.7) Еще на заре туманной юности, от своего учителя Шапорина он воспринял позицию (перефразируя Маяковского) — «больше композиторов, хороших и разных!» И в дальнейшем старался подчеркнуть: «Я вижу перспективу развития языка музыкального в его, видимо, очень большом разнообразии». (Щедрин 1973, с.48) На достаточно серьезный для искусства вопрос: что важнее — сам по себе талант или направление таланта? — Щедрин отвечает: «... самое главное явление в современном стиле, как и 200 лет назад, это есть талант, его наличие, во-первых, и уже потом — его целенаправленность». (Там же, с.49)

Так как же соотносятся: любовь к современности и чаяние будущего? Тот, кто востребован сегодня, будет ли запрошен и завтра? Фактор будущего шемит и тревожит современного композитора: «Быть новым нетрудно, трудно быть вечным». (Щедрин 1985, с.2) И — далее: «Да, во все времена в большом искусстве два эти понятия — актуальность и вечность — были спаяны неразрывно». И все же — как примирить преходящее и незыблемое?

Ответ Щедрина тут уникален: *«Вечность влюблена в явления времени»*.

Родик



Родику 7 лет



**Родик с отцом,
Константином Михайловичем**



Мать, Конкордия Ивановна



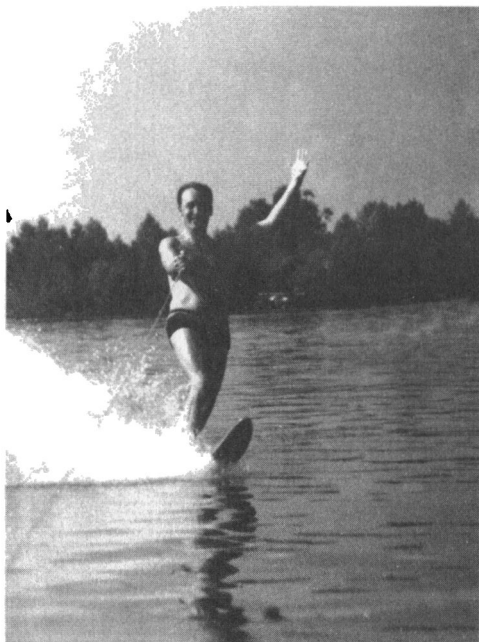
С А. Эшпаем и Ю. Шапориным, Руза, 1957







Р. Щедрин на водных
лыжах. Сухуми



Сухуми, 1980



В Омске, 1985

За работой над партитурой



Характер — это судьба.

Первые 50 лет

Чтобы быть Щедриным, надо родиться Щедриным: быть не только одаренным к музыке, слову, мысли и творческой фантазии, не только носителем русских национальных «генов», но и индивидом с характером «я сам» — непокорным чужой воле любителем всех красок жизни.

Родион Константинович Щедрин родился 16 декабря 1932 года в Москве (по воле судьбы — в день рождения Бетховена). Дед будущего композитора был православным священником в Алексине Тульской губернии — городе над Окой со множеством церквей, живописными сосновыми борами и песчаными берегами. Тропинку к старой церкви, где он отправлял службу, местные жители окрестили «щедринкой». От такой родословной ведет свое начало и его русскость — серьезная и несерьезная. «К России, к русской культуре, истории, обычаям он был накрепко прикован чугунными, хоть и невидимыми нитями», — констатировала Майя Плисецкая. (Плисецкая 1998, с.306) Она же удивлялась и смешным суевериям супруга: встретится баба с пустым ведром — пусто тебе будет, нос чайника на тебя смотрит — к болезни, возвращаться домой за чем-то забытым — пути не будет, поздоровались через порог — беда и т. п.

Отец композитора, Константин Михайлович Щедрин, был профессиональным музыкантом. Родился он в селе Воротцы Тульской губернии, детство провел в Алексине. Был одарен редкостными музыкальными способностями — «магнитофонной» памятью (запоминал музыку с одного раза) и абсолютным слухом. Самоучкой освоил игру на скрипке. В красивый город на Оке имели привычку приезжать артисты прославленного московского Малого театра, и по счастливой случайности его игру услышала тогда еще молодая актриса Вера Николаевна Пашенная, восхитившаяся молодым дарованием. За свой счет она отправила мальчика в Москву, где показала его директору Московской консерватории композитору Ипполитову-Иванову. Много лет спустя Р. Щедрин для спектакля Пашенной написал музыку к «Грозе» Островского в Ма-

лом театре (1961). Она была исполнена и на похоронах великой актрисы. К. Щедрин был принят в Московскую консерваторию по классу скрипки, затем — на теоретический отдел, по которому и закончил этот вуз в 1918 году, одновременно представив одноактную оперу «Богатырский курган» (по Ибсену) и получив диплом свободного художника. Поскольку время было крайне беспокойное — наступила власть большевиков, был убит царь Николай II, шла иностранная интервенция, — К. Щедрин решил вернуться в Алексин, где открыл музыкальную школу и стал ее директором. Но активная натура повлекла его к новой деятельности. Приехав опять в Москву, стал одним из основателей и первых членов Союза композиторов. Бабушка композитора (по матери) была воспитанницей Санкт-Петербургского Института благородных девиц. Его мать Конкордия Ивановна Щедрина (урожд. Иванова), хотя и обучалась музыке, музыкантом по профессии все же не стала. Ей пришлось довольствоваться в жизни работами вблизи музыки — например, экономистом в бухгалтерии Большого театра. (Знакомые шутили: чем мама Щедрина отличается от Карла Маркса? Маркс — просто экономист, а мама — старший экономист.) Музыка плотно окружала Родиона Щедрина с самого детства: он слышал игру отца на скрипке и фортепиано (пытался «обезьянничать» и сам), музицирование фортепианного трио в составе отца и его братьев. Был отдан в музыкальную школу, где его первой учительницей стала М. Л. Гехтман. Однако «нутряного порыва», по его собственному выражению, не проявлял долго.

Тем временем наступила полоса новых тяжелых испытаний. Началась Вторая мировая — для СССР Великая отечественная — война. В Москве все школы были закрыты. Семья Щедриных была эвакуирована в Самару (тогда Куйбышев) — город, имевший строго засекреченное административное значение. (Там был выстроен гигантский тайный бункер — для Сталина и членов Политбюро). Щедрины уехали в октябре 1941 года, под бомбами. До Самары гитлеровцы так и не дошли. В этот же город был переброшен и Дмитрий Дмитриевич Шостакович, завершивший там 7 симфонию. Юному Родиону довелось там услышать легендарную премьеру этого сочинения под управлением Самуила Самосуда. Туда был эвакуирован и Большой театр. Шостакович и К. Щедрин вместе руководили там Союзом композиторов, первый — как председатель, второй — как ответственный секретарь. Дмитрий Дмитриевич заботливо помогал семье Щедриных: мать будущего композитора он ус-

троил сначала гардеробщицей Большого театра, потом дежурной в балетной гримерной. В дальнейшем похлопотал, чтобы дяде Родиону, Виктору Михайловичу, дали квартиру в Туле. Самого Родиона подстраховывал всегда, на многочисленных ухабах его жизненного пути.

По возвращении в Москву Родиона отдали в Центральную музыкальную школу («школу детей одаренных родителей»), однако ершистый мальчик не испытывал желания играть «Бирюльки» и Ганона. Его интересовала настоящая, серьезная жизнь. Он дважды убежал на фронт и один раз добрался аж до Кронштадта. Отчаявшиеся родители не нашли в качестве управы на неслуха ничего лучшего, как отдать его в Нахимовское морское училище в Ленинграде — и отослали туда его документы. Но тут произошло событие, в конечном счете приведшее к появлению композитора Родиона Щедрина. В 1944 году в СССР открылось новое учебное заведение — Московское хоровое училище (мальчиков). Его создатель и первый директор, известнейший хормейстер А. В. Свешников пригласил отца Р. Щедрина Константина Михайловича преподавать там историю музыки и музыкально-теоретические предметы, а тот, в свою очередь, попросил зачислить на учебу и своего сына. У Родиона был абсолютный слух, достаточно приемлемый голос, и мальчик был определен, наконец, по музыкальной специальности (конец 1944 года).

В Хоровом училище во всем ощущалось дыхание военной поры. Основной слой в нем составляли мальчишки из блокадного Ленинграда. Размещались все в интернате. На концертах юные хористы были одеты как матросы — в темно-синие мундирчики с золотыми пуговицами. Во всем соблюдалась военная дисциплина.

Соприкосновение с хором открыло для уже кое-что повидавшего мальчика с большим воображением такие сферы, о которых он раньше не подозревал. Позднее Р. Щедрин вспоминал: «Пение в хоре захватило меня, затронуло какие-то глубинные внутренние струны... И первые мои композиторские опыты (как и опыты моих товарищей) были связаны с хором». (Щедрин 1975, с.6) Что касается познания мировой хоровой культуры, то это была подлинная академия. Перепета была вся хоровая история: Жоскен де Пре, Палестрина, Орlando Лассо, Джезуальдо, И. С. Бах, Бетховен, Шуберт, Шуман, Берлиоз, Гуно, Верди, Брамс, Брукнер, Бортнянский, Глинка, Чайковский, Чесноков, Гречанинов, Рахманинов, Кастальский... Правда, когда руководитель хора А. В. Свешников рисковал обратиться к замечательной русской духовной

музыке, ему приходилось заменять церковные слова на какие-нибудь незначащие подтекстовки вроде — «Пришла весна» или «День наступил». Сочинение музыки в Училище специально не преподавалось, однако высокая суммарная музыкальная подготовка позволяла ученикам делать опыты и в композиции. К тому же хористам для поощрения их творчества Свешников давал возможность тут же и исполнять свои творения.

В 1947 году в Хоровом училище был проведен композиторский конкурс. Жюри возглавлял Арам Хачатурян. Родион Щедрин вышел в победители конкурса, и это стало его первым заметным успехом на композиторском поприще.

Руководство Училища заботилось о том, чтобы его питомцы имели возможность общаться с крупнейшими музыкантами, слышать их, разговаривать с ними. Ученики встречались с Дмитрием Шостаковичем, Арамом Хачатуряном, Григорием Гинзбургом, Святославом Рихтером, Иваном Козловским, Эмилем Гилельсом, Яковом Флиером. Особенно воодушевляюще действовали на «хоровых мальчиков» концерты крупнейших пианистов, вызывавшие желание им подражать. Так, после клавирабенда Г. Р. Гинзбурга, где особенно ошеломила интерпретация листовской транскрипции песен Шуберта, ученики наперебой пытались воспроизвести самое виртуозное место, хотя, естественно, даже и не приблизились к мастеру. «В училище нашем царило захлебное увлечение музыкой, в том числе фортепианной», — отмечал Щедрин в воспоминаниях. (Щедрин 1982, с.18)

В Училище учителем Родиона по фортепиано был известный педагог Григорий Динор. К учащимся он применял такой метод: давал произведения заведомо непреодолимой трудности, приобщая к настоящей сложной музыке и вызывая исполнительский азарт. В результате при окончании Училища программа Родиона включала «Рапсодию на тему Паганини» Рахманинова, фуги Баха, виртуозные пьесы Листа, Шопена — хотя исполнение нельзя было бы назвать блестящим. Тем временем Динор, желая протезировать Щедрина, однажды без предупреждения повел его в Московскую консерваторию, прямо в класс к Флиеру, который уже давно затронул сердца «свешниковских мальчиков» личным выступлением. Родион сыграл Шопена, — мэтр восторга не выказал. Динор, спасая положение, ухватился за сочинительское творчество выпускника. Родион сыграл свои этюды — и тут Флиер выразил удовлетворение: «Я возьму его к себе в класс». Общение с Я. Флиером стало

той «ариадниной нитью», которая, начиная с училищной поры, вывела Р. Щедрина в большой музыкальный мир.

В Московскую консерваторию Щедрин поступил в 1950-м, на фортепианный факультет. Одновременно определился и по композиторской специальности — к профессору Шапорину (теоретико-композиторский факультет).

Класс Якова Владимировича Флиера стал для Щедрина и профессиональной академией, и пристанищем души. Здесь был, по его словам, «пир музыки», царило «празднество музыки», где педагогические «показы» переливались в высокочеловеческие концерты. У Флиера-пианиста была красивая постановка рук и красивая осанка. Окружающие Щедрина люди, даже спустя много лет, вдруг замечали в нем бессознательное подражание учителю. В отношении ремесла Родион принял для себя флиеровское правило не играть много в день концерта — только разыгрываться перед выходом (дирижер Геннадий Рождественский называл это «не объедаться перед обедом»).

В дальнейшем, став для всего мира *композитором* Щедриным, он вовсе не забросил фортепианного дела. Критика считает его идеальным исполнителем своих фортепианных концертов, отмечая блестящую виртуозность. Хотя, может быть, в 3 концерте благородное флиеровское туше Щедрина-пианиста способно противоречить дерзости интонаций Щедрина-композитора. Полученной школы ему хватило, чтобы и за порогом 60-летия быть партнером Мстислава Ростроповича в презентации своей Сонаты для виолончели и фортепиано. А на гала-концерте в Большом зале Московской консерватории в честь 65-летия композитора его выход с 1 фортепианным концертом стал гвоздем программы.

Учась в консерватории, Щедрин до такой степени увлекся пианизмом, что даже советовался с Флиером — не бросить ли ему сочинение. Тот не рекомендовал. Профессор фортепиано ввел Щедрина в мир импрессионизма (тогда совсем еще неизведанный), предложив ему играть «Празднества» и «Бергамасскую сюиту» Дебюсси, «Надгробие Куперену» Равеля. Ему первому Родион показывал свои композиторские опыты и слушал советы. Он даже внутренне всегда представлял Флиера как своего судью. Например, когда играл в Малом зале консерватории свои 24 прелюдии и фуги (чем установил для себя «личный рекорд» пианизма), то, выйдя на эстраду, сразу же выхватил глазом фигуру учителя в зале. Демонстрировал Щедрин Флиеру не только фортепианную музыку,

но и оперу «Мертвые души», которую маститый профессор консерватории одобрил и поддержал. По словам композитора, домашний рояль Флиера вынес «удары» всех его крупных сочинений.

В классе композиции Юрия Александровича Шапорина притягательной была, прежде всего, сама личность профессора. Здесь особенно звучно зарезонировали струны Щедрина — эрудита и острослова. Шапорин был прекрасный рассказчик и источал обаяние по отношению к окружающим его молодым существам. Профессор композиции был благословлен Глазуновым, общался с А. Н. Толстым, Горьким, Фединым, Бенуа, Петровым-Водкиным. Александр Блок по просьбе Шапорина написал текст хора татар (предположительно, по метрической схеме композитора) и новый вариант стихотворения «Я живу в отдаленном скиту» для Симфонии-кантаты «На поле Куликовом». Шапорин любил читать наизусть Пушкина, Тютчева, Фета, Гоголя, Лескова, Писемского, Блока, Горького. Он первым обратился к «чащобе» прозы Лескова. Одним из первых ввел соединение симфонических инструментов с русскими народными. Слова Родина, Отечество, Патриотизм для него были понятиями с большой буквы. В 1937 году, после редакционной статьи в «Правде» «Сумбур вместо музыки», направленной против Шостаковича, Шапорин посвящает Шостаковичу свой романс. Профессор композиции не навязывал своим ученикам какого-то одного-единственного пути, ибо считал: «В музыке могут и должны быть полярные противоположности». (Цит. по: Щедрин 1988, с.54)

В Московской консерватории кристаллизовалась и еще одна зона интересов Щедрина, без которой нельзя ни понять, ни объяснить этого композитора, — русский фольклор. К этой зоне стягивается клубок таких пестрых нитей, который кого-то может привлечь, а кого-то — и оттолкнуть. Здесь и музыкальное наследие XIX века — для одних славная традиция, для других отжившее прошлое; и идеологическое давление, всяческая педализация народности — для одних с положительным результатом, для других с отрицательным; и «Народное творчество» как обязательный предмет в консерватории — для одних открытие нового музыкального мира, для других досадное принуждение; и семейные традиции связи с народной музыкой — у одних они есть, у других нет. Для Родиона Щедрина сам фолклизм народной музыки оказался, что называется, впитанным «с молоком матери». Поездки в Алексин, город над Окой, вслушивание в пленэр русского ландшафта приносили раз-

нообразии фольклорных впечатлений. «Для меня народное искусство — это пастуший клич, одноголосные переборы гармониста, вдохновенные импровизации деревенских плакальщиц, терпкие мужские песни...» (Щедрин 1975, с.7) Фольклорные экспедиции, обязательные в учебной программе студентов-композиторов, буквально каждому раскрывали глаза и слух на целый «затерянный мир» — с нетемперированным высотным строем, с неакадемическими тембрами, с нетактовой ритмикой, с непредсказуемым сложением голосов. Равнодушным не остался никто. Сергей Слонимский даже говорил о себе, что он окончил «народную консерваторию». Родион Щедрин совершил поездку в районы Вологодской области. Край оказался чрезвычайно богат частушками, так что руководительница экспедиции Н. Савушкина записала их 1336. Живость народной культуры как она есть представилась студенту-композитору настолько несопоставимой с академизмом преподавания предмета «Народное творчество» в консерватории, что он разразился полемической статьей в печати, где призывал в корне обновить этот курс и положить его в основу идейно-художественного воспитания начинающего композитора. (Щедрин 1954, с.70—75)

Частушка была давно замечена остромыслящим и острословным Щедриным. Коротенькая эта «припевка» составляла весьма значимый народный жанр, особенно в сталинское время. Она не только веселила и развивала способности к мгновенной импровизации, но была ходячим анекдотом, фельетоном, сатирическим плакатом, бульварной газетой, — всем тем, что никак не укладывалось в советский официоз. Нежную любовь к ней Щедрин пронес сквозь всю жизнь. В 1997 году, в дни фестиваля к его 65-летию, я говорила с композитором по телефону, после долгого перерыва в общении. А тот: «Хотите, пару частушечек спою, сейчас печатают такие забавные...». В экспедиции частушка стала Щедрину-студенту во множестве музыкальных вариантов. Но и просто так, однажды проводя лето в Белоруссии (стрелял дичь, ловил рыбу), слышав частушки, «сам подпевал местным красавицам, стараясь подладиться под их исполнительский стиль». (Щедрин 1975, с.7)

Произведением, наиболее важным из созданного Щедриным в студенческую пору и, в свою очередь, создавшим композитора Щедрина, явился его 1 фортепианный концерт. Он синтезировал все, что было сутью личности автора в молодые годы и что потом, как дуб из желудя,

развилось во всем его стиле. Это — захватывающая живость музыкальной мысли, моторика ритма, тембровый блеск, терпко заостренные «русизмы» (среди которых озорно вздыхают частушечнообразные мотивчики), ясный мелос. Напряжение гемитонной (полутоновой) интервалики, словно гербовая печать, отмечает принадлежность к XX веку. Написанный в 1954-м, имеющий оркестровую версию 1974 года, 1 концерт прошел затем сквозь всю артистическую жизнь его автора-пианиста. Но в момент написания он был еще слишком «формалистичен» для стен консерватории, и консервативные консерваторские деятели начали клонить к оценке «три». И вдруг — счастливый поворот. Свеже-написанный концерт включают в программу очередного пленума Союза композиторов, Щедрина с блеском его исполняет. И неожиданно приходит письмо, извещающее: его, студента IV курса, приняли в члены Союза композиторов, даже без заявления (1954). Как позднее комментировала Майя Плисецкая, Щедрина везло, ему все само шло в руки.

В 1955 году завершается образование Щедрина в Московской консерватории по двум специальностям — фортепиано и композиция. Далее следует прохождение аспирантуры при Московской консерватории по композиции у Шапорина — до 1959 года.

1958 год в жизни Щедрина очерчен судьбой как самый романтический и поистине судьбоносный: он женится на балерине Майе Михайловне Плисецкой, тогда уже весьма известной. История их знакомства такова. Композитор был вхож в дом Лили Брик, в прошлом возлюбленной Маяковского, и ее мужа, писателя и литературоведа Василия Катаняна. Однажды хозяева дома в виде курьеза дали ему послушать запись на пленке, где Плисецкая пела (!) музыку всего балета Прокофьева «Золушка». Тогда в Москве только-только появился современный магнитофон. Услышанное совершенно изумило композитора: «певица» точно воспроизводила не только мелодии, столь непростые у этого автора, но и тембры, и все это — в нужных тональностях. А ведь Прокофьев был в то время еще очень мало кому понятен! Через несколько дней в том же артистическом доме с международными связями принимали знаменитого французского актера Жерара Филипа. Представителем от музыкантов был Родион Щедрин, а от балета — Майя Плисецкая. Здесь они впервые встретились лично (1955). Щедрин много играл своей музыки и увлек ею собравшихся. Вечер закончился поздно, и Щедрина, тогда еще очень редкому обладателю собственной автомашины («Победы»,

купленной на гонорар за музыку к кинофильму «Высота»), выпала галантная обязанность развезти кого-то из почетных гостей по домам. Плисецкая выходила последней и, прощаясь, обратилась к Щедрину с просьбой: записать нотами с пластинки музыкальную тему Чарли Чаплина из фильма «Огни рампы» — она с балетмейстером Голейзовским хотела сделать хореографический номер на тот же сюжет. Через пару дней работа была выполнена. Однако номер так и не пошел, Щедрин протрундился зазря. Окончательно их свел... сказочный Конек-Горбунук. В 1958 году Щедрин готовил свой балет с этим названием для Большого театра, совместно с балетмейстером Радунским, и тот посоветовал композитору посмотреть на занятия в танцклассе своими глазами. Своими глазами 25-летний автор увидел Майю Плисецкую, репетировавшую в облегающем черном купальнике партию соблазнительницы Эгины из балета Арама Хачатуряна «Спартак». Плисецкая, со своей стороны, очень постаралась себя проявить в полном блеске, и, по ее словам, «на Щедрина обрушился ураган фрейдистских мотивов...». Вечером того же дня Щедрин пригласил Майю покататься на «Победе».

Когда они начали встречаться, Щедрин обнаружил неожиданное: за Майей всюду следовало совсем другое авто — машина КГБ. И ночью артистическая пара отчетливо слышала шум мотора, включавшегося для обогрева работников слежки. Райской порой стало лето в Сортавале (Доме творчества советских композиторов) на Ладожском озере. Машина слежки проводила Плисецкую до Ленинградского вокзала в Москве и как будто бы исчезла. Далее их свадебным путешествием стала поездка на машине Родиона из Москвы в Сочи через Тулу, Мценск, Харьков, Ростов, Новороссийск. Почти все эти города Плисецкая раньше «обтанцевала» и была хорошо там известна. Тем не менее, поскольку они с Щедриным брак еще не зарегистрировали, им было отказано во всех гостиницах, и приютом служила лишь машина. Описывая в своей книге, которая посвящена Щедрину, этот этап их головокружительного романа, Плисецкая пишет о «чертовщине», которая то и дело их преследовала. Машины КГБ не было видно и слышно. Но почему-то в совершенно безлюдных местах ночью регулярно исчезали припасенные ими продукты, и даже оставлялась записка «Спасибо». «Неужели чекисты поедали лакомства? И по сей день не могу самой себе ответить на этот вопрос...» (Плисецкая 1998, с.224) Наконец, в Москве регистрируется брак — 2 октября 1958 года. Детей в этом браке не бы-

ло. Такова была великая жертва великой балерины. Но сам уникальный брак, как и «брак по искусству», сохранился твердо, на всю жизнь. Кто здесь Мастер, а кто — Маргарита? Родион Щедрина и Майя Плисецкая стали друг другу и тем, и другим. Где-то в космосе вращаются две планеты: одна — имени Плисецкой, другая — имени Щедрина...

Между тем, год за годом, судьба Плисецкой, жены Щедрина, устремлялась сквозь тернии к звездам. Жена — прима-балерина Большого театра (после ухода со сцены Улановой), фактически — прима мирового балета. Жена — Лауреат Ленинской премии, высшей советской награды (1964). Жена, за которой ухаживает американский сенатор Роберт Кеннеди, и которой жена президента США Жаклин Кеннеди говорит — «Вы совсем Анна Каренина». Банкеты с Хрущевым, позже с Горбачевым, церемонии при Мадридском дворе... Однажды в Пекине Хрущев, отделившись от группы высшего китайского руководства, сияет Майе улыбкой: как хорошо, что не осталась в Америке. По 4 раза бисирует «Умиряющего лебедя» — в Японии, Португалии, Америке, Франции. До 70 с лишним лет танцует. Ее силуэт вплетен в панно Марка Шагала на фасаде Метрополитен-опера в Нью-Йорке. Легенда из легенд.

*В ее имени слышится плеск аплодисментов.
Она рифмуется с плакучими лиственницами,
с персидской сиренью,
Елисейскими полями, с Пришествием.
Есть полюса географические, температурные,
магнитные.
Плисецкая — полюс магии.*

*Андрей Вознесенский.
Витражных дел мастер.
Скол четвертый. Портрет Плисецкой (отрывок)*

Но легенда требует и легендарной опеки. «Если бы не Щедрина, я бы не выжила», — вот что говорит она сама. «Майя — не человек. Она — явление природы», — определял ее натуру композитор Микаэл Таривердиев. Но всякий раз, когда «явление природы» уезжало за границу, муж оставался в СССР заложником. После женитьбы линия огня для Щедрина, по причине и жены, и самого себя, перемещается на высший виток — начинается борьба с советскими министрами, потом даже с первым президентом СССР..

Балерины очень чутки к музыке, тонко-музыкальны по натуре. Тем более, такие, которые могут спеть весь балет от начала до конца в правильных тональностях... Когда Плисецкой пришлось танцевать-позировать перед Шагалом «всухую», она теряла осмысленность своих действий. И наоборот — при звучании, по ее словам, «мышцы ног, рук, спины слышат музыку как бы сами по себе, вне моей воли». (Плисецкая 1998, с.461) Поддержка музыкой со стороны мужа оказалась более прочной и высокой, чем поддержка в танце любого из замечательных партнеров. Все балеты Щедрина связаны с Плисецкой и ей предназначены. Их пять: «Конек-Горбунок», «Кармен-сюита», «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой» (балерина готова была и на музыку хорового «Запечатленного ангела» сотворить балет). Это — целая балетная культура, целая культурная эпоха. Не только Майя подняла в свой полет Щедрина, но и Щедрин открыл для чайки-жены новые воздушные пути.

«Конек-Горбунок» (по сказке Петра Ершова, закончен в 1956, поставлен в 1960, Плисецкая участвовала в роли Царь-девицы), при несколько наивной стилистике некоторых его номеров, не один десяток лет оставался забавным и привлекательным детским балетом, по окончании которого тоненькие голосочки бойко кричали «бис!» В 1999 году старому балету была придана совсем новая жизнь, и состоялась постановка «Конька» в Большом театре. Щедрин сделал для нее новую музыкальную редакцию, более краткую, из наиболее стилистически ярких и свежих номеров (вместо четырех актов — два). Вместе с Николаем Андросовым, Андреем Чистяковым и Борисом Мессерером, выступившими в примечательных ролях (соотв.) балетмейстера-постановщика, дирижера-постановщика и художника-постановщика, он преобразовал детский балет в совсем другой жанр — танцевальную русскую феерию. Оказалось, что возрожденный из первой версии талантливейший современный балет с честью продолжает линию, почему-то совсем заброшенную на отечественной музыкальной сцене, — пышное, волшебное-сказочное представление на русский сюжет, типа «Жар-птицы» Стравинского-Фокина-Бенуа. Б.Мессерер, создавший поражающую глаз серию условно-декоративных панно (с мотивами пера жар-птицы, русского лоскутного одеяла, палехских росписей), наглядно провел идею в феерии цвета и рисунка. Андросов ввел в массовых русских сценах богатую полифонию. Щедрин придал особое значение колористике и психологизму, развив лучшие стилистические находки Стравинского и Прокофьева. Чистяков

внес в целое захватывающий музыкальный ток. «Фантастик!» — восклицали изумленные иностранцы в первых рядах партера.

«Кармен-сюита» — не только самый популярный балет из осуществленного Щедриным и Плисецкой, но и запечатление в танце-музыке образа, самого нетленного в искусстве. Оперная и балетная Кармен — не просто какая-либо из женщин, ставшая театральной героиней, — это конкретизированный портрет центральной фигуры в искусстве: таланта, гения, с его независимостью, свободолобием, смелостью и риском. Сам Бизе, погибший в 37 лет в борьбе с закулисными интригами, был Кармен; пошедшие на дуэль Пушкин и Лермонтов также были Кармен. И Плисецкая — урожденная Кармен, всю жизнь страстно мечтавшая воплотиться в этот образ, словно соединиться сама с собой. И только *поддержка Щедрина* свершила это чудо. *Но вошел в историю он* здесь как бы случайно.

Первым делом балерина адресовалась к Шостаковичу — тот не сразу, но отказался. Направилась к А. Хачатуряну — тоже ушел в сторону. Тем временем ее так заворожила невиданная пластика выступавшего в Москве Национального балета Кубы, что она пошла за кулисы и решительно предложила балетмейстеру Альберто Алонсо: «Альберто, вы хотите поставить “Кармен”? Для меня?» Тот без промедления согласился: «Это моя мечта...» Начались их совместные репетиции отдельных сцен — по клавиру Бизе. Но логика известной оперы и логика балета до отчаяния не сходились. Оба артиста бросились к Щедрину. Упрощенный ими, он начал перекомпоновку и переоркестровку страниц оперного клавира. Так в 1967 году создалась, и притом в кратчайший срок — за 20 дней, знаменитая щедринская транскрипция, «Кармен-сюита» по Бизе для струнных с 47 ударными, которая смогла составить конкуренцию гениальной французской опере в качестве самостоятельного произведения. Балетная «Кармен-сюита» царит во всем мире: Москва, Гавана, Варшава, Мехико, Нью-Йорк, Токио, Милан, Кельн, Мюнхен, Хельсинки, Грац, Марс (правда, последнего пока нет)... Сама виновница, Майя Плисецкая, станцевала его около 350 раз.

Тем не менее балет претерпел столько же затруднений, сколько в свое время и опера Бизе. Первый спектакль прошел при каких-то «не тех» ожиданиях со стороны и начальства, и публики. Второй спектакль в Большом театре попытались было отменить: нет юбки, голые ляжки, поддержки развратные — порнография это... (На премьере в конце арии

с цветком давали black-out, полное выключение света). Когда же встал вопрос о показе за границей, было устроено длиннущее трехчасовое судилище в Министерстве культуры, у Фурцевой. Министр культуры: «Безобразный балет... Вы сделали из героини испанского народа женщину легкого поведения... Ваша «Кармен-сюита» умрет». Майя Плисецкая: «Кармен умрет тогда, когда умру я». Спектакль стал невыездным: Канаде что-то наврали, декорации впустую проплавали по океану. Но потом, после разных разностей, министр вынуждена была уже помогать. Кармен оказалась бессмертной. (См. подробнее об этом в интервью Р. Щедрина «Кармен, тебя я обожаю» 1989 и в книге «Я, Майя Плисецкая...», глава 39)

Скачки с препятствиями, падениями и подъемами, подобные скачке Вронского у Л. Толстого, предшествовали постановкам и следующих, чисто щедринско-плисецких балетов — «Анна Каренина» и «Чайка». Плисецкая в своей книге красочно описывает, как выглядел министерский запрет на «Анну Каренину» — с запираанием дверей внутри Большого театра на генеральной репетиции, с выставлением часовых-капельдинеров — из боязни «дискредитации великого имени Толстого». Спектакль был спасен случайно, благодаря находчивому визиту Щедрина с Плисецкой к чинам повыше министра культуры.

В балете «Анна Каренина» по Л. Толстому (1971) обращение к самому известному, быть может, в мире русскому роману в условиях не чистой драмы и не киноленты, а хореографии и музыки придало новое направление его смысловой интерпретации. Для авторов спектакля важно было эмоционально высветить романную интригу, реалистически выстроив историко-культурный фон. Ведь роман Толстого почему-то построен так, что читателю больше всего хочется читать про Анну и Вронского, а про жизнь Левина и Кити — знать во вторую очередь (да простят меня истые толстолюбые). Таков и балет: он свертывается на линии Анны, Вронского, Каренина, а все остальное составляет фон. При этом в хореографии балета Щедрина использованы те пластические движения героев, которые с любовью прорисовал в тексте романа Л. Толстой.

Отобрав из романа только любовную интригу, Щедрин тем самым уподобился Чайковскому в «Евгении Онегине», выделившему в пушкинской «энциклопедии русской жизни» только личную линию главных героев. Не случаен тот же самый подзаголовок — «Лирические сцены». С мыслью о Чайковском выдержана вся музыкальная стилистика балета — от тембровой драматургии до аппликаций сочинений Чайков-

ского, написанных в то самое время, когда Толстой работал над этим романом. Примененный таким образом распространеннейший метод музыкальной полистилистики оказался здесь оригинальным способом встраивания композитора в историю русской культуры. («Анне Карениной» Щедрина посвящено множество публикаций, начиная от мемуарных в книге «Я, Майя Плисецкая...», кончая рецензиями и исследованиями, см. литературу в конце книги).

«Чайка» Чехова — тот айсберг, где под водой скрыта большая часть авторских мыслей. Один из ее глубинных смыслов поднят на поверхность способом, доступным только балету, в «Чайке» Щедрина (1979). В балетном полете закономерно воплотить то, что не является у Чехова персонажем — саму Чайку. Так появляется образ-символ, и всему произведению придется атрибут символизма.

Загадка чеховской «Чайки» начинается с подзаголовка: «Комедия в 4-х действиях». Это намеренное отвлечение внимания от трагической сути фабулы становится предостережением для всех интерпретаторов: не толкуйте пьесу однопланово! Постановку балета «Чайка» готовили и Он, и Она, — а ведь стили этих художественных натур весьма контрастны. Вот и переплелись здесь открытая трагедийность в либретто и сценическом ряде с символической-импрессионистической манерой в музыке и с романтическим парением движений в балете. Майя впервые единолично выступила здесь в качестве балетмейстера, Родион — совместно с художником Большого театра Валерием Левенталем написал либретто. Либреттисты обнажили в замысле Чехова его главную подоплеку — идею всеобщей безвыходности, превратив «Комедию в 4-х действиях» в «Трагедию в 2-х актах». По принципу разрастающегося конуса эту идею укрепили совершенно новым параллельным планом, отсутствующим у Чехова, — врезками театральной хроники о провале «Чайки» Чехова на премьере (несмотря на участие великой Комиссаржевской). Плисецкая, яркий трагик по натуре, усилила ту же основу сценическими идеями: «каждый одинок среди всех», «все любят, и все нелюбимы». «Я начала постановку с самого первого номера партитуры, — пишет она. — Кроме Нины, Аркадиной и Тригорина одновременно заявляются все персонажи. Они в шаге друг от друга, но разобщены, трагически одиноки. Не одна ли это из главных тем загадочной чеховской пьесы?» (Плисецкая 1998, с.399)

Роковыми спиралями сужается к трагической развязке — самоубийству Треплева — и музыкально-сценическая драматургия. Шедрин в «Чайке» изобретает оригинальную, даже уникальную для балетного сочинения музыкальную форму — 24 Прелюдии (разве что не с Фугами), с тремя Интерлюдиями и Постлюдией. Все Интерлюдия — и есть параллельный план, с рефренным напоминанием провала чеховской «Чайки», и он все теснее переплетается с основной линией трагической фабулы.

Идею балета помогает музыкально воплотить замечательное изобретение Шедрина — симфонизация крика чайки. Композитор охотно рассказывает: «Я специально, “целенаправленно” слушал голоса чаек, пытался нотировать их. Вообще крик ночной птицы всегда тревожен, он недаром считается предвестником несчастья. Ночные птицы кричат очень беспокойными, я бы сказал, “детективно” звучащими голосами. Сначала я даже выписал зовы чаек почти буквально. Но потом от этого отказался и сделал во втором акте просто крик ночной птицы с помощью звукозаписи, помноженной на общее развитие материала. И эта идея оказалась осуществима средствами симфонического оркестра. <...> Это не просто крик чайки, не просто возглас тревожной ночной птицы, но драматургический ход...» (Шедрин 1983, с.18)

«Крик чайки» превращен Шедриным в лейттему, фатально кружащую над всей музыкой балета. В виде экспрессивного «крика оркестра» она открывает собой спектакль: ритмической тревоге голосов валторны и струнных отвечают диссонирующие имитации инструментов в верхнем регистре, ряд имитаций в других голосах, и все играют зычным фортиссимо:

1. Чайка I акт

Moderato appassionato (♩ = 92-94)
Cor., Archi div.
ff espress., sempre

В этих насаженных на диссонансы зовах-переключках — такой сгусток трагедии, какого нет даже у Чехова. У Шедрина возникает эффект словно бы «фугато фатумов» из симфоний Чайковского. В нем уже уга-

дываются «подстреленные судьбы» героев — и Нины Заречной, и Треплева, а развертывание сценической драмы становится проекцией крика во времени. Символом всех этих смыслов-образов становится подстреленная Чайка. Одновременно с начальным оркестровым «криком» ее экспонирует полет балерины над сценой. Первая исполнительница, Чайка-Плисецкая, описывает этот образ как поэму: «Высоко, в самом небе, над колдовским озером, взмывает чайка. Это — я. <...> Парю над озером, бросаюсь камнем вниз, в пропасть, мерно качаюсь, носимая озерным ветром. <...> В этом первом полете я ощущаю свое сродство со стихией, с вечностью, с водой, с небом». (Плисецкая 1998, с.400) «Крик», окрыленный полетом, становится еще более многомерным: к трагедии безысходности и гибели добавляется зов вечной жизненной стихии.

Экспрессивно сжатый в экспозиции балета образ-идея развертывается в дальнейшем в виде нескольких линий, которые в заключении снова приводят к тому же комплексу, но с новым смысловым поворотом. Одна линия — все появления «крика» и производные от него элементы. Поскольку композиция балета разбита на малые формы — Прелюдии, — эта музыка внезапно обрушивается в середине Прелюдии VII, во время монолога играющей в пьесе Тrepлева Нины Заречной, перед Интерлюдией, напоминающей о провале самой пьесы Чехова в 1896 году. Отдельные мотивы «темы крика» развиваются в Прелюдии XII, после момента с убитой чайкой (Треплев кладет у ног Заречной убитую чайку), когда от сольного танца Нины разрастается хореографическая fuga всех основных персонажей. I акт, после сцены свидания Заречной и Тригорина и отъезда Аркадиной и Тригорина, завершается трансформацией лейттемы крика в тихое прощальное звучание у флейты и скрипок в нюансе *dolcissimo*. В начале II акта (Прелюдия XIV), вместе с возвращением сюжетной ситуации неразрешимости отношений героев, возвращается и первоначальное звучание лейттемы. В сценарии — снова полет Чайки, на новой музыке, в специально замедленном движении (рапид). В Прелюдии XIX (Треплев в предчувствии встречи с Ниной) — музыкально-сценическое «Видение парящей чайки...». В кульминационной для всего балета Прелюдии XII в бурном дуэте Треплева и Заречной долгие нисходящие мелодические движения продолжают нисходящие элементы лейттемы: символика падающей чайки продолжается в символике несостоявшегося счастья Нины. Тревожные элементы музыки Прелюдии I окружают трагический миг самоубийства Треплева.

В заключительной Постлюдии балета наступает музыкально-сценическое обрамление: возвращается начальная лейттема крика, но в еще большей динамике оркестра — на звучности *forte-fortissimo* и с *molto crescendo* в последнем такте. Такой «гиперкрик» уже несет в себе силу и волю. В либретто сказано: «Вдали летит чайка — символ вечного тревожного полета, порыва вдаль, творческой неуспокоенности, движения, веры в будущее».

Примечательна стилистика музыки балета «Чайка». Она удивительно чеховская и извлечена из принципа недомолвок именно этой пьесы. Конечно, музыкальный ряд не дансентен, как и во всех других балетах Щедрина. Но в нем нет и обрисовки фона, быта, локально-исторических признаков, какие специально насаждались им в балете «Анна Каренина». Музыка «Чайки» не говорит на языке разных стилей и только очень тонко следует языку каких-то жанров. Основная манера — прозрачный акварельный мазок, за которым должна угадываться фигура. Такие намеки-недомолвки отличают всю чеховскую «Чайку». Несостоявшиеся жизни Треплева и Заречной нигде не проявлены в виде патетических монологов или острых диалогов, все приглушено мелочами внешних событий. И даже когда раздается смертельный выстрел, он вызывает недоумение своей неожиданностью. Такими же намеками рисует события и музыка. Оркестр по экономности фактуры напоминает глинкавский, а временами еще более афористичен. Но рисуемые музыкой «события» — это по большей части недоговоренные вслух лирические состояния, за которыми кроются огромные драматические чувства. «В «Чайке» для меня был особенно важен *невидимый* этаж страстей человеческих», — точно определял эту особенность композитор. (Щедрин 1983, с.25) Например, момент из Прелюдии IV — «Как все нервны! И сколько любви... О, колдовское озеро!». В нем всего лишь несколько волн унисонных пассажей с аккордовыми остановками:

2.

Adagio (♩ = 48-49)

Чайка
Прелюдия IV

19 Маша, Медведевко; Полина Андреевна, Дорн

ppp dolciss.



А эпизод из Прелюдии IX — «Всплеск чувств Маши. Треплев недвижим» — длится всего 11 тактов, от вспышки до истощения.

Язык «движенческих жанров» весьма необходим балету по его танцевальной природе. И время от времени такие аллюзии возникают: намек на вальсовое скольжение мелодии в начальном дуэтино Нины и Треплева (Прелюдия III) и в воспоминании о нем в Большом адажио Заречной и Треплева (Прелюдия XXII акта II); покачивание вальсового ритма в носталгическом соло Аркадиной (Прелюдия XVII во II акте, с ремаркой «Tempo di Valse»); род скерцо Presto с равномерными и синкопированными ритмами в интерлюдии провала чеховской «Чайки», играющей роль большого «добавленного рефрена» в композиции всего балета (проводится четырежды, последний раз в последней Прелюдии XXIV).

На фоне кратких мелодий, тихих звучаний, редких танцевально-жанровых аллюзий рельефно выделяются немногие «эпизоды страсти»: отчаянье и самоуничтожение Треплева в Allegro feroce в Прелюдии X (яростные аккорды, вызывающие взлеты в мелодии) и воспоминание об этом в Прелюдии XXI; нарастание «хорео-фуги» после эпизода с убитой чайкой в Прелюдии XXII; момент выстрела в Прелюдии XXIV. И в таком музыкальном контексте целого проводит свою сверхобобщающую линию высокой трагедии вся цепь появлений лейттемы — «темы крика чайки».

Музыкальная форма балета — цикл из 24 Прелюдий с добавлением трех Интерлюдий и одной Постлюдии (всего 28 миниатюр) — при всей необычности органичнее всего соответствует его общей стилистической идее — идее намеков и немногословия. К тому же, она подспудно напоминает о забытом к XX веку номерном принципе музыкального спектакля. Ландшафт цикла миниатюр хорошо обозреваем, в нем отчетливы не только показанные сквозные линии, но также и музыкальные репризы: весь II акт задуман как «второй круг безысходности» с соответствующей репризностью многих номеров I акта и с окаймлением Прелюдией I. При этом, по признанию композитора, вся постановочно-хореографическая сторона спектакля шла от готового музыкального решения. Автор музыки даже допускает исполнение Прелюдий из «Чайки» в концерте отдельными блоками. Например, дирижер И. Гусман исполнял в 1980 году в Нижнем Новгороде номера в следующем порядке: Прелюдии I, XV–XVII, Интерлюдия, XVIII–XXI, Интерлюдия, XXII–XXIV, Постлюдия. Композитор усматривает в своей циклической композиции чисто современ-

ный принцип емкой монтажности, информирующий слушателя только о самом главном: «Задача в том, чтобы не развивать высказанную мысль до бесконечности, а вложить слушателю кодовую информацию...» (Щедрин 1983, с.13)

Балеты Щедрина на романы Чехова и Толстого оказались способными дораскрыть смысл великих шедевров русской литературы. По свидетельству М.Плисецкой, племянница Чехова, Е. М. Чехова, после каждого представления поздней ночью звонила ей и рассказывала об открытии новых подспудных смыслов чеховской пьесы, которые отгадывались через балет. Известный чеховед Зиновий Паперный в опубликованных статьях и письмах к Плисецкой излагал свои новые мысли о смысле пьесы, пробужденные танцевальным воплощением.

В 1984 автор из музыки балета «Чайка» сделал Сюиту для оркестра, впервые исполненную в Карнеги-холл в Нью-Йорке (1986).

Когда одна английская киногруппа готовила материал для телепередачи о развитии музыкального искусства, она сняла «Чайку» Щедрина для части «Музыка будущего».

Начавшись «Чайкой», балетная чеховиана Щедрина-Плисецкой повела дальше, к «Даме с собачкой» — неисповедимыми путями. После Большого театра в Москве «Чайка» была поставлена в Гетеборге (Швеция). В Швеции очень любят Чехова, и постановка пришлась там весьма по сердцу. Один из музыкальных журналистов, бравший интервью у Щедрина, вдруг задал ему личный вопрос: почему никто из русских композиторов никогда не обращался к чеховской «Даме с собачкой»? Композитор задумался... «Даму с собачкой» Плисецкая станцевала еще нескоро, в день своего 60-летнего юбилея в 1985 году. Она подсчитала, что между премьерами «Чайки» и «Дамы» прошло 2003 дня.

Но вернемся на 10 тысяч дней назад, к концу 50-х годов.

В 1959 году Щедрин заканчивает аспирантуру. Каким же творческим активом он располагает? Помимо «Конька-Горбунка» (балета, сюит, переложений), он — автор нескольких фортепианных пьес («Юмореска», «В подражание Альбенису», «Тройка»), столь симпатичных исполнителям и слушателям, что и через 40 лет, на 65-летие композитора, его «Юмореска» исполненная Парижским трио, все так же уморила публику со смеху. Ближе к ним стоит «Basso ostinato» (1961) — в действительности не чопорная пассакалия в духе барокко, а совершенно новаторское «ритмоостинато в басу», столь энергичное, захватывающее, что обладает способностью сражать публику наповал.

На пару лет раньше, в 1957 году воспитанник Флиера-Шапорина неожиданно прославляется как автор песни — **Веселого марша монтажников-высотников** из кинофильма «Высота», с которой прочно входит в «массовый слух эпохи» (говоря по Асафьеву). Эта песня не утратила актуальности вплоть до третьего тысячелетия. А дальше юморист и весельчак сильно озадачивает поворотом совсем в другую сторону. Он создает **1 симфонию** (1958), где при внешней академической гладкости названий частей — Рондо, Токката, Тема с вариациями — делает сильнейший прорыв в суровую, трагедийную образность, связанную с переживанием войны. Соответственно очерчен и музыкально-выразительный контур: нервно-взвинченный тонус голосов с соло ударных — во вступлении I части, сокровенная «тема Родины» в I части, жесткая «репетиция» малого барабана, подхлестываемая ударами бича (*frusta*) в *Allegro molto* II части, активное поочередное солирование инструментов с быстрой темой в той же части, а в финале — чисто щедринская подлинно народная частушка в характере колыбельной, развиваемая в виде глинкавских вариаций на выдержанную мелодию.

После исполнения Симфонии в Большом зале консерватории судить о ней считали должным все самые «ответственные» критики. Так они словно сговорились: зачем такой трагизм? эти свирепые кульминации — хватит с нас и Шостаковича... почему такое мрачное окончание, с уходом от ответа в многоточие? Нет, концепция явно-таки не удалась, автору не хватает умения строить симфонический цикл... На самом деле ломка стереотипов устоявшихся жанров просматривается вообще во всем творческом пути Щедрина. Но для стереотипов истинно советских критических голов эта ломка представляла в первую очередь как идеологическая... При этом, сверяясь с собственными идеологическими догмами, они старались говорить о них не в лоб, а списывая как можно больше на самую безобидную область — техническую сторону сочинения: мол, контрасты в цикле неорганичны, итог в финале неубедителен. Между тем, как раз в этих-то аспектах у Щедрина, вместе со всем его поколением, и вызревали самые эвристические, современные установки — уход от классических шаблонов к разнообразию симфонических и всех других концепций, новая эстетика музыкального контраста.

Но одновременно в жизни Родиона Константиновича возникла еще одна сторона — поддержка его творчества музыковедами-исследователями. В пользу Щедрина с его 1 симфонией музыковед и ли-

тератор А. Медведев опубликовал в единственном музыкально-профессиональном журнале «Советская музыка» (ныне «Музыкальная академия») талантливую «разъяснительную» статью. (Медведев 1959) В 1960-м вышла и первая книжечка — о «Коньке-Горбунке», Н. Рогожиной (пояснение к сюите из балета). Вслед за тем многие авторы, обращаясь к его произведениям, словно состязались друг с другом в литературной яркости и музыкальной проницательности.

В 1961-м Щедрин написал два ярких и в чем-то противоположных произведения — оперу «Не только любовь» и **Камерную сюиту** для 20 скрипок, арфы, аккордеона и двух контрабасов (для ансамбля скрипачей Большого театра под руководством Юлия Реентовича). Эта сюита для неклассического состава, с ее прекрасными широченными мелодиями в Прелюдии, Аморозо и Финале (играют 16 скрипок), с ее органичностью гармонии и всей формы, стала, быть может, самым классически-уравновешенным, моцартовски-гармоничным произведением Щедрина. Камерную сюиту столько играли и передавали по радио, что она, подобно песне про монтажников, глубоко вошла в «слух эпохи». Что же касается оперы, то она вышла за рамки многих традиций.

Лирическая опера «**Не только любовь**» (длительностью 90 минут) написана по мотивам рассказов Сергея Антонова, с включением в либретто текстов современных частушек (2-я ред. — оркестровая, для 11 инструментов, 1971). Посвящена Майе Плисецкой. Несмотря на обращение к такой типично советской тематике, как колхозная жизнь, опера эта влекла композитора по разным причинам. «Пишу колхозного “Евгения Онегина”», — говорил он и сравнивал главную героиню даже с Кармен (Щедрин всегда стремился трансплантировать классические мотивы на русскую национальную почву). Ему хотелось уйти от принятых тогда на сцене Большого театра монументальных панорам с массовками и знаменами в камерную сферу, с ее волнующими переживаниями обыкновенных людей. Кроме того, это была живая область излюбленных им частушек и театрального комизма. Однако, по позднейшему признанию самого Щедрина, его попытка реформировать советскую оперу была еще преждевременной. Несмотря на самые прекрасные начинания — талантливейший художник Тышлер единственный раз в жизни оформил спектакль в Большом театре, изумительно дирижировал Светланов, — по огромной сцене театра неуютно расхаживали некие благополучные герои социалистического труда, и первичная

идея «не вытанцовывалась». Начальство же по культуре было сильно раздражено, в силу идейных соображений, и после премьеры распорядилось заменить «Не только любовь» на «Травиату» Верди. Между тем, размах постановок именно этой оперы был столь велик, что исполнения синхронно прошли в Москве, в Перми, в Новосибирске. Адекватность же замысла и воплощения была достигнута много позже — в камерных, студийных, студенческих реализациях. И весьма показательно, что при открытии такой новаторской и живой театральной сцены, как Московский камерный музыкальный театр режиссера Бориса Покровского, первой же его постановкой стала щедринская «Не только любовь» (1972). Однако эволюционирующий стиль композитора к этому времени вошел уже в совсем иные русла.

Тем временем, линия «будоражающего инструментализма», идущая от «Basso ostinato», продолжается композитором в 1 сонате для фортепиано (1962). I часть трехчастной сонаты проникнута обжигающе накаленной ритмикой: буйными синкопами (в соединении с терпкими секундами и кластерами), акцентированными аккордами, джазового типа бисерными пассажами, артикуляцией сессо, стаккато, стаккатиссимо... И названо это торжество ритма очень благовоспитанно, хотя и нетрадиционно: «Allegro da sonata». II часть — медленная, со строгой пространственной симметрией голосов, основанная на кластерах и диссонансах, без привязки к тональности, именуется еще серьезнее: «Variazioni polifonici». Форма ее складывается как периодичность аperiodичных структур: 7-тактовая тема и 7 ее строгих вариаций, с 4-тактовым вступлением и 3-тактовым заключением. Наконец, финал — «Rondo-toccata» — пронизан яростным бегом этюдного двухголосия (с запрятанными запутанными полиритмами) и звонкими аккордами-кличами, нарастанием которых до исступления Соната и заканчивается. Однажды к Щедрину пришли музыканты, решившие добавить к фортепианному тексту... партию ударных. Звучало это настолько «в духе» замысла сочинения, что автор дал согласие на эдакую ретушь. Такого рода токкатно-зажигательных страниц довольно мало во всей истории русской инструментальной музыки. Вслед за Прокофьевым (Токката, части сонат), Щедрин внушительно компенсирует этот дефицит.

С 1962 года Р. К. Щедрин, будучи избран секретарем Правления СК СССР, начинает, с отвагой истинно творческого человека, энергично расшатывать догматические устои этой, насквозь идеологизированной

организации. Ему едва исполнилось 30. Он — не советская «заводная кукла» и даже не член КПСС. Ума, эрудиции, кругозора — не занимать. И начинается нечто совершенно непринятое: вслух, с трибуны композитор говорит на настоящие творческие темы. Его выступление на Молодежном пленуме Союза композиторов — почти программный манифест. Он констатирует, что только благодаря Постановлению «Об исправлении ошибок» советским музыкантам стали доступны Хиндемит, Барток, Стравинский, Бриттен, Онеггер, Пуленк, Мийо, Орф. Вытаскивает курьез из «Литературной газеты» об *«аллегорической музыке»*. Проезжается насчет игнорирования в обстановке СК настоящей молодежи: в молодых нынче ходят до 35 лет, следовательно, Моцарт, Шуберт ушли из жизни еще «молодыми композиторами». Впервые на таком уровне положительно упоминаются Альфред Шнитке («Нагасаки», «Песни войны и мира»), Роман Леденев («Песнь свободы»), Леонид Грабовский («4 украинские песни»), Сергей Слонимский («Песни вольницы»). В то же время он приводит весомые аргументы против додекафонной системы, которая не была ему близкой ни тогда, ни в какое-либо другое время. Щедрин бьет тревогу по поводу музыкальной критики и музыковедческого образования: в дипломе консерватории стоит ««музыковед-историк (теоретик) — преподаватель музыкального училища», а где же подготовка критиков, лекторов, исследователей?» Здесь же прозвучал и его упрямый тезис о «своем пути». И совсем вопреки привычному тону «выполнения поставленных коммунистической партией задач» зазвучали его речи о назначении композитора. «Быть композитором — это, может быть прежде всего суметь воспитать в себе мужество выслушивать горькие, обидные, пусть не всегда даже справедливые слова критики, <...> работать и работать до седьмого пота, до мозолей на втором и третьем пальцах правой руки от вечного пера». (Щедрин 1963, с.9–24)

Забегая вперед, следует отдать должное деятельности Родиона Константиновича Щедрина также и на посту Председателя Правления Союза композиторов Российской Федерации, который он принял из рук Дмитрия Дмитриевича Шостаковича по его просьбе. Проработав таким образом с 1973 года по 1990-й, до распада СССР, он покинул пост добровольно, но при этом был оставлен в качестве почетного Председателя СК России. А ведь Председателем СК запросто мог стать какой-нибудь композитор-песенник, сочинитель массовых советских песен, воспевающих

партию, ее вождей и советский строй (такая политика намеренно проводилась). То, что им оказался серьезный композитор высококлассного профессионального уровня, новаторской направленности, ищущий, эрудированный, с независимым мышлением, сыграло чрезвычайно прогрессивную роль. Композиторской организации был задан современный, цивилизованный ориентир, столь необходимый для развития советской и русской музыки, для удержания и нового достижения мировых высот. Продолжил Щедрин дело Шостаковича и по части личного спасательства творческих людей и их дел. Если Шостакович, силком затянутый в партию, стал в конце концов сильнейшей фигурой, сумевшей вынести из огня целое следующее поколение, куда входил и Щедрин, то устоявший против тех же зазываний Щедрин смог весомо поддерживать и собратьев-композиторов самых разных поколений, и музыковедов с их проблемными книгами (о Берге, Веберне, Мессiane), и поэта Вознесенского (стихи в «Поэтории»), и писателя Орлова с его «Альтистом Даниловым», и балет Большого театра, и дирижеров, и несть числа.

Характерная творческая и человеческая личность Щедрина вырисовывается во впечатлениях его учеников. В 1965–69 он преподает композицию в Московской консерватории. Среди учеников — известные фигуры: Олег Галахов, композитор, ставший со временем Председателем СК Москвы, Борис Гецелев, композитор, музыковед, педагог (Нижегородская консерватория), Георгий Минчев, композитор из Болгарии.

Б. Гецелев делится такими воспоминаниями. «Р. К. обладал уникальной способностью почти мгновенно оценивать рукопись партитуры, моментально вынося абсолютно точный диагноз. При этом его замечания могли касаться как драматургии целого (“покажите, где конкретно у Вас главная кульминация — где кульминационная зона и где ее пик”), так и мелких деталей. Неоднократно он ругал меня за медленный темп работы: “Талант композитора проявляется и в скорости письма. Хорошее сочинение (одно) может “вымучить” и посредственный автор, долго высиживая его. Вам было бы полезно поставить задачу: написать сонату для любого инструмента с фортепиано в течение суток, пусть в сугубо учебных целях. А на следующий день все проанализируйте (и проиграйте). Я лично так поступал — у меня где-то в архиве лежит такая соната для контрабаса и фортепиано» (1999).

О. Галахов рисует следующий портрет любимого учителя. «Отлично помню, какое ошеломляюще-восторженное впечатление произвела

на меня музыка Родиона Константиновича в далеком 1963 году. Это были его авторские концерты в Донецкой филармонии и встреча с учащимися музучилища. С того дня и далее, в процессе моей учебы в Московской консерватории в его классе, для меня — юноши — молодой тогда Родион Щедрин стал непререкаемым авторитетом во всех отношениях. Как он писал, играл, говорил, поступал, жил — не подвергалось мною (думаю, и другими его учениками) никаким сомнениям изначально. Затем, исподволь, в течение многих лет я стал осознавать его исключительную и предопределяющую роль не только в моей жизни, но и в мировом композиторском процессе. Родион Константинович, на мой взгляд, никогда не причислял себя к адептам авангарда, многие из которых (немного перефразируя Дали) “чем яростнее бились за обновление, тем неизбежнее топтались на месте”. Щедрин никогда не бился и не бьется (яростно!) за обновление. Он несет в себе саму энергию обновления. В любой сфере каждое его сочинение расширяет представление о художественном времени и пространстве, о неисчерпаемых резервах и возможностях композиторской фантазии. Р. К. Щедрин — профессионал не только по опыту. Он высочайший профи по призванию: и ранние, и поздние его произведения виртуозны по технике письма. Кто-то считает Р. К. Щедрина композитором с удачной судьбой. Не стану спорить..., однако предполагаю, как непросто великому художнику-профессионалу быть среди бесчисленного множества угрюмых академиков, наивных дилетантов и воинствующих графоманов» (2000).

В 1963 году в творчестве Щедрина наступает яркая полоса юмора и сатиры. Из под его пера выходят «Озорные частушки», или 1 концерт для оркестра, и «Бюрократиада» (курортная кантата на текст инструкции для отдыхающих в пансионате «Курпаты»), — произведения нашумевшие (особенно первое), насмешившие, но кого-то опять обозлившие.

В «Озорных частушках» (Щедрин сначала хотел их назвать даже «Матерные частушки») автор стал перед задачей создать новый, соответствующий материалу тип симфонизма. Понятно, что жанр лукавозадорной частушки жил в композиторе уже давно и вел его к своему раскрытию не только в виде отдельной цитаты, но и в качестве основы отдельного симфонического произведения. Думается, классическим примером здесь мог бы быть Глинка с его «Камаринской» (как известно, с не очень приличным текстом песни), где на «простодушном» материале сотворен совершенно новый тип европейского симфонизма. Щедрин

уже неоднократно вырабатывал новые «симфонизмы» в своих сочинениях, прибегая то к принципу концерта для оркестра с поочередным солированием инструментов (1 симфония), то к токкатности как ведущей основе формы, то к совсем новым концепциям вообще. Все это и стянулось враз в замысел «Озорных частушек», получивших подзаголовок «1 концерт для большого оркестра». Зная частушку не только «на корню», в деревне, но и претворив ее в собственной опере, в Большом театре, Шедрин симфоническими средствами воспроизвел манеру частушечных «припевок» с поочередным вступлением со своим стихком каждого нового исполнителя и с окружением всего «представления» непрерывным гармошечным наигрышем. Шедрин в «Частушках» нашел оригинальную новую форму, которую сам назвал «по существу токкатой, тематизм которой складывается из множества мотивов — не одного-двух, а, может быть, семидесяти, когда тематическую функцию приобретает и тембр, и регистр и т. п.». (Цит. по: Комиссинский 1978, с.79) Хотя частушечные темы часто близки, варианты друг другу, тем не менее 70 мотивов-тем в произведении на 8 минут, — не только новация XX века, но и рекорд тематической плотности на единицу времени. При этом «по существу токката» означает, что произведение (как его же «Basso ostinato») идет в безостановочном движении, с регулярной ритмикой — подобно джазовой пьесе, — с самой высокотоничной музыкальной эмоцией. Шедрин в XX веке дал такое же развитие русскому национальному напеву, как Гершвин — американскому в «Рапсодии в стиле блюз».

В ответ на шедринское симфоническое «озорство» последовал полный разброс реакций. Первыми «приняли удар» на себя чопорные артисты московских симфонических оркестров — им, «бетховенам» и «глазуновым», пришлось крепко поломать свой вкус. Премьера состоялась в самом неподходящем для «Частушек» месте — на «Варшавской осени», крупнейшем тогда и все больше набиравшем силу авангардистском фестивале, с диаметрально противоположной стрелкой интересов. Зато оживились руководящие круги СК и в 1967-м допустили сочинение на соискание Госпремии — но после того и «прокатили». Слушательское же признание оказалось горячим и непосредственным. Когда Госоркестр СССР отправился в турне по Японии, Дальнему Востоку и Сибири, слушатели стали забрасывать оркестр записками с просьбой повторить «Частушки» на бис или сыграть их в тех концертах, где их не было в программе (сведения 1964 года). Во время грандиозного Волжского фестиваля

(1969) в Казани, где «Озорные» были поставлены после 5 симфонии Шостаковича, — улыбались все. Как фиксировали критики по другим случаям исполнения, слушатели пьесы начинали аплодировать даже до ее окончания... Партитуру немало играли во всем мире и, в частности, несколько раз — Леонард Бернштейн, с оркестром Нью-Йоркской филармонии.

Весьма приглянулись «Озорные частушки» хореографам. Изобретательнейшие постановки были осуществлены в Ленинграде. У Леонида Якобсона в Мариинском (Кировском) театре артисты балета в «Частушках» как бы «пели». У И. Уксусникова в Ленинградском камерном балете они изображали музыкальные инструменты, появляясь на сцене соответственно музыкальной партитуре. В Нью-Йорке свой балет на ту же музыку поставил выдающийся хореограф XX века Джордж Баланчин.

«Озорной кантатой» предстала 10-частная «Бюрократида» (1963), написанная на подлинный текст «Памятки отдыхающему» в пансионате «Курпаты». Будучи впервые исполненной для сугубых профессионалов — во Всесоюзном Доме композиторов в Москве, — она привела их клан в полный восторг, и не только в качестве «свежей шутки», но и как сочинение виртуозного композиторского письма. Намеренный бытовизм текста уже не раз был задействован в XX веке — в «Четырех газетных объявлениях» на тексты «Известий ВЦИКа» Мосолова, в «Новостях дня» Хиндемита, в «Носе» Шостаковича (сцена в газетной экспедиции). Но у Щедрина он обернулся сатирой по поводу чего-то гораздо большего, чем набор бытовых запретов в советском пансионате: «обязан выехать не позднее восьми утра», «чемоданы разрешается хранить только в камере хранения!», «стоянка машин не разрешается». Ведь советский человек обязан был доносить на собственных родителей, не иметь частной собственности, а свои мысли хранить разве что в камере хранения. Отсюда такая энергия осмеяния какой-то там инструкции: «трудно вообразить что-либо более остроумное». (С. Шлифштейн)

Между тем, спрятавшееся за смех произведение Р. Щедрина 1963 года на деле было такой же энциклопедией современной композиции, как созданное годом позже примечательное произведение Сергея Слонимского — «Концерт-буфф» (1964), опять в сфере юмора! Слонимский обратил внимание, что все задавали ему вопрос: почему — «буфф»? В культуре есть такая вещь, как «эмоциональная зараженность». В начале 60-х в советской музыке существовала сильная «зараженность» эмоциями

Шостаковича, наступала и всеохватная «зараженность» открывшимся миром нововенской школы. Щедрин же в Москве и Слонимский в Петербурге (Ленинграде) продолжили совсем другую линию — юмора Глинки и сатиры Мусоргского, но с окраской звуковой палитрой XX века.

Можно провести по контрасту сопоставление «Бюрократиады» с опусами позднего Стравинского — «Агоном», «Треном», с их оригинальным «необарокко», «неовозрождением» и виртуозной полифонической техникой. Путем эмоциональной инверсии холодноватый «театр представления» Стравинского у Щедрина превращен в непосредственный «театр переживания», но повернутый лицом к юмору и сатире. В общей стилистике кантаты Щедрина почтенно-серьезные жанры арии, дуэта, хорала (а также арии ламенто, антифона, монодии, канона, фуги, прелюдии, постлюдии), ведущие происхождение от опер Монтеверди, Генделя, Глюка и пассионов Баха, сочетаются с бытовым советским текстом и с удивительно органичной для автора диссонантной гармонией XX века, а также с новейшим, открытым композиторами второй половины XX столетия темброинтонационным толкованием звука.

Всего в «Бюрократиаде» 10 частей. Открывается она Прелюдией из 9 тактов (она же и Постлюдия). Величественный, «генделевский» аккордово-хоровой речитатив (с «эхо»), на терпких секундовых созвучиях, в диссонантной тональности-модальности, со словами «Памятка отдыхающим в пансионате “Курпаты”», окружен острой звучностью крайних регистров (со звукоточками тромбона с сурдиной и тарелок с ударом по ним гвоздем, с «пищикато Бартока» у контрабаса, репетициями струнных *sul ponticello* и с переменной метрикой, где заглавный такт — 1/4). Вся стилиевая сторона — неоклассична. В Речитативе (№2) автор выводит на сцену неоклассическое соло тенора с колоратурой («Прием отдыхающих в пансионат»), начинающееся, между прочим, с 12 неповторяющихся звуков (*ais, d, h, a, g, f, gis, fis, e, dis, his, cis*) и подытоживаемое «роковой» фразой хора — «Обязан!» («обязан выехать не позднее восьми часов утра»). Звуковые приемы здесь уже обгоняют свое время: это не только *sul tasto* в начальном аккорде струнных, но — игра клапанами у всех деревянных духовых, ритмичное надрывание листа бумаги, игра по крышке рояля, игра у всех струнных левой рукой на грифе без смычка. В Арии (№3, «Пансионат Курпаты рассчитан только на отдых») соло сопрано развертывается на фоне мерных аккордов струнных, разрастающихся в виде новой для того времени «диагональной фактуры». Первая fuga (№4, «При опоздании»), а потом и Вторая fuga (№9, «Стоянка машин») демонстрируют виртуозное владение полифонической техникой: здесь и обычное контрапунктирование, и каноны с обращением, увеличением, вертикально-, горизонтально-, вдвойне-подвижным контрапунктом, полиметрией. Вот что

значат приведенные выше слова автора — работать и работать, работать до седьмого пота! Помимо названного, применены старинный прием гокета, единовременный контраст континуальной и дискретной фактуры (см. Двойной канон №7 — «На пляже пансионата», сопровождаемый ритмической партией... гребешка с ремаркой — «играть по зубьям, подражая стрекотанью цикад»). В Дуэте и хорале (№5 — «Приезд и отъезд») гокет баса и тенора полиструктурно сочетается с оркестром: 4+4 тт. у вокала, 3+3+2 у инструментов. Добавляется и ряд приемов, в то время совершенно экстремальных: щипком на струнах фортепиано, пиццикато глиссандо вибрато у контрабаса, длинное глиссандо у скрипок. Осталось упомянуть два одноголосных номера — Монодию (№6) и Lamento (№8), где суровый ритуфель оркестра чередуется с соло не на шутку страдающего тенора — «Экскурсии по курорту оплачиваются отдыхающими».

Противоположная «Озорным частушкам» по музыкальной тематике, «Бюрократиада» сейчас видится как один из важнейших центров стиля Родиона Щедрина — и по технике, и по эстетике. По мнению исследователя творчества Щедрина М. Тараканова, своим гротесковым интонированием «Бюрократиада» подготовила вокальный строй такого капитального произведения, как опера «Мертвые души».

После полифонического опыта «Бюрократиады» и I фортепианной сонаты Щедрин подвигся, наконец, на самую крупную из полифонических форм — цикл «24 прелюдии и фуги». В 1963–64 был написан I том, в диэзных тональностях, в 1964–70 — II-й, в бемольных. Пьесы расположены в порядке квинтового круга. Если целью Шостаковича в создании аналогичного цикла было осуществить еще глинкавскую мечту — соединить узами законного брака западную фугу с условиями русской песенности, то задачей Щедрина стало соединить академический жанр с современной фортепианной виртуозностью и новыми музыкальными идеями. По наблюдению И. Лихачевой, I том находится в сфере притяжения «Озорных частушек» и оперы «Не только любовь», а II том координирует со 2 симфонией (25 прелюдий), «Поэторией», «Ленин в сердце народном». При этом, в очертании всего цикла наглядна красота архитектоники: последняя Прелюдия и фуга №24 d-moll дана в точном зеркально обратимом контрапункте по отношению к первой Прелюдии и фуге C-dur.

Взявшись за веками отстоявшуюся, инструктивную в своих истоках форму цикла прелюдий и фуг, Щедрин очень постарался не стать в ней академистом. Можно только удивляться, скольким нормам он не считал нужным здесь подчиниться! Возьмем тональную логику. Да, выдержан принцип квинтового круга с параллельными ладотональностями — как у Шостаковича.

Но как на слух звучат эти тональности? Они вовсе не отмечены ни трезвучиями, ни квинтами, а в основном — прямой лада, которая может оказаться: в окружении кластера, в предельно низкой октаве, со скачком через всю клавиатуру и т.д. Даже если отобрать темы с характерными для Щедрина тверждениями начального звука (В. Комиссинский в первую очередь выделяет в «интонационном словаре» композитора такие обороты), то в них ощутимее больше ритмический, чем ладовый эффект. Да и сам лад в условиях 12-ступенности не очерчивается классическим образом.

Возьмем теперь сам принцип построения формы фуги. Темы фуг необычно продолжительны, включают по несколько контрастных элементов, а своей яркостью и индивидуальностью больше всего обязаны ритму. В теме фуги может содержаться даже четкое ритмическое оstinato — как в фуге №1 C-dur, с четырехкратным проведением ритма первого такта. При выдвижении на первый план ритмической стороны, для темы перестает быть обязательным выдерживание ее интервального состава. Отсюда — типичная мелодическая вариантность, редкое использование удержанных противосложений. В стреттах част показ только начальных вступлений, с вольными продолжениями. С учетом опыта полифонии XX века, в фугу вводятся 4 модуса темы, подобно технике серии, — оригинал, инверсия, ракоход, ракоходная инверсия (в двойной фуге Des-dur). При этих вольностях заметна большая забота об архитектонике: фуги чаще всего трехчастны, с четкой репризой. В цикле прелюдии с фугой прелюдия может быть очень краткой, может иметь единую с фугой тему (Прелюдия и fuga №1 C-dur), с репризным обобщением музыки прелюдии в фуге (цикл H-dur). В одной из фуг — №21 B-dur — процитирована тема из фуги №21 B-dur II тома Хорошо темперированного клавира Баха, открывая тем самым путь будущей щедринской бахиане — «Музыкальному приношению» и «Эхо-сонате».

Исполнение цикла, даже полуцикла весьма сложно для пианиста, что хорошо прочувствовал на себе и сам композитор, выступив в свой день рождения 16 декабря 1964 года с I-м из двух томов перед педагогами, аспирантами и студентами фортепианного факультета Московской консерватории.

Приобретение капитального полифонического умения Щедрин считал чрезвычайно важным для композиторского и вообще современного музыкального знания. Поэтому решил закрепить личный опыт в виде собственного практического учебника по полифонии, каковым стала «Полифоническая тетрадь» для фортепиано (1972). Понятно, что у композитора был перед глазами великий исторический пример: И. С. Бах, написавший 48 прелюдий и фуг, создал также «Искусство фуги», со специальным теоретическим заданием.

«Полифоническая тетрадь» состоит из 25 прелюдий, в каждой из которых реализуется какой-либо важный полифонический прием, обозначенный в его заглавии, деликатно помещаемом в конце пьесы (как в Прелюдиях Дебюсси). В целом цикл содержит весомую «сумму полифонии» XX века и завершается уникальной, синтетической музыкальной формой, порожденной неумной щедринской изобретательностью. Спрашивается, если свод 24 прелюдий отвечает традиции цикла миниатюр во всех тональностях (Шопен — Скрябин — Шостакович), то для чего добавляется 25-я? А автор монтирует в ней начальные фрагменты последовательно всех 24 прелюдий и называет это «Полифоническая мозаика». Так композитором вводится в жизнь единственная в своем роде политематическая форма, и весь цикл тем самым оборачивается также новаторской композицией — сквозной с синтетической репризой.

По замыслу автора, «Полифоническая тетрадь» рассчитана на студентов консерваторий, музыкальных училищ, учащихся старших классов музыкальных школ — что не исключает концертного исполнения как всего цикла, так и отдельных номеров. Этот цикл миниатюр еще менее тонален, чем цикл прелюдий с фугами, и построен по принципу полутонового смещения центрального тона пьесы сначала вниз, потом вверх:

№1—13 a, gis, g, fis, f, e, es, d, des, c, h, b, a;

№14—25 b, h, c, cis, d, dis, e, f, fis, g, as, a.

В связи с профессиональным предназначением музыкальный язык «Учебника» максимально сложен. Это чистая, самостоятельная 12-ступенная хроматика, с равноправием всех ступеней, среди которых одна обязательно выделяется в качестве полюса притяжения, централизации — в конце, иногда и где-нибудь вначале. В иных темах даются и все 12 тонов без повторений: в №7 — «Зеркальный канон», №18 — «Фуга». (Но Щедрин не молится цифре 12 даже здесь). Именно такой, хроматически рассеянный материал и нуждается в строжайшей полифонической организации, которая, демонстрируя «связующую силу контрапункта» (Танеев), вносит в него логику симметричных повторов — ритмических и линейных.

Разумеется, Щедрин не преминул старинные приемы западного происхождения пополнить новейшими и русскими. Русская традиция закреплена в №6 — «Подголоски», новейшие представлены в №24 — «Горизонталь и вертикаль», с ее оригинальными переливами пассажей и аккордов, в №12 — «Токката-коллаж», где среди грациозного бега щедринских пассажей в духе Баха четырежды в виде врезки появляются подлинны мотивы баховской Инвенции №8 F-dur. «Полифоническая тетрадь» Щедрина — 25 видов эстетического формования звукового материала, без которого музыка не может быть

музыкой. Отстоявшиеся веками, эти виды могут быть представлены и в качестве всеобщих в искусстве законов художественной симметрии. Таковы: симметрия повтора (точная или варьированная) — «Оstinато» №3, «Оstinатный бас» №16, «Пассакалия» №21, «Чакона» №10, «Инвенции» №1, 13, «Канон в октаву» №2 и др.; симметрия повтора по вертикали (видоизмененная или со сдвигом) — «Подголоски» №6, также все каноны с «прямой» имитацией; зеркальная симметрия вокруг горизонтальной оси — «Зеркальный канон» №7, «Инвенция» №9, «Канон в увеличении» №14; зеркальная симметрия вокруг вертикальной оси — «Речитатив и обратное движение» №8.

Два полифонических подвига Щедрина прямо или косвенно связаны с его педагогической деятельностью — поскольку в течение 1965–1969 годов он вел композиторский класс в Московской консерватории. И его полифонические тома закрепились в учебной сфере все-речь и надолго рядом с томами Баха, Хиндемита, Шостаковича.

Полифонические опусы композитора продолжают и обычную концертную жизнь. Так, однажды к нему обратился молодой органист Андрей Чуловский с приглашением послушать сделанное им переложение «Полифонической тетради» для органа. В органной регистровке крупным планом прорисовались все те линии симметрии, ради которых «Тетрадь» и написана, усилив тем самым «постижимость» музыки (излюбленное выражение Веберна).

«Учебный вид» имеет и еще одно неординарное сочинение композитора, написанное в 1965 году, — «Три сольфеджио» для высокого голоса с фортепиано, цикл из трех виртуознейших вокализов, распеваемых сольфеджийно, на названия нот. Но уровень их трудности не доступен не только студентам или аспирантам — он под силу только выдающимся мастерам мирового класса. Об этом говорит и посвящение — Заре Долухановой: она впервые и исполнила сочинение в Большом зале Московской консерватории. Помимо таких сложностей, как быстрая колоратура с двухоктавными пробегами по гамме и каскадами скачков, в произведении останавливают внимание названия частей: «Non legato», «Legato», «Staccato». Ведь контраст артикуляций во второй половине XX века составил один из главных признаков современного музыкального языка. Например, в 10 этюдах для виолончели соло Софии Губайдулиной части назывались «Staccato-legato», «Legato-staccato», «Pizzicato-arco», и характер звукоизвлечения определял музыкальную логику. Но было это спустя 9 лет после «сольфеджирования» Щедрина.

Если даже в 1 симфонии Щедрина всем почувствовался явный уход от принятых норм, то 2 симфония (1965) обнаружила такое радикальное «инакомыслие» композитора в этом жанре, какое затем на долгие десятилетия увело его от него. Продолжая тематику 1-й, автор снова вернулся к военным впечатлениям детства, взяв вместо программы эпиграф из стихотворения Твардовского «В тот день, когда окончилась война»:

*К вам, павшие в той битве мировой
За наше счастье на земле суровой,
К вам, наравне с живыми, голос свой
Я обращаю в каждой песне новой.*

Война вспоминается в симфонии через яркие слышимые моменты: гул летящих самолетов с последующими «взрывами» tutti оркестра, шелест шин, автомобильные гудки, колотушка сторожа. Но развертываются эти образы, в контрасте со многими другими, не в традиционном сонатно-симфоническом цикле с конфликтной сонатной формой во главе. Они вошли в уникальную симфоническую композицию, названную автором «25 прелюдий». В свою очередь, Прелюдии складываются в основные 5 частей: I часть — прелюдии №1–6, II часть — № 7–9, III часть — №10–14, IV часть — №15–18, V часть — №19–25. Симфония огромна по длительности — свыше 55 мин., и перенасыщена тематическим материалом. Автор предусматривает даже возможную большую купюру — в IV части, с изъятием прелюдий №16–21 (что осуществил, например, дирижер Ю. Темирканов).

Создававшаяся долго, в течение трех лет (1962–1965), 2 симфония вместила в своей образности и композиторском мастерстве и то что было, и то что будет. Тема войны, идя от 1 симфонии, проступает то в суровой поступи ритма, то в оркестровом гуле и взрывах. В противоположность им сюда включены и такие сугубо мирные темы, как «темы музыки»: это настройка оркестра в 7 прелюдии, начале скерцо (гобой дает «ля», инструменты присоединяются и как бы разыгрываются перед дальнейшим; алеаторические «блоки» используются и в последующих прелюдиях); это и изображение *perpetuum mobile* у струнных, и удар по пульту (или слом) дирижерской палочки в 8 прелюдии, и яростная этюдная техника у фортепиано в 14 прелюдии. В отношении чисто технического опыта, автор, естественно, во «всеоружии»: помимо изощренной полифонической организации (двойная fuga в 22 прелюдии, ракоходный канон тромбона и флейты в 6 прелюдии и т. д.) здесь есть

работа с сериями и 12-тоновостью. В сплетении мелодий предзаключительной 24 прелюдии очевидна 12-тоновая основа голосов, в 10 прелюдии применяется 16-тоновая тема в басу, состоящая из 12 звуков без повторений с добавлением 4-х звуков ракохода той же темы (полный ряд от ц.58 — e, g, fis, h, c, a, b, d, dis, eis, gis, cis, h, fis, g, e, — наблюдение М. Тараканова).

Находки 2 симфонии продолжатся потом и во 2 фортепианном концерте (додекафонный ряд, имитация настройки — но не оркестра, а фортепиано, «яростная» этюдность), и в «Кармен-сюите» (музыкальный пленэр с шелканьем деревянной коробочки в «Разводе караула»), и, конечно, в цикле хоров на стихи Твардовского, где поются слова приведенного эпиграфа к симфонии. Но самая главная заявка 2 симфонии — на новую эстетику музыкальной формы. Не только в принципе монтажа и в отсечении лишних рассуждений, а — в декларации сквозной формы как нормы. Ведь со времен утверждения автономной музыки (в эпоху Нового времени) установилась и эстетика репризной формы (ABA) как нерушимой нормы. Разные же течения музыки XX века, идя от разных позиций, стали обосновывать форму как открытый процесс, где принцип изменения важнее принципа утверждения. Во 2 симфонии Щедрина, хотя и дано формальное завершение в виде напоминания 1 прелюдии в 25-й, но это — *первая* и, возможно, единственная симфония, основанная на последовательной неповторяемости музыкальных мыслей, где сущность — не в закреплении одного тезиса, а в смене самих сущностей.

Выдающийся этап в творческой жизни Родиона Щедрина и всей новой музыки советского периода составил его 2 фортепианный концерт (1966). С первого же исполнения (солировал автор) композитор так озадачил слушающих, что решение загадки заняло не один год. Тут совместились два радикальных для российской музыки «впервые»: впервые был создан и продемонстрирован стилиевой коллаж, впервые он был обрван авангардистской 12-тоновостью и джазом. В условиях советских 60-х годов это было соединение «огня с полымем»: ведь официально осуждаемы были и додекафония, и джаз.

«Карта» коллажных стилей в музыке 60-х годов была такой. Первый коллажный опус в СССР создал эстонец Арво Пярт — «Коллаж на тему ВАСН» (1964). В нем осуществилось соединение серийной техники с точными цитатами из И. С. Баха. В 1965-м в Кёльне состоялась премье-

ра оперы «Солдаты» Бернда Алоиса Циммермана, в которой впервые в мире к чистой додекафонии были добавлены фрагменты джаза. Но опера в ФРГ находилась за железным занавесом, и Щедрин возможности ее увидеть не имел. В 1968 году появились два первых полистилистических произведения Шнитке, главного теоретика и практика этого метода, — 2 соната для скрипки и Серенада для 5 музыкантов, с совершенно джазовым финалом, а затем настоящую джазовую импровизацию он включил в 1 симфонию. Так что Щедрин был тем *первым* российским композитором, кто и по коллажу, и по джазу сказал «А». Как дошел он до такого «озорства» с джазом в фортепианном концерте? В этом «виноваты» оказались Кара Караев и Америка. Вспомним: незадолго до того, в 1962 году он неожиданно-негаданно прошел «джазовый университет» под руководством выдающегося азербайджанского композитора, пообщался с крупнейшими джаз-музыкантами США. «Несомненно, джаз оказывает влияние на мое творчество, — пишет Щедрин. — Влияние надо понимать не как формальный перенос джазовых схем и приемов в ткань собственно авторской музыки, а как воспроизведение *духа джаза* — в моем, естественно, понимании. Во 2 фортепианном концерте, в третью часть (“Контрасты”) я вмонтировал несколько кратких эпизодов, где дана вольная интерпретация лексики знаменитого “Модерн джаз-квартета”. Я стремился воспроизвести характерные тембры, ритмику, гармонические ходы, свойственные игре этого ансамбля. Хотелось дать в Концерте резкий стык различных музыкальных стилей». (Щедрин 1987, 1, с.64). И вот в финал 2 концерта, словно «с другой планеты» приносятся всплески виртуозных пассажей в сопровождении Jazz battery. Таким веселым эпатажем устанавливается эстетика контраста на порядок выше существовавшей прежде.

Весь 2 концерт в целом примечателен рядом моментов. Три его части имеют названия: «Диалоги», «Импровизации», «Контрасты». I часть с самого начала поражает серьезностью, глубиной, патетикой музыкальной эмоции, для чего подобран и самый серьезный музыкальный прием — додекафонная серия, проходящая в первом же соло фортепиано, а затем через всю I часть, причем, с шенберговского типа разбивкой по голосам (ц.2). II часть — «Импровизации» — исходит из ритмически четкой темы у трубы (одновременно — из нового додекафонного ряда). При этом название, по всей видимости, призвано закамуфлировать еще один непривычный в тогдашней советской музыке прием, который

здесь применил Щедрин, — алеаторику. В нотах у пианиста то там, то здесь зияют квадраты, которые надлежит «повторить несколько раз с любым интервалом во времени». И вот, наконец, — финальные «Контрасты», которые как раз и означают «коллаж». В коллаж вовлечено несколько очень разных «музык»: «звоны» оркестра, имитация настройки рояля, экспрессивная «драма оркестра», яростно автоматизированный этюд у фортепиано и вдруг — Jazz battery с «вкусным» элегантным соло фортепиано (тематический материал «этюда» и «настройки рояля» раньше был применен автором в его 2 симфонии, в 14 и 21 прелюдиях). В действительности вся эта невозможная пестрота — ничто иное, как реалистическая зарисовка с натуры: если находиться в классе консерватории, то из-за одной стены будет доноситься игра этюда, из-за другой — фортепианные джазовые пассажи, еще откуда-то — настройка фортепиано. После всего этого калейдоскопа в финале, естественно, возвращаются темы предыдущих частей: 12-тоновая тема из I части, с инверсией, 12-тоновая тема из II-й (соло трубы). Тематическая мозаика, все уплотняясь, неожиданно переходит в новое качество: в диссонантные многозвучные аккорды, которые словно пускаются в богатырский русский пляс. В связи с установившейся у Щедрина эстетикой процесса, и этот цикл, несмотря на напоминание двух додекафонных рядов в финале, по своему образному порядку подчиняется сквозной, векторной логике, движению от подавленности раздумья через разноплановую контрастность к воодушевленной действенности.

Подобное повышение уровня эстетической контрастности одновременно стало и убедительной демонстрацией найденного композитором центристского стремления нового пути к синтезу видов культур драматично разорванного художественного мира XX века.

В 1967 году, как уже говорилось, неслучайная случайность привела к возникновению «Кармен-сюиты» — едва ли не самому исполняемому произведению, вышедшему из-под его пера. Тогда же кинорежиссер Александр Зархи вместе с писателем Василием Катаняном пригласил обоих супругов к участию в двухсерийном фильме «Анна Каренина»: Щедрина как композитора, Плисецкую на драматическую роль Бетси. В том же 1967-м поступил заказ на сочинение от Нью-Йоркской филармонии, в связи с ее 125-летием (руководителю оркестра Леонарду Бернстайну пришлось весьма по вкусу «Озорные частушки»). Так появились «Звоны» для оркестра, впервые исполненные в Линкольн-Центре

под управлением Бернштейна. Музыка Щедрина к спектаклю по Александру Твардовскому «Теркин на том свете» (она звучала и при входе публики в зал, и при выходе) привела в восторг самого замечательного поэта, пользовавшегося поистине всенародной любовью. Он посчитал даже нужным написать о ней в «Литературной газете», а композитору прислал в подарок книги своих стихов. Щедрин после этого написал 4 хора на его тексты, собирался сделать еще и балет.

«Звоны», 2 концерт для оркестра, открыли в творчестве их автора линию, показательную и поучительную: сочинение, заказанное с Запада, решалось композитором как самое почвенно-русское, с погружением в древнейшие устои отечественной культуры. Композитор пояснял: «Колокольный звон с самых давних времен занимал большое место в жизни русского человека, возвещал о радостях и горе, сопровождал праздникам и бедам. Мне думается, что старинный колокольный звон — это целая область русской музыкальной культуры, со своими древними традициями, специальной терминологией, со своей азбукой и т. д. Некоторые принципы колокольного звона — разумеется, трактуемые весьма свободно — использованы в этом сочинении, также, впрочем, как и некоторые элементы старинного русского безлинейного нотного письма — так называемые «крюки» для записи знаменного распева. Некоторые страницы “Звонов” вдохновлены живописью величайшего русского художника Андрея Рублева». (Из аннотации) В дальнейшем станет ясно, что Щедрин всю жизнь, без каких-либо особых высказываний, осуществляет такое намерение: всему мировому, всему современному дать русский эквивалент, русский адекват. Умея (и желая) писать и современно, и по-русски, таким сочетанием он смог привлечь внимание всего мира.

Щедринские «Звоны» сонорны и, одновременно, скрыто сюжетны. Примечателен поиск в сонорике средств катастрофического звучания, соответствующего апокалиптическим умонастроениям эпохи XX века. По отношению к традиции русской музыки симфоническая партитура Щедрина явилась энциклопедией русских звонов, с применением самой натуральной русской звонницы — набора разновысотных колоколов (*Campane russe*). Данный сонорно-колокольный опыт остался до сего времени уникальным в русской и мировой музыке (говорю — мировой, поскольку не меньшее, чем в России, значение колокола имеют в некоторых других странах, например, в Китае). Обратившись к средствам

большого симфонического оркестра с увеличенным составом (4 трубы, 4 валторны, 4 тромбона), композитор встал перед задачей продолжить гениальную инициативу Мусоргского с его «коронацией Бориса»: воплотить колокольный звон прежде всего средствами оркестра, с добавлением собственно колоколов — упомянутых 5 русских колоколов, 18 трубчатых *chimes* и 3 колоколец. Современная диссонантная гармония, для упорядочивания которой композитор использует даже додекафонный ряд (в т. 2, ц. 1, после ц. 6, 19), предоставляет для этого богатейшие возможности.

Слушание колокольного звона всегда заставляет спираль нашей памяти раскручиваться в далекое и великое прошлое. Эту вибрацию голосов древности прежде всего и стремится выразить в звуке композитор: в аккордах оркестра важна длительность остановки, в слиянии ударов русской звонницы значима естественная протяженность отзвуков в пространстве, без глушения. Известно, что русские звоны и звали на вече, и возвещали беду, и украшали великие праздники. Соответственно у Шедрина звучит то набат, с тревожной ритмической равномерностью (ц. 12), то перезвон, с пышной многоярусностью (ц. 18), то звон похоронный, с переходом от верхов к низам и к совместным созвучиям на фоне сумрачных аккордов деревянных духовых, разделенных «дыхательными» паузами (ц. 22).

Сонорной пьесе придана определенная драматургия: от экспозиции звонов в разных пространственных ракурсах через нагнетание драматизма (образы будто бы татарского нашествия, тревожного набата) к нечеловеческому напряжению в генеральной кульминации (ц. 19–21, в верхних голосах перед ц. 20 проходит даже 12-тоновый ряд) и срыву в похоронный звон, после которого, словно мистическое видение, вдруг предстает нечто совсем иное — призрачное пение знаменного распева (*quasi canti*) «хором» труб и тромбонов. Конец же катастрофичен: имитацией выстрела (*Pistola*) происходит «расстрел звонов».

Оркестровую музыку с таким количеством «звонного материала» очень непросто организовать в ясно воспринимаемую форму, придать ей грамматическую организацию. Шедрин здесь хорошо ощущает важную конструктивную логику новейшей музыки его времени — функциональное сопряжение «диссонансов» и «консонансов экспрессии» [термины мои. — В. Х.]. Например, при подступах к генеральной кульминации звучит жесткое *staccatissimo* духовых («диссонанс экспрессии»), а в имита-

ции похоронного звона и заключительном «знаменном пении» — на-оборот, *legato* и *quasi cantī* («консонанс экспрессии»).

Давнее общение с другом Андреем Вознесенским, в 60-е годы ставшим, наряду с Евгением Евтушенко, кумиром передовой молодежи, вдохновило композитора на «Поэторию» на его тексты. У Родиона Щедрина и Андрея Вознесенского много ошутимо общего, о чем нелегко сказать конкретно. У обоих — какое-то захватывающе свежее и острое чувство современности, оборачивающееся яркостью и блеском авторской художественной речи. В молодости их сплотила атмосфера дома Брик и Катаняна, где Родион Щедрин поражал исполнением своих произведений, Андрей Вознесенский, как и Евгений Евтушенко, — экстравагантностью поэтического вкуса и даже одеяний. Молодой Щедрин говорил: «На меня наибольшее влияние в течение моей жизни оказали три человека. Мой отец, Лиля Брик и Андрей Вознесенский». Андрей и Родион тесно дружны всю жизнь. Поэт посвящает стихи — и другу-композитору, и его спутнице-балерине. О ней слагает скол — целую поэму на 8 страниц «Портрет Плисецкой», где говорит: «Плисецкая — Цветаева балета...» (ранее приводилось начало скола).

«Поэтория» (1968) — «Концерт для поэта в сопровождении женского голоса, смешанного хора и симфонического оркестра», с введением также синтезатора света (в партитуре прорисована соответствующая партия света — *Lucs*). Сам поэт выступал в ней в качестве чтеца своих строк. Композитор говорил, что сочинение и возникло от потрясения стихами Вознесенского. Сначала у него была мысль «занотировать» интонации голоса Вознесенского. Но для такого случая нотная запись оказалась совершенно мертвой, и потребовалось само живое чтение поэта — в качестве одной из партий музыкального произведения. Идея синтеза ненотированного, «скользящего» чтения и высотно нотированной музыкальной системы до того не имела прецедента в истории русской музыки (отмечено В. Комиссинским). В исполнительском составе есть партия контральто, рассчитанная композитором на богатейший голос широко известной Людмилы Зыкиной. Включение в академическую ораторию народно-характерной певицы стало таким же коллажем, как частушка в фортепианном концерте. Для самого же Щедрина народный вокальный тембр здесь был реконструкцией еще одного национального элемента, наряду со звонами, знаменным распевом: «Наверно, что-то “зыкинское” было

в голосах предков наших сказительниц, деревенских плакальщиц — эпическое спокойствие и какая-то щемящая “бабья” нота». (Цит. по: Комиссинский 1978, с.135)

Конечно, нельзя не остановиться перед такими впечатляющими стихами Вознесенского, как его «Гойя»: «Я — Гойя,... Я — Горе. Я голос... Я — голод. Я — горло повешенной бабы...». Щедрин сделал свой монтаж из нескольких стихотворений и поэм книги Вознесенского «Ахиллесово сердце» (М. 1966 — «Гойя», «Потерянная баллада», «Латышский эскиз», «Кроны и корни», «Оза», «Лонжюмо», «Из Ташкентского репортажа», «Тишины!» и др.), расположив их в трех частях своего произведения. Но за обращением к любимому поэту стоит, на мой взгляд, еще один, прямо-таки тайный, но особенно важный замысел: впервые осуществить на современном русском материале как бы светский аналог западным пассионам — или «страстям», — имеющим на Западе такое высокое представительство, как Пассионы И. С. Баха. И, конечно, не только Баха. В 1966 году впервые прозвучали произведения большой эффект «Страсти по Луке» Кшиштофа Пендерецкого для чтеца, солистов, хора и оркестра, давшие новейшую музыкальную интерпретацию монументальному старинному жанру. Хотя при советской власти все церковное было вне закона, такое направление уже витало в воздухе эпохи. И Щедрин в своей «Поэтории» создал как бы «светские страсти», на стихи современного поэта. Обратим внимание, о чем повествует текст. Все отобранные стихи говорят о Жизни, Смерти и «Третьем» — надежде на Возрождение. Притом все они говорят о России («Единственная Россия, единственная моя»): война, похороны, землетрясение — и день рожденья, надежда «жить ощущеньем, цветом». В I части «Поэтории» содержатся программные слова:

*Но выше Жизни и Смерти,
пронзающе, как свет,
нас требует что-то третье, —
чем выделен человек.*

«Третье» раскрывается в самой сердцевине произведения; в середине II части: «Матерь Владимирская, единственная, стань нашей посредницей»... Текст даже читается хором, как настоящая молитва, и дополняется колокольным звучанием.

В пассионах композиторы по традиции прибегали к той или иной речитации Евангелиста (и у Баха, и у Пендеревского). Так же и у Щедрина в центре стоит чтец. Для западных пассионов принято обращение к старинным хоралам и псалмодиям. Щедрин обращается к аналогичным пластам традиционной русской культуры — чтению молитвы, колокольному звону, народным плачам, голошениям в их подлинном тембровом колорите. Пением Зыкиной, в котором ему слышались голоса предков, он, как лейттемой, прославляет всю музыку «Поэтории». Ее плач, голошение как раз и отвечает жанру «страстей». Но мелодический характер «зыкинской» партии композитор выдержал в настоящей современной, практически авангардной манере, не менее сложной, чем у Пендеревского. Достаточно прослушать начальное соло — вне диатоники, тональности, метра, с длинными глissандо и нетемперированными «сбросами» звука (хотя как раз ее голосом в начальном и заключительном соло и пропеваётся звуковысотный центр *es*, объединяющий произведение). А в голошении «Мать Владимирская» экспрессия основывается на контрастах регистров и диссонантной интервалике. «Фантастически естественной реальностью» назвал эту стилистику композитор А. Балтин.

Авангардными в «русских пассионах» стали и оркестр, и хор (недаром критики навестили уши по поводу «польских достижений»). Вся партитура наполнена алеаторикой партий, внеметричным движением голосов (*senza metrum*) с использованием сонорного хорового шепота и движущихся кластеров в полифонии хора. Принципиальное новшество составило также сверхмногоголосие, в виде как однородных партий (растущая 20-голосная «диагональ» струнных *pizzicato* на слова хора «Война. О вопли женщины» в ц.20), так и полифонии пластов — при эмоциональной символизации землетрясения (30 голосов в ц.58) и, наконец, в генеральной кульминации «страстей», на зывания «Помогите Ташкенту!», где полная масса хора и оркестра, сопровождаемая обрывом партии Луце, с нарастающим воем сирены, составляет 71 партию — число, само по себе рекордное для советской музыки, до которого не добрался тогда еще ни один другой композитор.

«Поэтория» впечатлила первых слушателей всем, чем может поразить новое крупное сочинение мастера: сочетанием значительности и неожиданности, яркостью открытий и их естественностью, к тому же рискованным введением русско-церковного элемента. На официальном

же обсуждении в Союзе композиторов и в печати мнения выстроились лестницей: чем крупнее музыкант, тем выше оценка. Александр Холминов: «...Щедрин — художник, идущий своим путем, ищущий, серьезный, ставящий перед собой трудные задачи, и те задачи, какие он поставил в “Поэтории”, он разрешил блестяще <...> Произведение продумано до мелочей, до мельчайших подробностей и представляет собой единое целое <...>. Эмоционально сочинение мне очень нравится. Это одна из больших удач Щедрина». Арам Хачатурян: «Сочинение довольно необычное, свежее по языку, очень эмоциональное, отмеченное яркой национальной характерностью. Здесь наличествуют обороты, как будто бы близкие культовым мотивам, — по-моему, это не беда, что композитор ими воспользовался. <...> Мне сочинение очень понравилось. Когда Зыкина начала петь, у меня сердце замерло». Дмитрий Шостакович: «До сих пор нахожусь под глубоким воздействием музыки. Думается мне, что мы находимся на переломном этапе творческой биографии Щедрина, что он будет отныне шире смотреть на жизнь и отображать ее содержание». (СМ 1969, с.18–32) Но это были только верхние ступени лестницы.

Родион Щедрин не мог не оказаться в ситуации крайне противоречивой и жить «в полосочку», даже «в клеточку». С одной стороны, он стал «звучащим», постоянно исполняемым автором, выступающим и за границей. В 1964 году он играл свои сочинения на Бергенском фестивале в Норвегии и получил на адрес СК СССР прекрасный отзыв: «Замечательный композитор и пианист, Родион Щедрин произвел на всех нас очень большое впечатление. Талант и обаяние сделали этого музыканта очень популярным...» (Щербак 1964, с.21) После премьеры 2 фортепианного концерта автор-пианист был приглашен на гастроль с оркестром Ленинградской филармонии, руководимым Евгением Мравинским, и совершил блестящий тур — Париж, Лион, Женева, Берн, Милан (зал театра Ла Скала, где присутствовал Герберт фон Караян). Далее снискал бурные овации при поездках в Рим (1969), в Германию (ГДР — Дрезден, Берлин). Ширился успех на родине: любая премьера в Москве становилась музыкальным событием, в 1964 году один из номеров «Музыкальной жизни» вышел с его портретом на обложке, в 1970-м на концерт в Казани, как сообщала пресса, «билеты брали с боем». Тем не менее его «жизнь в искусстве» стала непрерывной войной за выживание. Ему систематически чинили препятствия представители наивысших, да и любых начальственных инстанций. В 1958–59

в связи с показом на Пленуме СК 1 симфонии был упрекаем за «инакомыслие», не ведущее к убедительным результатам (см. СМ 1959 №3 с.66), после разгрома Хрущевым выставки современных художников был вызываем от СК на совещание в ЦК КПСС с требованием покаяться в собственных грехах (вместе с Вознесенским, Евтушенко, Ахмадулиной, Тарковским). В 1967 после премьеры «Кармен-сюиты» в Большом театре начали отменять спектакль с Плисецкой, и Щедрина с компанией пришлось выдержать длительный бой с министром культуры (см. выше), в 1969 он, хлопнув дверью, ушел с преподавания в Московской консерватории, где рассеявшиеся там партийные бездари из числа теоретиков судили его музыку «как народ». Критика, клявшаяся в верности коммунистической партии, высокомерно поучала его за «неудачи с концепциями».

Вернемся к обсуждению «Поэтории» в 1969-м. Что говорили не-Шостакович, не-Хачатурян, не-Холминов? Д. Кабалевский: «А сегодня я вновь в недоумении останавливаюсь перед “Поэторией”. <...> Почему кульминациями сочинения, воплощающими (по словам автора) тему любви к Родине, стали такие эпизоды, как обращение к Владимирской богоматери, как истерические возгласы “Помогите Ташкенту!”, как приглушенная тоска по тишине. <...> В “Поэтории”, по-моему, сложность мира подменена раздробленностью мира, разорванностью сознания»... Б. Ярустовский: «Ну, хорошо, — портрет России, а где же в нем приметы России социалистической? Из чего складывается третья часть “Поэтории” — “Россия сегодня”? Из эпизодов “Ресторан “Берлин”, “Помогите Ташкенту!” и “Хочу тишины”?» Т. Хренников: «И все же, по-моему, здесь явно нарушено соотношение добра и зла. Так, первая часть — трагедия войны, вторая — похороны, третья — снова трагедия, разразившаяся уже в наши дни. <...> Мне не достает в “Поэтории” позитивного начала...» (СМ 1969 с.18–32)

Стали предъявлять и требования посерьезнее. Как говорит Родион Константинович, «к героям причислить себя не могу, но несколько смелых поступков совершил». В 1968 году отказался подписать письмо в поддержку вступления советских войск в Чехословакию. Мало того, «Голос Америки» каждый час стал передавать, что три деятеля советской культуры — К. Симонов, А. Твардовский и Р. Шедрин — отказались проявить солидарность с курсом коммунистической партии Советского Союза. А такое сочувственное внимание «оттуда» могло обернуться тем

же, чем Нобелевская премия Пастернаку: бешеной свистопляской в центральных газетах, исключением из творческого союза, «неузнаванием» со стороны ближайших коллег. С Майей Михайловной уже перестали здороваться в Большом театре. Тем временем, после первого исполнения, на которое старались не отпустить ни хор, ни оркестр, уже запретили «Поэторию». По словам композитора, «началось такое давление, что надо было “отстреливаться”». Компромиссом стала оратория «Ленин в сердце народном», подобно оратории «Песнь о лесах» — в биографии Шостаковича. Шостакович в свое время вынужден был еще и вступить в члены КПСС. Щедрин же совершенно невообразимым образом умудрился за всю жизнь в партию коммунистов так и не войти, несмотря на все затягивания туда, что в его положении было достаточно героической позицией. Уступка же в виде оратории к 100-летию со дня рождения основателя советского государства настолько выправила официальное положение ее автора, что он не только был вознесен рядами присяжных критиков за концепцию (хотя и тут они кое-что нашли!), но за это сочинение и оперу «Не только любовь» ему присвоили Государственную премию СССР (1972).

В связи с вопросом о наградах укажу заодно, что значительно позже, в 80-е годы, когда прочно укрепился музыкальный и личный авторитет Щедрина, он был удостоен самой высокой награды советского государства — Ленинской премии (1984), и не за «ленинскую ораторию», а за произведения из числа центральных в его творчестве — оперу «Мертвые души» и поэму «Казнь Пугачева» (плюс «Торжественную увертюру»). С середины 70-х последовали и зарубежные почетные присуждения: Член-корреспондент Баварской академии искусств (1976), Почетный член американских обществ Листа и Бетховена (1978), Член-корреспондент Академии изящных искусств ГДР (1983), Почетный член Международного музыкального совета (1985), Почетный член Академии искусств Западного Берлина (1989).

Оратория «Ленин в сердце народном» для солистов, хора и оркестра (1969), написанная беспартийным автором, была чуть ли не единственным нетрескучим сочинением на данную тему. О произведении нельзя судить политически однозначно. Будем помнить, что в 60-е годы последовало разоблачение Сталина, и фигура Ленина в утопическом сознании идеологизированных советских людей выступила в качестве альтернативы кровожадному деспоту. От перестроечной переоценки всей

исторической роли Ленина эти годы отделяла еще целая эпоха. В пределах взятой темы Щедрин своей музыкой смог пробить брешь в той официальной громкоголосой помпезности, которая выше головы загромождала слух любого советского труженика. Он обратился не к великим деяниям вождя, а к факту его смерти — по данному поводу критика настороженно шевельнулась. Совсем избавил контекст от высокопарности. Для этого ему хорошо помог опыт «Бюрократиады», с бытовыми прозаическими текстами, говорящими о мелочах. Один из текстов оратории составил рассказ бывшего латышского стрелка Бельмаса о том, как он, услышав объявление о смерти Ленина, не хотел в это верить и закричал «Ленин жив!»; другой — воспоминание работницы Наторовой, как она пришла пуговицу на пальто вождя. Но главное, в чем, действительно, повезло оратории, — она попала в сферу притяжения музыкальных открытий, сделанных Щедриным в его «современных русских страстях», «Поэтории». Как продолжение поисков древних русских музыкальных пластов был использован былинный речитатив народной сказительницы Марфы Крюковой и еще раз — народный тембр Л. Зыкиной, которой поручено замечательное заключительное «колыбельное» соло. По аналогии с западным «Stabat Mater dolorosa», идеей и интонацией эпического плача, но на русский лад, проникнута вся оратория. Наряду с начальным былинно-речитативным текстом «Это было в Москве белокаменной», в музыке проводятся несколько видов *lamento*. I часть называется «Вступление и *ламент* 1-е», III часть носит наименование «*Ламент* 2-е». В V части — «Симфония» — интонации *ламент* предстают в кульминационной трансформации, в VI части — «Эпилог» — они растворяются в остинатных мажоро-минорных фразах. Из опыта собственной «Поэтории» перешли и новаторские фактуры — алеаторные и сверхмногоголосные. Если суммировать стилистику этого «*Плача в сердце народном*», то она составит вклад не столько в лениниану, как в унисон речитировали все критики, сколько в современную «руссиану». Именно в таком колорите слышали ораторию, например, французские коллеги, такие как очень почитавший ее Жорж Орик. Шумный успех оратории снискал Темирканов, дирижируя ею в Париже и Лондоне. Был выпущен компакт-диск английской фирмой «Олимпия». С наступлением новой, постсоветской эпохи, опрокинувшей прежние критерии, Щедрин все-таки сохранил произведение во всех каталогах и списках своих сочинений: музыкальное взяло верх над политическим.

3 фортепианный концерт (1973) весьма резко выделяется во всем творчестве Родиона Шедрина как сочинение самое авангардно-сложное. Никакой тональности, никаких, даже «вторичных» трезвучий. Да и форма — вся наоборот: «Вариации и тема» (авторское обозначение). Сольная каденция фортепиано расположена в начале произведения.

В 3 концерте не присутствуют ни какие-либо узнаваемые имитации народного стиля, ни какие-либо классические и неклассические модели для полистилистических аллюзий, ни какие-либо проглядывающие жанры. По музыкальному языку концерт — абсолютное царство диссонанса, чуть ли не воплощение «тоски по утраченной дисгармонии». Он остро контрастен, и контрасты эти — демонстрация крайних полюсов диссонантной выразительности в современной музыке. (Правда, в чисто звуковысотном плане одну притягивающую точку можно все же сыграть — «*d*» в т. 2–3, затем в репризе, ц. 41, и в заключительной Теме, ц. 43. Но эта точка в гармонии Концерта скорее выступает как объект центробежности, чем центростремительности.)

В сплошь диссонантном звуковом мире Концерта, пребывающем как бы в самом центре музыкальной ситуации XX века, тематические рельефы вырисовываются в основном с помощью неких первичных выразительных импульсов, «протоинтонаций» (по В. Медушевскому), залегающих в музыкальном сознании людей глубже, чем жанры, стили, композиторские школы или направления. Это — энергичный удар-точка, также аккорд-удар, пассажный перебор звуков, одновременное созвучие, острый ритмо-импульс (синкопа, репетиция), экспрессивный секундовый вздох (стон, крик), сонорный звон (гул), ровные ритмо-шаги звуков, проторечитации. Язык концерта труден для восприятия не только диссонантностью самой по себе, но и отсутствием таких семантических подсказок, как узнавание каких-либо жанров, стилей, тем, гармоний, знакомых типов музыки. По аналогии с другими сочинениями Шедрина можно было бы задуматься в определенных моментах о прелюдировании, об этюдности, маршевости, джазовости, хоральности — однако все это будут нарочито отстраненные виды жанровости, они так же центробежны, как звуковой устой «*d*». В намеренно абстрагированном тематическом материале действуют только протоимпульсы, первоинтонации. Но эти смысловые «невидимки» — ярко эмоциональны: они находят путь к слушателю и внушают ему некую четко проведенную, но совершенно несловесную музыкальную мысль автора. Когда композитор вы-

ступал с 3 концертом в качестве солиста, ему, по его словам, удавалось держать публику в должном напряжении. Единственный узнаваемый музыкальный знак-символ в Концерте — колокольный звон, семь ударов которого имитируются оркестром в последних семи тактах произведения, и ему надо придать должное значение. В 3 концерте Щедрина запрятал и еще один открытый символ — цитату из 1 концерта Чайковского (или любого другого классического фортепианного концерта), которую полностью заглушает туттийная оркестровая генеральная кульминация. Здесь был задуман зрительный, кинематографический эффект — видимого глазом движения рук музыканта. Об этих особенностях 3 концерта Щедрина пронизательно высказался А. Шнитке. Об исчезновении жанров: «...моторика стала более впечатляющей — она как будто сбросила тесную условность жанрово-тематического контраста и хлынула единым нерегламентируемым и потому сильным потоком». О неслышимой цитате: «...с удивлением обнаружил в кульминации в партии фортепиано цитату из Первого концерта Чайковского, совершенно задавленную оркестровым tutti». Об особом смысле заключительных звонов: «Впечатляет неожиданный эпилог — неумолимая, как бой часов, последовательность политембровых аккордов, вносящая в драматическую дуалистичность музыки некое “третье” качество, загадочное проявление какой-то новой силы». (СМ 1975, с.25–26)

Скажем о «дуалистичности музыки» Концерта. Основу его драматургии составляет столкновение таких полярностей, как, с одной стороны, музыка яростная, диссонантно-повелительная, с жесткими, сухими или тяжело давящими аккордами, агрессивными кликами медных инструментов, с другой — музыка кроткая, тихая, в виде тончайших, нежнейших пассажей фортепиано и голосов оркестра. Они широко экспонируются в первом крупном разделе Концерта, где могут быть сравнены со сферами главной и побочной партий сонатной формы. После вступления (в начальных тактах) — с оглушительной начальной трелью флейты пикколо (со струнными), с ударом-точкой и исступленными аккордами оркестра — к условной главной партии будут относиться: остро ритмованная аккордовая тема фортепиано в контрапункте с энергичной моторикой оркестра (ц.3), кричащие малые секунды в партиях высоких струнных и деревянных (с тремоло, фурулато, глиссандо), дополняемые активными «шагами» низких духовых (ц.4). К условной побочной партии: нежнейшие медитативные, затем хрупко-парящие пассажи фортепиано (ц.6,7), поддержанные самыми тонкими красками оркестра (ц.7): флажолетами струнных, квазитремоло арфы, трепетанием челесты, фурулато флейт. В фортепианной каденции (ц.9) делается разгон к энергичному фегосе («яростно»). На месте заключительной партии (ц.10) на-

ступает резкий перелом с возвратом к первой сфере — с яростным фрулато высоких флейт и агрессивными кликами словно взбесившихся труб. Этот подъем ярости предвосхищает генеральную кульминацию Концерта. В последующей разработке (от ц.15) в новом облике воспроизводятся и энергично-сухая аккордовая активность (ц.18), и нежнейший разговор хрупких пассажей (ц.20, особо важен долгий медитативный эпизод в ц.22–25). При переключении к скерцо-финалу (ц.25) вторгаются тихие, но напористые бонги, в соседстве с группами прежних пассажей. Но здесь-то и начинают набирать силу те волны беспокойных нарастаний, которые приведут к сокрушительной генеральной кульминации. Вершины таких волн — в ц.30, 34, 38. В предкульминации (ц.41) возвращается основная повелительная тема главной сферы (из ц.3). Наконец, саму неистовую генеральную кульминацию составляет оркестровое *tutti* в ц.42 *Quasi maestoso*, поглощающее собой цитату из любого классического концерта, добавленную в качестве коллажа. Сравнительно краткая по продолжительности, но завершающая цепь других «взрывных» вершин Концерта, генеральная кульминация — и есть тот главный Генеральный Диссонанс, та Генеральная Дисгармония, к воплощению которой был направлен весь ход музыкальных событий. После этого следуют два эпилога, совершенно необычных и важнейших в концепции: Тема, к которой пришли вариации произведения, и заключительные 7 звонов. Тему сам автор называет «темой-хоралом», и проводимое в конце звучание ее в чистом виде допускает одно далеко идущее сравнение — с «простым хоралом», или *schlichter Choral* в конце типичной хоральной кантаты Баха — как символ примирения с миром, веры в него. Если так, тогда проясняется и загадочный смысл 7 удаляющихся звонов — это как бы атрибутика конца ритуального действия, впрочем, слишком обобщенного, чтобы быть «расшифрованным».

Такова первоплановая драматургия Концерта, развертывающаяся перед слушателем на «авансцене». Однако произведение основано на сложной «встречной драматургии», и второй, дополняющий план также не менее важен. Он координирован именно с идеей вариаций (33-х), завершающихся Темой. Щедрин вспоминает: «У меня давно была идея написать тему и 33 вариации, может быть, с той поры еще, как в классе Флиера я играл этот опус Бетховена [Вариации на тему вальса Диабелли. — В. Х.], и не без удовольствия. Число 33 вообще замечательно, оно часто встречается в сказках, причем, в сказках народов разных вероисповеданий — и славянских, и магометанских. Думаю, это не случайно...» (Щедрин 1983 с.15). К «сказкам» остается добавить, что число 33 — возраст распятого Христа и его символ.

О процессе сочинения Щедрин говорит, что в начале была тема, а потом вариации. Последование вариаций было устроено достаточно сложно, с различными асинхронными наложениями, но продумано бы-

ло все до детали. «Например, звучащий в финале хорал-тема — нота в ноту соответствует тому, что звучало в последней 33-й вариации. Есть, конечно, ракоходные обращения, есть инверсии, зеркальность и так далее, но все, что звучит в теме, все звучит уже в этой последней — генеральной кульминации» (Щедрин 1983 с.15). По поводу последнего соответствия, между Темой (ц.43) и генеральной кульминацией (ц.42), последовательное сравнение каждой оркестровой партии в ц.42 с головами Темы проводит М.Тараканов в книге о Щедрине (1980 с.231–238). Сам композитор по поводу этой вариации пишет: «Но она, подобно вазе, словно раскололась на множество мелких кусочков, которые солист затем “склеивает” воедино» (см. Тараканов 1980 с.214).

С точки зрения формы, 33 вариации 3 концерта — это свободные вариации, с добавляющимися элементами темы (как в «Симфонических этюдах» Шумана), смешанные с сонатно-циклической формой (типа 1 концерта Листа). Казалось бы, нарочитое размещение Темы в конце ставит форму в один ряд с известными в этом отношении произведениями — «Иштар» Энди, «Вариациями без темы» Малипьеро. Однако важнее другая аналогия, уже упомянутая нами, — с заключительным «простым хоралом» в духовных кантатах Баха, излагаемым фразами, с характерными ферматами в конце каждой. После всех кричащих диссонансов Концерта и в особенности Генерального Диссонанса кульминации (*tutti forte-fortissimo* из осколков темы, с острым паузированием и пронзительными трелями духовых, энергичным деташе всех струнных, акцентами и *сфорцандо* ударных) тема-хорал, целостная по составу элементов, мерная по внутренней фразировке, тихая по нюансу и легкая по артикуляции, воплощает все же некий Консонанс бытия и пусть отделенную от основного действия, но все же существующую в мире Гармонию. Хотя бы после нее и отзвучал, удаляясь, колокольный звон.

Опера «Мертвые души» (1976, пост. 1977) по одноименной поэме Гоголя стала знаменательной вехой в творчестве и самого Щедрина, и поставивших ее Большого театра и режиссера Бориса Покровского, кроме того, — и в жизни самой поэмы Гоголя.

Впервые для себя композитор попытал счастья сделать либретто собственноручно, рискнул остаться с гениальным словом Гоголя один-один. Каркас был составлен, конечно, по первому тому «Мертвых душ», но с инкрустацией строк из второго тома — тех, которые Щедрину в разговоре о его опере по памяти процитировал Шостакович. Они

вошли в ариозо Чичикова из I д. («Признаюсь, еду я по нужде другого») и в его же арию на балу у Губернатора из II д. («Мудрости жажду, мудрости извлекать доходы верные»). Непостижимым образом Щедрин уложил в тонкую тетрадку и всю «авантюру» обширнейшего писательского текста, и ввел ряд моментов из других произведений того же автора, и вывел в самостоятельную линию внутренний гоголевский моральный противовес всякому российскому «мертвдушеству». В сжатом пространстве оперного либретто смысловые элементы оказались притиснутыми друг к другу с такой накаленной силой, что сарказм Гоголя под рукою Родиона Щедрина превратился как бы в гротеск Салтыкова-Щедрина. Чего стоит хотя бы нарастание к финалу оперы страстей и скоростей в разоблачении «верхушкой» города загадочного скупщика мертвых душ — от сцены №17 — «Толки в городе» (общий ансамбль) — через оттеняющий №18 — «Отпевание прокурора» — к «Сцене и финалу» №19: дамы увлеченно развивают идеи насчет губернаторской дочки и жены Чичикова, мужчины докапываются до истины, соображая про капитана Копейкина и Наполеона, а главный правдоискатель Ноздрев громогласно заявляет про шпиона и состоявшееся с его помощью венчанье Чичикова. На глазах у публики за несколько десятков тактов махровая глупость разоблачителей далеко перехлестывает сомнительность махинаций разоблачаемого.

Либреттистом как бы походя, внезапной игрою ума, делается сюжетное углубление: оживают портреты на стенах (в домах Манилова и Собакевича), целыми ансамблями непрошенно вмешивающиеся в действие. Тут явно развивается мотив гоголевского «Портрета». Да и сам Чичиков, свершив сделку, не тратит дорогое сценическое время на прощание с хозяином, а внезапно исчезает, будто какой-нибудь Сен-Жермен.

Но самое большое смысловое углубление, которое делает честь автору как подлинному новатору музыкальной сцены, — это двухъярусная структура щедринской оперы, на чем необходимо специально остановиться.

Сценически двухъярусность выглядит как деление сцены музыкального театра на два реальных этажа — нижний и верхний: на нижнем действуют помещики, дворяне и Чичиков, на верхнем — народ русский, символизируемый присутствием сугубо побочных, но важных для идеи оперы персонажей (кучер Селифан, лакей Петрушка, мужики), да катящейся тройки. Исследователи, бросившиеся искать исторические ана-

логи, нашли один достаточно подходящий — украинский вертеп, с разыгрыванием на верхнем этаже евангельских мотивов, на нижнем — комедийных сцен. (М. Черкашина, — см. список лит.) Меня лично интересовала другая связь событий. В 1965 году в Кёльне увидела свет рампы новаторская опера Циммермана «Солдаты», где в финале сцена делится на 24 сцены! Это был опыт развившейся в XX веке параллельной драматургии. И мне долгое время думалось, что просвещенный, бывавший за границей Родион Константинович Щедрин знал об этом изобретении. К моему удивлению, в разговоре с ним в 1998 году выяснилось, что ему видеть этого спектакля вообще не довелось. Придумал сам! И назвал это «двумя параллельно развивающимися операми» (в издании либретто 1977 года). Будем помнить и о его выдающемся сценическом сотруднике, Борисе Покровском, который смог и «Хованщину» Мусоргского решить в характере одновременного «многосцения» (позднее, в 90-е годы).

В щедринском параллелизме «двух опер» оказался заключен глубочайший психологический и философский смысл, который композитор смог почерпнуть все от того же Гоголя. Создавший бессмертную галерею персонажей как бы «карикатурного реализма», Гоголь пугался стать зеркалом только гадкого и ничтожного. «Что пользы поразить позорного и порочного, <...> если не ясен в тебе самом идеал ему противоположного, прекрасного человека», — писал он. Положительную альтернативу автор поэмы всеми силами пытался выставить во втором томе «Мертвых душ» — и в результате сам сжег свою рукопись (интересные рассуждения на данную тему дает Р. Косачева в статье о «Мертвых душах» Щедрина, см. библиографию). Щедрин сразу же выделил в самостоятельную сферу драматургии тот самый моральный противовес — собирательный образ Руси, — и смог придти к выдающемуся собственному художественному решению.

Для воплощения темы Руси Щедрин совершенно новаторски воплотил образы русских песен. Именно здесь он и проник в поэтический тайник Гоголя. Ведь, по признанию писателя, его строки о Руси были порождены поразительным впечатлением от звучания русских песен: «Я до сих пор не могу выносить тех заунывных, раздирающих звуков нашей песни, которая стремится по всем беспредельным русским пространствам». (Н. В. Гоголь. Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ», письмо 2). Гоголь шел от песни — к Руси, Щедрин — от Руси к песне, оба — по одной и той же дороге.

Что представляет собой в уникальной драматургии щедринских «Мертвых душ» эта «народная опера», идущая параллельно «профессиональной опере»? Через весь спектакль проходит как бы «макротема», составленная из песен и пения на народные русские тексты с участием народно-вокальных тембров, в виде следующей цепочки эпизодов: Вступление, окончание 2 к., 3 к. — «Дорога», 5 к. — «Шибень», 7 к. — «Песни», №10 — «Кучер Селифан», №12 — «Плач солдатки», №14 — «Запев», №19 — Финал. Они составляют известный в истории музыки цикл — прелюдия, группа интерлюдий и постлюдия, — реализованный в русском ключе. Русский фольклор Щедрин использует здесь своеобразно — берет только подлинные тексты ряда песен и народные тембры, но не цитирует фольклорных мелодий. Тем самым достигается достоверность как традиционно-народного, так и современно-щедринского. Повод ввести народный текст Щедрину дал сам же текст Гоголя, благодаря упоминанию в нем песни — «Не белы снеги». К ней он добавил также песню «Ты полынь, полынечка-трав» и плач «Поразтроньтисся, люди добрыя...». Но Щедрин был бы не Щедрин, если бы в благостную архаическую народность не подсыпал крупицу едкого юмора, почерпнутого в великолепных прозаизмах того же Гоголя — типа речей Селифана к лошадям: «Эй вы, любезные мои!», — или вроде бы малозначимых фраз мужиков: «Вишь ты, вон какое колесо!» — которым придан большой символический смысл: *«доедет или не доедет?»* В связи с подобными мизансценами композитор использовал еще один колоритный национально-русский элемент — тембр басса профундо. Некий Бородатый мужик профундирует: «Маниловка, может быть?» «В Казань не доедет». Исключительными тембровыми преобразованиями традиционного оперного состава явились замена 1–2 скрипок оркестра «малым хором» из 28 человек и выделение солисток меццо-сопрано и контральто в народной манере пения.

Чрезвычайного внимания заслуживает музыка «народной оперы» со стороны гармонико-фактурной. Она поражает живой современной экспрессией звучания. Щедрин намеренно избегает здесь как сциллы этнографизма, так и харибды академического додекафонизма: он в полной мере разворачивает опорную для его слуха 12-тоновость XX века и одновременно выделяет в ней диссонирующие моменты как бы стихийной народной гетерофонии. При этом интонационный поток, который и 12-тоновость окрашивает у него в русские краски, — это поток народ-

музыка глубокого сострадания составляет прочную *этическую* опору оперы Щедрина.

Сфера «Руси-народа-нации-песни» со всеми ее компонентами приобретает еще один важный смысл — в проекции на историю музыки и историю оперы.

В истории оперы ее можно сравнить с постоянно присутствующей массой хора в опере-seria, имитирующей хор древнегреческой трагедии: коллективное начало, которое комментирует и оценивает поступки героев. Другое сравнение — с постоянным включением хорового начала в пассионах Баха, несущего духовно-религиозную идею в облике общинного звучания. Вспомним, что в «Поэтории» Щедрина мы обнаруживали русскую и светскую трансформацию барочных западных «Страстей».

Отметим еще несколько приметных черт актуальной современности в щедринской «народной опере». Мы говорили о буквальной акустической пространственности — соединении в общий ансамбль голосов из оркестровой «ямы» и с верхнего этажа сцены. С ней связана и смысловая политекстовость: хор в оркестре поет об эпически вечном («Не белы снега... ты не плачь...»), Селифан с мужиками — о преходящем и бытовом («Далеко ль до Заманиловки?.. вон какое колесо!»). При этом в оркестре бряцают бубенцы тройки, олицетворяющие тащасьую Россию. Образуется огромной емкости образ страны-судьбы, наглядно выраженный в той открытой XX веком полимудике, в которой каждый участник как бы не слышит другого.

«Вторая опера» в «Мертвых душах» Щедрина — опера классическая, с чертами итальянской buffa. Перед композитором здесь встала задача соединить эту западную традицию с воплощением в оперных партиях мелодики русского слова. Композитор работал над «Мертвыми душами» более 10 лет. За это гигантское время он до такой степени вчувствовался во всякую личностную деталь каждого своего персонажа, что не только вокальные голоса, но и инструменты оркестра получили определенные «голосовые» свойства. В многочисленных статьях и книгах достаточно сказано о том, какой скороговоркой поет Коробочка, какие скачки вниз содержит вокал Собакевича, какие скачки вверх делает голос Плюшкина (меццо-сопрано), сколь неслыханные виртуозные пассажи позволяет себе главный герой, Чичиков и т. п. Театрализируются также и инструменты оркестра: флейта сопровождает партию Манилова, фагот — партию Коробочки, валторна — Ноздрева, гобой — Плюшки-

на, 2 контрабаса — Собакевича. Чичиков, все время подлаживающийся под собеседников, не имеет своей собственной тембровой подцветки. Музыкальный образ есть и у самого «деликатного предмета» разговоров Чичикова с помещиками — соблазнившей его идеи мертвых душ, в виде мотива с ломаными триолями, первоначально у чембало и трех бонго (см. 1 д. п.44, *Allegro misterioso*). Это настоящий лейтмотив оперы, меняющийся в зависимости от той ситуации, в которую попадает Чичиков: лукаво-игривый при первом появлении, раздраженно-кричащий при перепалке с Коробочкой (п.76), настойчиво повторяющийся при жалобах Плюшкина на мор мужиков и т.д.

Хотелось бы внимательнее рассмотреть удивительную, типично щедринскую двусторонность музыкальных приемов его «классической оперы». Остановимся на таких важных для этой оперы сторонах, как артикуляция, состав голосов, а также ритмика (обычная и «ритм формы»).

Традиционной артикуляцией русского пения выступает певучая плавность, *legato*. Кроме того, древняя русская музыка не знала еще и паузы. Работа с контрастами артикуляции и паузами раскрыла их выразительный потенциал только в XX веке. Что же до классической итальянской оперы, особенно *buffa*, то она давным-давно применяла стаккатную манеру, даже в хоровых номерах. Щедрин за образец взял оперные ансамбли Россини. Так вот, в Гоголь-опере Щедрина, в ее действенном, нижнем этаже на первый план вышел стаккатно-паузирующий способ звукоизвлечения: к стаккато прибегает в изысканных руладах Чичиков, растроганно паузирует, угощая Чичикова, Губернатор, отчетливой скороговоркой тараторит Коробочка, нонлегатирует в сопровождении двух стаккатирующих контрабасов Собакевич, стаккатируют и паузируют в равномерном ритме вокальные ансамбли и хоры. Зато выделяется в таком окружении «аморозное» легатное пение Манилова (и каноном вторящей ему жены). Но и оно идет в сопровождении оркестрового *tutti tremolo*. В целом, опера Щедрина (в ее активном этаже) стала оперой-стаккато! Между тем, в музыке второй половины XX века техника артикулирования и паузирования составила новейший элемент музыкального языка, над которым немало поработали композиторы Запада и России (специально — Мессиян, Штокхаузен, Пендерецкий, Лахенман, Шнебель, Губайдулина). Таким образом, обернувшись назад, к классической итальянской опере, посвоему утрировав ее свойства, Щедрин одновременно посмотрел

и вперед, привнеся в русскую оперную линию обновление на основе современных музыкальных элементов.

Вообще артикуляционная сторона в этой опере составляет одну из главных забот композитора, стремившегося переложить прозу Гоголя на музыку в современном звучании. Какую бы страницу партитуры мы ни открыли, какой бы такт ни посмотрели, — всюду найдем детальнейшие авторские указания к интонированию музыкальной фразы. Тут Щедрин оказывается прямо включен в линию преемственности от Даргомыжского («хочу, чтобы звук прямо выражал слово») к Мусоргскому и Шостаковичу. При этом он, думаю, намеренно не встраивается в известную западную линию нового интонирования, с применением полупения-полуговора («Лунный Пьеро» Шенберга, «Воццек» Берга) — будучи разочарован в перспективах ухода от чистого пения.

В «Мертвых душах» он находит и совсем другой прием оживления оперной сцены — переход музыки в чистый жест. В некоторых кульминационных и поворотных моментах вместо пения вводится пантомима: «когда им не хватало слов, они пускались в пляс», как говаривал все тот же незабвенный Гоголь (про своих запорожцев). В «Мертвых душах» Щедрина — три таких пантомимы. Первая — в I д.: Чичиков в споре с Коробочкой, все берущей под подозрение, доходит до высшей точки кипения, и сцена «Торга» становится мимансом на фоне оглушительных sforцандо оркестра. Вторая — во II д., «Любовь»: герой галантно вальсирует с губернаторской дочкой. Третья — в III д., «Крушение»: Чичиков ведет пантомимические диалоги со швейцарами, которым «не приказано принимать».

В выборе ансамблей голосов в «Мертвых душах» Щедрина выдерживается принцип того типа итальянской оперы, которому следовал, в частности, Моцарт: арии, дуэты, терцеты, а в финалах актов — многолюдные ансамбли и хоры: септет в конце I акта, дуодецимет с хором в конце II-го, переменные ансамбли (децимет, октет) с хором и финальный квинтет с хором в III акте. Одновременно такое напластование голосов в итоговые моменты формы сравнимо с еще одним, новейшим принципом музыкальной композиции — «симультанностью репризы», когда в итоговом построении собираются вместе все прежние темы, а на сцене — все прежние персонажи. В плане тематизма подлинно симультанная реприза создается Щедриным в конце его «народной оперы» — в финальном квинтете с хором, где в одновременности собираются все 5 народных партий (Селифан, 2 мужика, 2 женских голоса запевал), вместе с «малым

хором» в оркестре, и синтезируются их темы — в контрапункте проходят ранее звучавшие порознь народные песни «Не белы снеги» и «Ты по-лынь, полынечка трава», а также возвращаются излюбленные приговоры философствующего Селифана «Эй вы, любезные мои!» и другие.

Новаторским в опере «Мертвые души» оказывается и единство ритмического принципа на уровнях обычного, «мелкого» ритма и крупного «ритма формы»: и там, и здесь — четко организованная альтернативность строгости и свободы. На крупном уровне это воспринимается как одна из оперных традиций: чередование кристаллических, законченных номеров (арий, ансамблей, хоров) и «размытых» речитативов, в которых тем не менее не должно быть никакой разговорности. «Автор категорически возражает против какого-либо привнесения разговорного текста (в любом режиссерском решении)» (ремарка в партитуре). Тем самым чередование кристаллических номеров, ясно обозначенных автором («Ариозо-портрет Манилова», «Ария-портрет» Коробочки, «Рондо-дуэт» Коробочки и Чичикова и так далее до конца), и окружающих «текучих» сцен идет в условиях сплошного пения. И такие же предписания строгости и свободы даны Щедриным для соблюдения ритма на мелком уровне. Например, в сцене с Плюшкиным: Плюшкин, про себя, без метра (*senza metrum*) — «Гость-то совершенно глуп...», вслух, а *tempo* — «Как же, вы за всякий год...». И так же по всей опере.

Параллельная драматургия «двух опер» в «Мертвых душах» оказалась богатейшей находкой не только в плане этической идеи, но и в плане музыкальной выразительности. «Две оперы» отслоены друг от друга и контрастны тем, что гротескная «опера господ» идет в остро-стаккатной артикуляции, а серьезная лирико-эпическая «опера народа» — в певуче легатной. Легато здесь — и просто звучащая музыкальная распевность, и символ («связность»), говорящий о единстве исторической судьбы целого народа. Иногда «две оперы» драматически прорываются одна в другую. Такова кульминация картины «Обед у прокурора» (№2), когда радостное «ура!» обьевавшихся господ вдруг проваливается в трагический возглас «народного хора», поющего свои вечные заунывные песни. Но главное — это идея вечных «антимиров», суетного и вечного, одиночного и всеобщего, достижимого и неодолимого.

«Мертвые души» Щедрина в постановке Большого театра в Москве явились, по всеобщему признанию, шедевром театральности. Критика писала о «равноправии смыслов сцены и музыки». (М. Черкашина)

И это не удивительно — ведь режиссером выступал Б. Покровский в союзе с художником сцены В. Левенталем. Развивая эстетику условного театра (здесь упоминают традицию «Ревизора» Гоголя у Мейерхольда), постановщики ввели такие инновационные моменты, как упомянутая уже реальная двухъярусность сцены, как десятки экземпляров Чичикова в Пантомиме №1 и множество губернаторских дочек в Пантомиме №2. Выдающейся стала работа дирижера Юрия Темирканова (проведено было 42 репетиции!) и хормейстера Владимира Минина. Казалось бы, при полном отсутствии советских певцов подлинно современного типа вдруг собралась целая когорта совершенных исполнителей неслыханных по трудности партий: А. Ворошило (Чичиков), Л. Авдеева, Н. Григорьева (Коробочка), В. Пьявко (Ноздрев), Б. Морозов (Собакевич), Г. Борисова (Плюшкин), А. Масленников (Селифан). Вечно консервативный Большой театр сделал большой шаг «к новым берегам».

Далее Темирканов энергично перенес оперу и на сцену Мариинского (Кировского) театра в Петербурге (Ленинграде), снова преодолев проблемы с певцами. С. Лейферкус, исполнитель партии Чичикова, рассказывает: «...Когда я в первый раз открыл клавиш, у меня потемнело в глазах: такого количества нот я раньше никогда не видел — фиоритуры, колоратуры, которые написал Родион Шедрин, еще надо было переварить, освоить. Но потом пришло понимание, что опера гениальная, и мне очень жаль, что не я ее записал на пластинку». (См.: Темирканов 1998, с.151) Отечественное исполнение под управлением Темирканова, записанное фирмой «Мелодия», было выпущено за рубежом фирмой BMG на компакт-дисках и удостоено премии критиков.

Нельзя не сказать об особом созвучии музыки Щедрина с дирижерским талантом Юрия Темирканова. Мало констатировать, что названный дирижер сыграл много произведений этого композитора: помимо «Мертвых душ» — «Озорные частушки», «Кармен-сюиту», 2 симфонию, 1, 3, 4 фортепианные концерты, «Стихиру», «Звоны», «Ленин в сердце народном», «Старинную музыку российских провинциальных цирков», «Два танго Альбениса». Темирканову присущ тот горячий артистический азарт, с помощью которого он вовлекает в свою орбиту и оркестровых музыкантов, и оперных певцов. Ему свойственно романтическое чувство мелодии — когда он увлеченно ведет ее через голоса оркестра к динамической вспышке («Кармен-сюита», «Два танго Альбениса»), и, в особенности, острый ритмический нерв, которым у него пронизы-

вается практически вся музыка Щедрина — фортепианные концерты, 2 симфония, «Музыка цирков», «Мертвые души». В опере Щедрина этот дар стал стержнем всего музыкального спектакля. «Задавая ритм, дирижер режиссирует во время представления каждый образ и определяет динамику действия, возникающего из причудливого соединения прозаического и поэтического, сатиры и фантазмагории», — пишет критик М. Бялик. (См.: Темирканов 1998, с.57) И далее: «...Близки ему в щедринской музыке неукротимая энергия конструктивной мысли, целомудренность чувств, элегантность формы». (Там же, с.66)

Отточенное до филигранности совершенство музыкального текста и драматургии придало опере Щедрина «Мертвые души» статус классики — и в русской музыке, и в музыке XX века. «Эта партитура, стоящая на одной из вершин мирового музыкального театра, отвечает на актуальнейший вопрос о будущем современного музыкального творчества». (Отзыв в чехословацкой прессе 1979, цит. по: Страженкова, 1983, с.38)

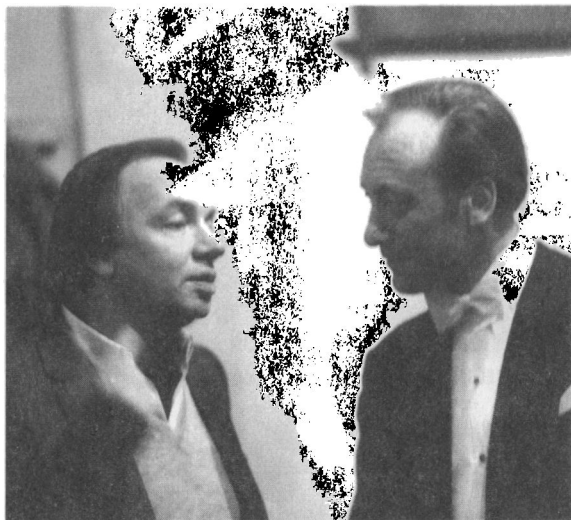
Классика обладает свойством провидчества в современность сегоднешнего дня. В постсоветскую эпоху, когда пишется эта книга, у Гоголя с Щедриным начинают высвечиваться новые актуальные краски. К примеру, обед у Губернатора, когда господа с деньгами объедаются в изрядном ассортименте деликатесами и кто-то из них досадует на голодную диету, — это ли не картина бытия «новых русских»? А рискованное ловкачество с мертвыми душами — разве не изобретательство нового предпринимателя-одиночки? А густой бас и брутальные афоризмы Собакевича — не иллюзия ли речей генерала Александра Лебеда? А плач Солдатки «Ох, никола мне сына не видати, ох, его глазынек-то мне не закрывати...» — не режет ли глаза мыслью о войне в Чечне? А другая песня, «не печалься, девица, что не быть твоему дружку во солдатах» — не светит ли антипризывными настроениями после всех «локальных войн»? А само расслоение на узкий клан деятелей, поглощенных собой и своими обвалами, и безымянную людскую массу, живущую и выживающую сама по себе, — не ситуация ли постсоветской демократии? «Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. *Не дает ответа*»...



Родион Шедрин завершил 70-е годы, создав целую серию крупных произведений, сложнейших в его собственном музыкальном стиле: балеты «Анна Каренина» и «Чайка», в которых он сумел дать новое психологическое прочтение шедевров русской литературной классики; оперу «Мертвые души», с осуществленным в ней уникальным для истории русской музыкальной сцены синтезом-контрастом стихии русского народного пения и отточенных форм западноевропейской классической оперы; «Полифоническую тетрадь», закрепившую инновационные композиционные идеи, свои и своего времени, в условиях нетленного контрапункта; 3 фортепианный концерт, в котором глубоко скрытый стержень трагического действия, облеченный общеавангардным музыкальным материалом, осенен колокольным звоном оркестра.



В Большом зале Московской консерватории, 1970

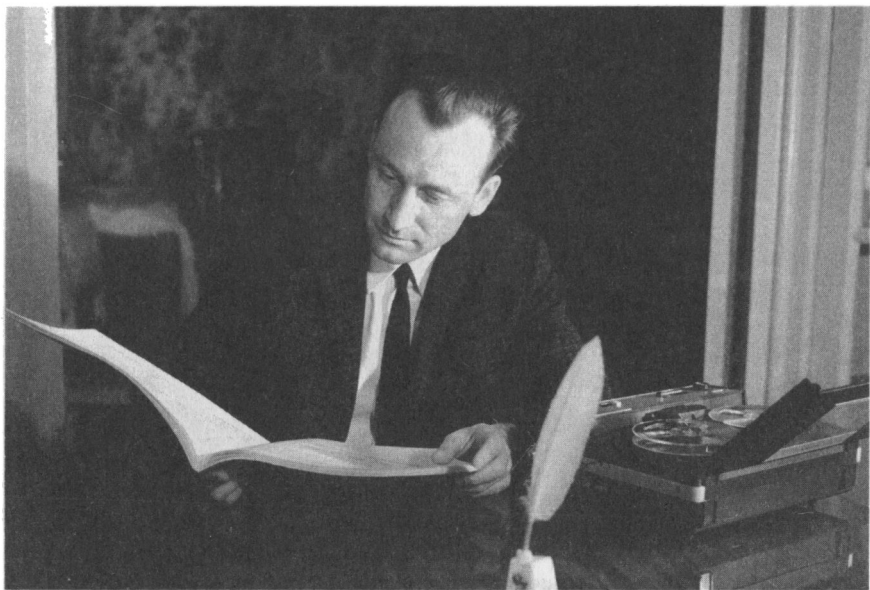




За органом, "Музыкальное приношение" в Большом зале
Московской консерватории, 1983



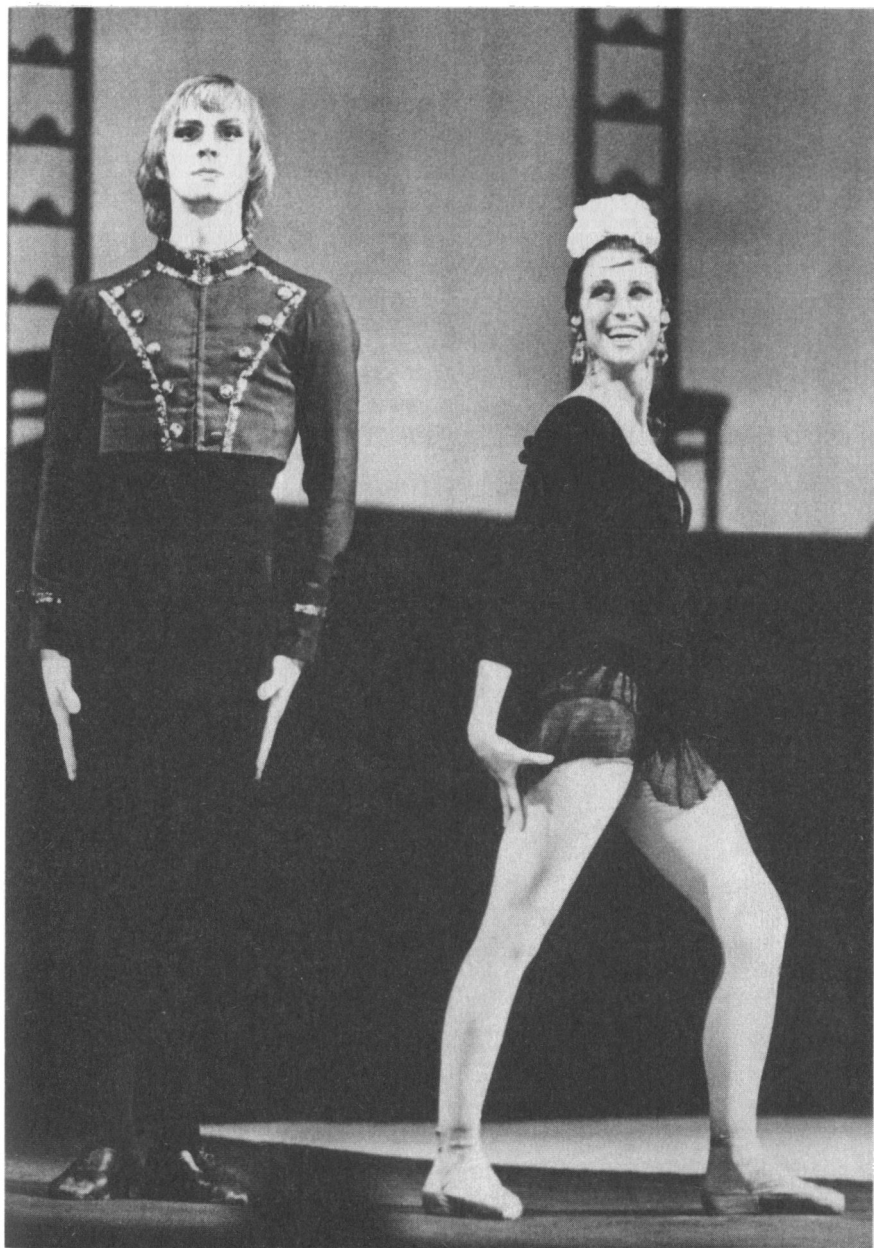
М. Плисецкая,
В. Спиваков,
И. Смоктуновский,
Р. Щедрин



1975



М. Плисецкая
в "Анне Карениной"
с М. Лиепой
(Вронский)



М. Плисецкая в "Кармен-сюите" с А. Годуновым (Хозе)



М. Плисецкая в "Чайке" с Б. Ефимовым (Тригорин)

Я всегда с восторгом вспоминаю
великолепное исполнение
Майей Михайловной Плисецкой
роли Кармен в удивительном
и прекрасном создании Бизе-Щедрина

Д. Шостакович

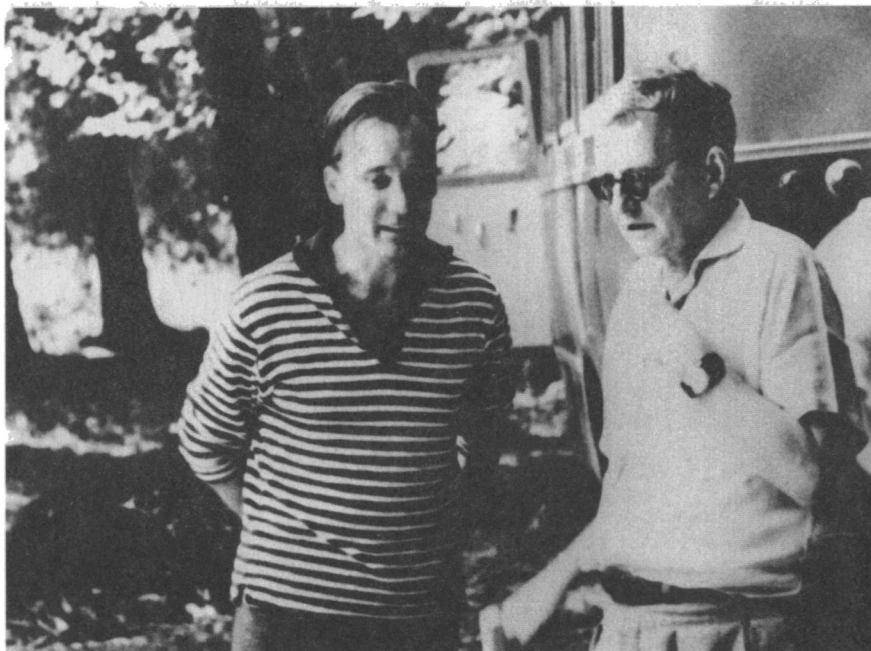
24.1.1975

Рукою Д. Шостаковича

Я всегда с восторгом вспоминаю
великолепное исполнение Майей
Михайловной Плисецкой роли
Кармен в удивительном и прекрасном
создании Бизе-Щедрина.

Д. Шостакович, 24.01. 1975

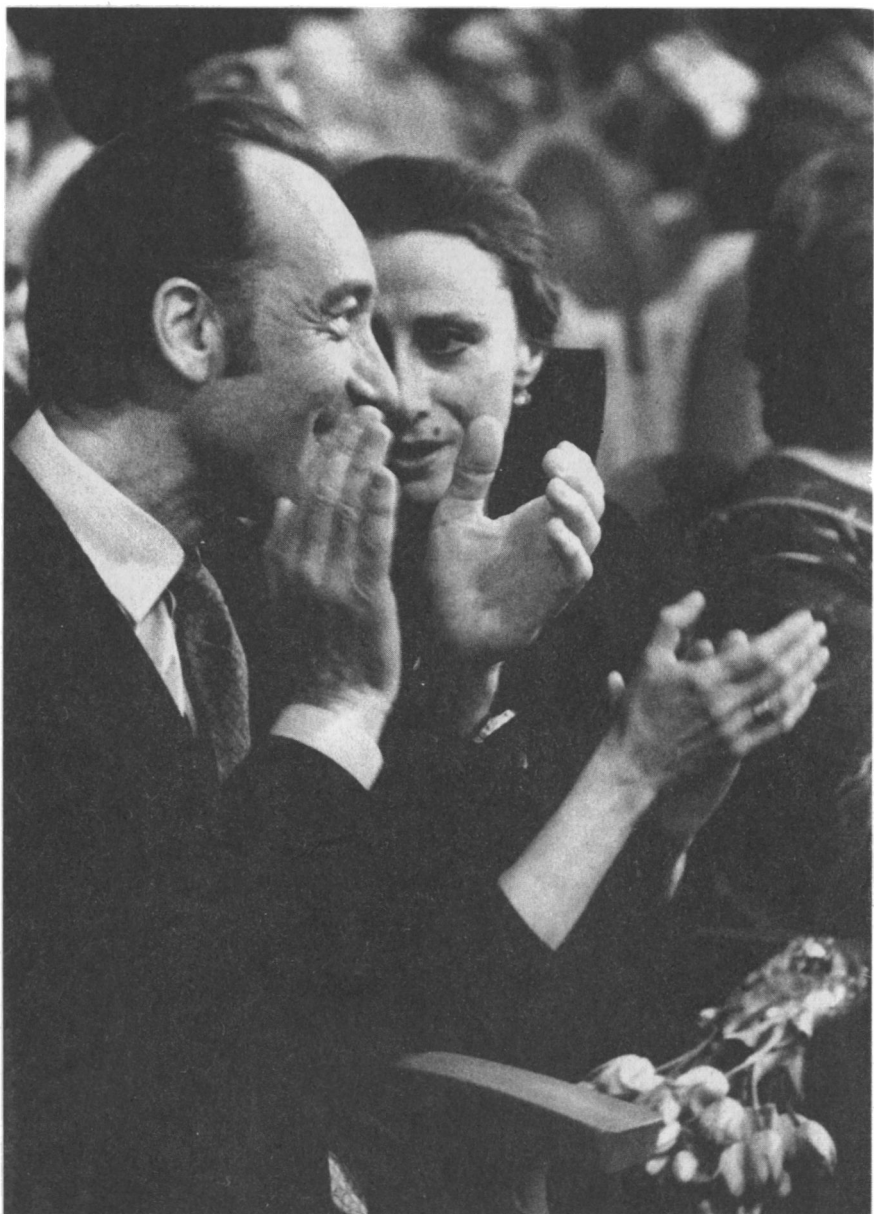
С Д. Шостаковичем, 1964







М. Плисецкая в "Даме с собачкой" с Б. Ефимовым, 1986



Р. Щедрин с М. Плисецкой на премьере "Автопортрета" в Большом зале Московской консерватории, 1984

Партитура, клавиатура и соблазны политики.

Горизонты творчества 80-х годов

Любой человек, даже не столь активно деятельный, как Р. Щедрин, прожив полвека, складывает вокруг себя большую или меньшую собственную «вселенную». Жизнь устроена позитивно, и в конце концов поддерживает тех, кто ей необходим. Обустройство Щедрина выразилось в достижении им полной творческой независимости. Но независимость свободного художника в XX веке чаще всего парадоксально совмещается с заказами на его сочинения извне — крупными исполнителями, руководителями оркестров, организаторами фестивалей. В десятилетие 80-х годов часть сочинений Щедрина имеет импульс заказа, часть мотивирована святыми для него датами, часть возникла по сугубо личному желанию, в 90-е же годы работа принимает почти исключительно «заказной» характер.

Грянувшая в 1985 году «горбачевская» перестройка вызвала во всем советском обществе взрыв надежд и жажду деятельности в новых направлениях — внутри и вовне. В России на самом деле наступила новая жизнь, хотя перспективы ее были неведомы решительно никому. Радующим показателем нового бытия стало падение «китайских» (или «берлинских») «стен» между страной и остальной планетой, свободный выход во весь мир.

В 1988 состоялось мероприятие, за трехлетие до того еще совершенно немыслимое, в котором Щедрин принимал живейшее участие, — советско-американский фестиваль «Делаем музыку вместе», на территории США. Причем, сначала из США обратились как раз к Щедрину, после недавнего его там успеха, — с предложением провести фестиваль его музыки. Тогдашний министр культуры Захаров разрешения не дал. В такой ситуации Щедрин и подал идею — устроить фестиваль всей советской музыки, с максимальным представительством отечественных талантов. Событие получилось глобального значения. Отзыв самого же Щедрина был таков: «Расскажу вам о фестивале советской музыки в Бо-

стоне. Люди и за океаном, и у нас жаждут естественных взаимоотношений между самыми могучими странами мира. Между тем, многие за рубежом, да и в нашей стране, всерьез думают, что после Прокофьева и Шостаковича в СССР воцарилась пустыня. Бостонский фестиваль полностью опроверг это мнение. Прошел он триумфально, и резонанс его в США, как художественный, так и политический, был колоссален. Наша музыка пленила континент, или, говоря по-спортивному, мы там набрали много очков. Шел фестиваль под девизом “Делаем музыку вместе”. Последнее выразилось, например, в том, что в опере “Мертвые души” пели частично наши артисты, частично американцы, жену Манилова исполняла негритянка — и замечательно! Слугу Павлушку тоже пел чернокожий музыкант, колорит был любопытный. Субтитры давались на английском языке, так что за ходом действия люди следили. А вообще в штат Массачусетс высадились целая «армада» советских музыкантов — около 300 человек. Прибыли композиторы со всех концов СССР, из самых разных республик: были Альфред Шнитке, Андрей Петров, София Губайдулина, Чары Нурымов, Витаутас Лаурушас, Гия Канчели, Борис Тищенко, Карен Хачатурян, Георгий Дмитриев (прошу не обидеться, если кого-то сейчас запамятовал), были студенты, балет и хор Большого театра. Выступления шли в самых крупных залах, на четыре, две с половиной тысячи мест. Конечно, на камерных концертах люди не сидели, как сельди в бочке. Но на спектаклях собиралась огромная аудитория. Писала о советских выступлениях вся американская пресса — газеты от крупных столичных до маленьких провинциальных, журналы, показывало телевидение». (Щедрин 1988, с.4)

Прогрессивность волны перестройки, беспрецедентная для поколения шестидесятников, повлекла людей типа Щедрина и к хождению во власть. Композитор стал одновременно и действенным политиком. В 1989 году от Союза композиторов он был выдвинут в качестве кандидата в народные депутаты и избран в Верховный Совет СССР (мне выпало на долю стать одним из доверенных лиц будущего депутата). Помимо того, важно следующее. Имея собственную политическую программу, он вошел в значительную организацию тогдашнего Советского Союза — Межрегиональную группу народных депутатов за перестройку в СССР, где работал в содружестве с такими людьми, как акад. Андрей Сахаров, будущий первый президент России Борис Ельцин, будущий мэр Москвы Гавриил Попов, философ Юрий Афанасьев. Важнейшие

пункты требований этой группы — в том числе многопартийность, альтернативные выборы, — ныне давно уже вошли в российский уклад. Но тогда это было поле непримиримой борьбы между партийной властью и демократической оппозицией. При введенной Горбачевым гласности, любой желающий мог наблюдать по телевизору публичную схватку двух деятелей: народного депутата Р. К. Шедрина, энергично подбежавшего вперед, к трибуне, с требованием огласить свою программу, и президента СССР, генсека КПСС М. С. Горбачева, разозленно не дающего ему слова, — как он пресек и речь А. Д. Сахарова.

За что ратовал Шедрин в качестве и народного депутата, и главы СК Российской Федерации, о чем держал речи на композиторских съездах и собраниях? Каждую трибуну использовал, чтобы сказать о бедствиях оркестров, о необходимости новых концертных залов, поощрить культурный энтузиазм людей в глубинке, назвать достойные имена композиторов. (См. публикации в журналах «Советская музыка» 1985 №2, 1986 №7, «Музыка в СССР» 1985 апр.-июнь и мн. др.) Например, с какой заинтересованностью он говорит о важности открытия органного зала в одном из российских периферийных городов (приведу небольшой фрагмент взятого мною депутатского интервью с Шедриным 1989 года, полный текст см. в Приложении к книге):

«У меня на памяти строительство органного зала в Омске — честь и хвала омичам за их дела. Это была стройка всего города. Здание возводили не на пустом месте, а любовно восстановили Никольский собор. Каждое крупное предприятие города в порядке шефства что-то взяло на себя: одни строили мебель, другие вешалку, буфет, третьи вырезали дверь, оборонный завод изготовил люстры, канделябры, ковровщики выткали занавес, художники расписали стены. Так же, между прочим, они строили и оперный театр».

И в любом подобном материале — та же боль о России, неослабное желание улучшения, идет ли речь о наименованиях улиц или о музыкальных традициях. «Мне довелось быть на открытии в Париже улицы Прокофьева. Все было необычайно торжественно, мэр приехал, пели, играли, произносили речи. Это — в Париже! А есть ли улица Прокофьева в Москве или в Ленинграде? А вы говорите площадь Дягилева!» (Шедрин 1990, с.9)

Одним из музыкально-политических действий Шедрина стало участие в реабилитации на родине Мстислава Ростроповича и Галины

Вишневской, в свое время вытолкнутых с отеческой земли за поддержку особо нежелательного для СССР писателя Александра Солженицына. Можно только удивляться, как Родион Константинович умудрялся ни в какое время не прерывать личных контактов с Мстиславом Леопольдовичем (они жили когда-то в Москве в одном доме) — встречался с ним при заграничных выездах и в 1988 предложил ему исполнить в США свою оркестровую «Стихиру» к 1000-летию христианства на Руси. Тут был двойной риск. Во-первых, Ростропович, после лишения его и Вишневской в 1978 году гражданства СССР «за действия, наносящие ущерб престижу Союза ССР», был на родине наглухо запрещен к официальному упоминанию в прессе, на радио и т.д. Во-вторых, «Стихира» к 1000-летию христианства также шла поперек советской идеологии атеизма. После отлучения Ростроповича ни один советский композитор не поддерживал с ним отношений. «Первым, кто нарушил “заговор молчания” и прислал мне свою “Стихиру” в 88-м, был Щедрин. Это был гражданский подвиг, по тем временам...», — свидетельствовал Ростропович. (Цит. по: Грум-Гржимайло 1997, с.232) А далее Щедрин был одним из авторов письма в руководящие инстанции страны, которое способствовало легализации всемирно известной четы в СССР и в России.



За десятилетие 80-х годов (до всех радикальных событий на родине начала 90-х годов) творчество Родиона Щедрина было посвящено не только музыке, но и статьям о музыке, написанным им с талантом и любовью. Если раньше он больше писал об учителях, то теперь, с его широчайшим опытом мирового общения, он создал также и ряд литературных портретов современников. С высочайшим пиететом он выводит строки текстов об учителях — Флиере, Шапорине, о выдающихся коллегах — Мессiane, Бернштейне, Канчели, о классиках — Бородине, Веберне, Стравинском, других музыкантах, о Майе Михайловне. Печатаются большие беседы с ним (они уже не раз послужили этой книге). Щедрин выступает и в новом для него жанре — как автор предисловия к литературному роману «Альтист Данилов» Владимира Орлова, ставшему весьма популярным. Предисловие было написано по просьбе редакции журнала «Новый мир», куда писатель представил свое сочинение, и способствовало выходу в свет этого романа.

В статьях Щедрина проходят постоянно пребывающие в его мыслях вечные темы — музыки, России. И чрезвычайно остро схватывается индивидуальность человека, ставшего объектом описания. О музыке (помимо указанного ранее) он размышляет и в связи с романом Орлова «Альтист Данилов», где под-, над-, вне-сознание музыканта рассматривается в круге идей гётевского «Фауста», «Братьев Карамазовых» Достоевского, булгаковского «Мастера и Маргариты». Щедрин охотно встраивается в специфический литературный строй романа и пишет о музыке нечто иное, чем в собственно музыкальных статьях. «Музыка, на мой взгляд, один из наиболее сложных и не поддающихся словесному описанию видов искусства. Поэтому многомерные ассоциации, аллегории, временные смещения, блики мотивов Моцарт — Сальери, Фауст — Мефистофель, видящиеся мне, гоголевские преувеличения явно уместны для архитектоники романа...» (Щедрин 1980, 1, с. 14)

Прекрасные строки о России завершают статью «Опера в драматическом театре», поводом к которой послужил спектакль «Юнона и Авось». Щедрин, пишет: «От спектакля гипнотически веет чувством поразительной духовности жизни в нашей стране, *беззаветной российской духовностью* [курсив мой, — В. Х.]. Сила эта всегда жила в России. Она для нас — жизнь». (Щедрин 1982, с. 89)

Какие черты выделил Щедрин в классике Бородине, когда ему предложили выступить на торжественном юбилейном вечере в Большом театре? Без звукописи Бородина, сказал современный звукописец, не было бы многих страниц музыки Стравинского, Равеля, Дебюсси. А «Половецкие пляски» (вместе с балетными сценами Глинки) заложили фундамент принципиальному обновлению эстетики в балетном жанре. (Щедрин 1984, с. 43)

Щедрин о Стравинском (к 100-летию со дня рождения последнего): мир в XX веке совершил «вираж бешеного поворота от лучины к лазеру. <...> Для меня бесспорно, что сокрушительней всех бешеный поворот выразил Стравинский. В этом отношении его можно сравнить только с Пикассо. <...> Та же колючесть воображения, точность, тот же каллиграфизм художнического почерка, то же *величайшее Ремесло*, которым на протяжении веков обладали, может быть, от силы *десять композиторов*». Но постигать его холодной головой бессмысленно, если «не суметь ощутить Стравинского как *землетрясение*» [курсив мой, — В. Х.]. И снова там же — тема России (по поводу звучания «Петрушки» и «Вес-

ны священной» в Канаде): «Кожей почувствовал: самые разные люди восторженно приникают к мощному роднику нашего национального мелоса, дивятся буйству красок, неудержимому шквалу музыкальной стихии». (Щедрин 1982, с.61–62)

Что главное для него в Веберне? Концентрированность музыкальной мысли, из которой исключено все «рамплиссажное», афористичность музыкального языка, которую Щедрину хочется сравнить с идеей Маяковского о говорении людей в будущем только одними согласными. И особо обостренное веберновское слышание «музыки гор»: «Горная тишина, звучание снегов, далекие колокола, переговаривающиеся между собой <...>; искусство колокольного звона — поэзия обертонов, остринатности, симметрии». (Щедрин 1984, с.7, 8)

Особую законченность под пером Щедрина обретают портреты Элиасберга и Мессиана. Карл Элиасберг был тем дирижером, который в 1942 году в блокадном Ленинграде исполнил 7 симфонию Шостаковича. Автор статьи пишет о невероятном: немецкие солдаты, услышав музыку из осажденного города, дезертировали и сдавались в плен; после войны два бывших немецких офицера разыскивали дирижера, благодаря которому они таким образом спаслись. Предельно тщательный в дирижерской работе, он считал, что между нюансами *p* и *tr* «простирается Гобийская пустыня». На подготовку 2 симфонии Щедрина он требовал непременно 15 репетиций. (Здесь композитор в качестве контрастного фона небезынтересно вырисовывает самого себя. «Мне, в силу характера, как раз присуще ощущение музыки скорее как целого, и какие-то детали не играют для меня иной раз (не всегда, конечно) такой основополагающей роли — звук проходит в течение секунды и исчезает. Было ли там «до», или «ми», или «си», или «ре» — даже это и сегодня, и в прошлом не составляло для меня такой важнейшей проблемы»). Элиасберг был из тех людей, кто считает, что правда сама поднимется над кривдой. Из-за гордыни и преданности правде он вообще перестал выступать. (Щедрин 1985 с.59–61)

Оливье Мессиан встретился Щедрину в Канаде, на конкурсе им. Баха. Члены жюри состязались в вежливости, уступая друг другу дорогу в дверях. Мессиан, без галстука, со старым портфелем, вовсе не был похож на композитора, а — на учителя географии в школе. О собственной профессии Мессиан судил так: только тогда он прожил год как композитор, если сочинял в нем не менее 3 месяцев. Вспоминал

о войне: искусство, творчество и вера дали ему возможность выжить. По поводу событий, происходящих в музыкальном мире: «Не случилось ровным счетом ничего. Музыка всегда ждет нового гения». Щедрин отмечает чрезвычайный авторитет Мессиана во Франции: сам Мессиян оказывается важнее его музыки. (Щедрин 1987, 2, с.17–18)

◆

В собственном композиторском творчестве расклад жанров в 80-е годы получился иной, чем в окружающие десятилетия: пауза — в опере, пауза — в концертах для соло с оркестром, один балет, единственный в своем роде мюзикл; при этом — фундаментальные опусы для хора, весомый портфель симфонических партитур, разнообразие камерных сочинений, приобщение к органу. Примечательны направления и притяжения творчества. 80-е годы оказались периодом торжественных дат: 1000-летие христианства на Руси, 300-летие со дня рождения И. С. Баха. На тот же отрезок времени пришлось круглые семейные даты: 60 лет Майе Михайловне и 50 лет самому себе. Эти даты и другие поводы повели к дальнейшему углублению в русскую тему, но также и специальному вниманию к западной традиции. Стиль получил развитие в нескольких направлениях. Русская тема обогатилась созданием современной хоровой литургии («Запечатленный ангел» для хора со свирелью), симфонизацией знаменного распева («Стихира» для оркестра), дерзким сближением классического камерного инструментализма с русским народным музицированием («Три пастуха» для деревянных духовых, «Русский наигрыш» для виолончели соло). Западная тема решалась с помощью применения метода полистилистики — и не так, как в 3 концерте, где никто не услышит целой страницы цитаты, а в виде явных для слуха аппликаций чужой музыки («Музыкальной приношение» для органа и 9 духовых, «Эхо-соната» для скрипки соло). Щедрин пошел на два очевидных творческих риска. Один — сочинение в статической сверхдолгой музыкальной форме, с запланированным психоделическим эффектом: «Музыкальное приношение», на 2 с лишним часа. Другой риск, также способный кого-то шокировать, заключался во введении в добротную ткань классического симфонического оркестра эффекта пения самими оркестрантами российского шлягера «Очи черные» («Старинная музыка российских провинциальных цирков»).

1981–82 годы обнаружили интерес Щедрина к Пушкину, Дионисию, хору, ансамблю, фортепиано и молодежи. На фрагменты текстов Пушкина написаны хоровой цикл «Строфы “Евгения Онегина”» и хоровая поэма «Казнь Пугачева». Название «Фрески Дионисия» относится к одночастной пьесе для 9 инструментов. Для хора без сопровождения и без слов предназначено четырехчастное «Концертино» — виртуозный вокализ с названиями частей. Мыслью о молодежи вдохновлена фортепианная «Тетрадь для юношества» из 15 пьес.

«Строфы “Евгения Онегина”» — шесть хоров на стихи А.С.Пушкина из романа в стихах «Евгений Онегин» (1981), впервые исполненные в Малом зале Московской консерватории хором студентов консерватории под управлением Бориса Тевлина (1982). Обращение к Пушкину не требует объяснений. С него Щедрин вообще начал свое хоровое творчество (Два хора на стихи Пушкина 1950 года), называл поэта одним из своих богов. Фрагменты из «романа в стихах» отобраны следующие: для №1 — «В тот год осенняя погода» — из гл. 5, начало строфы 1; для №2 — «Вот по Тверской» — из гл. 7, неполная строфа XXXVIII; для №3 — «Теперь у нас дороги» — из гл. 7, неполные строфы XXXIV и XXXIII; для №4 — «Мои богини» — из гл.1, начало строфы XIX; для №5 — «Зачем же так неблагоприятно» — из гл. 8, неполная строфа IX; для №6 — «Блажен, кто смолоду» — из гл. 8, начало строфы X.

Сопоставление текстов «Строфы» Щедрина с пушкинским оригиналом заставляет задуматься о том, что в Шести хорах нет ни *строфы*, ни *Евгения Онегина*: не взято ни одной полной 14-строчной «онегинской строфы», не упоминаются ни Онегин, ни Татьяна, ни Ленский. Ясно, что в своем замысле современный композитор постарался избежать состязания с «Онегиным» Чайковского, — да и с «Онегиным» Пушкина. Но в чем же идея произведения Щедрина? Поскольку ему надо было написать не романс, а хор, он прежде всего не допустил, чтобы хор пел от «я», от первого лица. «...Признаюсь, когда хором поют то, что идет от лица одного человека, это всегда вызывает внутренний протест. С консерваторских лет я помню, как слушал чей-то хор “Я здесь, Инезилья, я здесь под окном”, и меня такого рода отношение к слову смущало и корбило. Слово Пушкина — величайшая драгоценность, и кощунственно личное местоимение плюс повод к его произнесению воспевать хором. Хор — это выражение идеи, овладевшей группой людей: поэтому поют именно все вместе. В хорах на стихи Твардовского я даже

решился на то, чтобы изменить “я с теми” на “мы с теми”, потому что иначе получается подмена музыкальной мысли, подмена музыкального содержания. Хор — это мысль, овладевшая неким числом людей, они ее провозглашают, либо оппонируют ей, утверждают или отрицают — как угодно. Но в любом случае это коллективное слово, коллективная мысль. А в “Онегине” многое написано от “я”. Так что выбор был довольно долгим и тщательным». (Щедрин 1983, с.18–19)

Из многопланового повествования взята не его романная основа, а только как бы нейтральные фоны русской жизни, отдельные зарисовки и отступления. И эти фоновые фрагменты выстроены вокруг идеи езды, путешествия, с лирическими и философскими размышлениями. Словно бы на пушкинском материале продолжают типично русские «мысли во время дороги», проходящие и у Гоголя, и у Некрасова, и у Тургенева, и у Чайковского. О том же думал и автор музыки: «Мне хотелось, чтобы это были не отдельные, ничем не связанные номера; пусть невидимая нить соединит отдельные части партитуры, если не в сюжетное, то хотя бы в протяженное повествование, чтобы она, эта протяженность, исходила от текста тоже. И, кажется, какая-то взаимосвязь здесь ощущается: едущая Татьяна, остановки, в этом есть определенный смысл. Мне хотелось, чтобы была затронута и лирико-философская сторона — скажем, последний хор — “Блажен, кто смолоду был молод...”». (Там же, с.18) Логика 6-частного цикла получилась следующей. Хор №1 — «В тот год осенняя погода» — нейтральная, «погодная» заставка, безо всякого действия, но имеющая отношение к езде. Выдержана она в тонко-созерцательном настрое. Хор №2 — «Вот по Тверской [возок несется чрез ухабы]» — род аллегро-скерцо с реально ощутимым движением, неостановимо-моторное от начала до конца. Хор №3 — «Теперь у нас дороги [плохи]» — как бы микрокантата на тему, данную в названии. Хор №4 — «Мои богини» — ностальгически шемящее лирическое отступление. №5 — «Зачем же так неблагосклонно» — подвижный остро-ритмизованный хор на моральную тему. №6 — «Блажен, кто смолоду [был молод]» — философско-гимническое заключение. Диапазон образов вместил то, что могло бы составить основу симфонического цикла — действенность, пейзажность, лирику, скерцозность, гимничность; реализован же он в щедрински-концентрированной манере.

На основе *пушкинского стиха* Щедрину удалось достичь удивительной свободы авторского дыхания. Ведь Пушкин всегда, начиная с самых

пушкинских времен, был камнем преткновения для композиторов: гениальная «текстура» его стихов настолько затягивала музыкантов в свои сети, что редко кто, как Глинка в «Я здесь, Инезилья», смог удержаться в свободном плавании. Щедринское избегание золотых сетей началось уже с отказа от хрестоматийной 14-строчности: ни в одном из 6 хоров нет этой опасно-манящей структуры (мы сей момент уже отметили). Следующий ход — создание намеренно разноликих пропорций ритма, отвечающих стилистике XX века.

Чуть остановимся на этом вопросе. Если у Даргомыжского и Балакирева в их следовании классическому стиху было на выбор всего 2 пропорции — 1:1 и 1:2, — то полипропорциональность XX века открывает возможности неограниченные. Соответственно пушкинский четырехстопный хорей (X_4) Щедрин дает в пропорциях 1:1, 1:2, 1:3, 1:5. 6 хоров получают 6 разных, контрастных друг другу ритмических обликов, и ни один не увязает в монотонии схемы стиха. Привожу примеры: №1 — «В тот год осенняя погода» — пропорция 1:2 в легкой, изящной триоли (а); в №2 — «Вот по Тверской» — 1:1 в быстром, несущемся темпе (б); в №3 — «Теперь у нас дороги» — 1:3 в виде разных пунктирных ритмов (в); в №4 — «Мои богини» — изыск пропорций 1:5 (г); в №5 — «Зачем же так неблагоклонно» — 1:3 как скорая декламация с паузами (д); в №6 — «Блажен кто смолоду» — 1:1 в соединении с широкой торжественной формулой пеона 4-го (е):

4а.

Строфы «Евгения Онегина»

№ 1. В тот год осенняя погода

Умеренно, повествовательно

В тот год по-го да о-сен-няя (а) сто я-ла дол-го на дво-ре

4б.

№ 2. Вот по Тверской

С движением, четко

Вот по Тверской, вот по Тверской, уж по Тверской, уж по Тверской, вот

S., A. *p*

Во зок не - сет - ся чрез у - ха - бы.

по Твер-ской, вот по Твер-ской, вот по Твер-ской, вот по Твер-ской, уж

46.

№ 3. Теперь у нас дороги

Широко

ff Те - перь у нас до - ро - ги пло - хи

54

№ 4. Мои боги

Сдержанно
Т. *pp*

Мо - и бо - ги - ни

40.

№ 5. Зачем же так неблагоприятно

Быстро, ритмично

p sotto voce
Зачем - же так не-бла - го - склон - но вы от - зы-ва - е-тесь о нем?

4e.

№ 6. Блажен, кто смолоду

Очень медленно
S., A. *pp*

Бла - жен, кто смо - ло - ду был мо - лод

Кто смо - ло - ду

Увидев преодолимость ритмической стороны дела, Щедрин не скрывал своей радости. «Ведь онегинская строфа — это своего рода секрет Пушкина: четырнадцатистроchie, в котором две последние строки рифмуются между собой. Как перевести ее на музыкальный ритм, метр — не будет ли однотонно, однообразно? Насколько онегинская строфа — прокрустово ложе для композитора? Меня ответ на эти вопросы интересовал и чисто конструктивно. И вот, когда начал это сочинение, возрадовался тому, что, оказывается, онегинская строфа абсолютно осваивается в любой метрической схеме и ее слова при этом нисколько не теряют высокого смысла. Конечно, слово можно изуродовать, поменять акценты, — но не об этом речь! Именно при бережности, при высочайшем благоговении перед этими строками, они все равно дают безграничный простор!» (Щедрин 1983, с.18)

«Строфы “Евгения Онегина”» Щедрина — замечательный и редкий пример звучания строк Пушкина в подлинной стилистике музыки XX века. Пушкинский колорит проступает в красоте и изяществе всего звукового языка, соразмерности целого, в поэтической искренности лирических моментов, иронической легкости моментов бытовых. Но не будем забывать о контексте XX века. Так, №1 «В тот год осенняя погода» по изяществу переключек голосов, красоте диссонирующей аккордики попадает, например, в примечательную историческую цепочку, восходящую к некоторым хоровым эпизодам Веберна (хор ор.2, кантаты). Моменты антифонных имитаций добавляют еще и ассоциации с давними веками хорового письма. Музыкальная форма — из двух куплетов-вариантов — сообщает целому гармоничную соразмерность.

№2 — «Вот по Тверской» — это хор, в равномерном стаккатировании звука которого Щедриным воспроизводится *ритмосмысл* строфы Пушкина: «мелькают мимо будки, бабы, мальчишки, лавки, фонари, дворцы, сады, монастыри...» Если принять к сведению, что квартира Щедрина в Москве расположена на Тверской улице, то тверждение слов «Вот по Тверской, вот по Тверской», вероятно, было особенно ошутимо для него лично. Текст №3 — «Теперь у нас дороги», прочтенный в канто-кантатном духе и с настоящей пушкинской лукавинкой, удивительно живо перекликается с российским сегодняшним днем: «лет чрез пятьсот дороги, верно, у нас изменятся безмерно...И заведет крещеный мир на каждой станции трактир».

Хор №4 — «Мои богини» — утончен по ритмике, по интервалике (сплетение полутонов), изыскан по красоте застывающих диссонирующих гармоний. Образ, совершенно «неигранный» в музыкальной пушкинистике. Сильным контрастом после него врывается быстрая нервная «декламация» №5 — «Зачем же так неблагосклонно», с ироничной концовкой: «что посредственность одна нам по плечу и не странна». Наконец, в финальном хоре №6 — «Блажен, кто смолоду» — дается воля широкому, медленному гимническому пению, значительно осерьезнивающему строки Пушкина. Достигается полнозвучная генеральная кульминация цикла. В самом конце — удивительный, «все возвышающий» эффект: в партии колоколов, словно бой часов или колоколов, начинается «раскачиваться» двузвучие («молод, молод...»), на его фоне в вышине солирующее сопрано пропевает тихую заключительную фразу, хор застывает в красоте заключительного диссонанса.

Из музыкальных форм наиболее соответствующими воплощению «стиховой ритмичности» музыки стали куплетно-вариантные структуры с так или иначе прорисованной серединой. В звуковысотной системе в условиях диссонантной хроматики протянуты тонкие нити связей от начального «е» в №1 к начальному «е» в №5, 6 и к конечному «е» в №6, от «а» в №2 к «а» в №5; тоном «с» соединены №3 и 4. И очень рельефно выстроен цикл с точки зрения артикуляции, в системе языка второй половины XX века — с чередованием легато и стаккато:

№1	№2	№3	№4	№5	№6
legato	stacc.	legato, non legato	legato	с паузами	legato
		stacc., акценты			

Прекрасную мечту — создать своего «Онегина» — Щедрин осуществил не способом «нео», а путем «ново».

«Казнь Пугачева» — поэма для хора а cappella на слова А.С.Пушкина из «Истории Пугачева» (1981); впервые исполнена в Таллинне Хором студентов Московской консерватории под управлением Бориса Тевлина (1983).

«Казни Пугачева» Щедрина в русской музыке советского периода предшествовала «Казнь Степана Разина» Шостаковича — также поэма для баса, хора и оркестра, на сл. Евгения Евтушенко (1964). Почему факты казней вызывали интерес всех названных художников? Здесь важен был тот мотив бунтарства и жертвования собой, который с давних времен традиционно отождествлялся в сознании русского общества

с позицией художника — поэта, писателя, живописца, композитора. Для большинства художников это было связано и с их биографией. У Шостаковича (словами Евтушенко) упор на данную мысль сделан открыто: «Супротив народа вздумал?! Будешь знать, как супротив!!» Такой же интерес к одному из моментов народного противления в национальной истории был в свое время и у Пушкина, который страстно желал получить в руки подлинные протоколы допросов Емельяна. Однако сие ему не было позволено. Тема противления власти почти напрочь исчезает из искусства после демократических перемен периода горбачевской перестройки — когда писатели, композиторы, деятели кино сами пошли во власть. Да и в этом произведении, при определенном параллелизме с Шостаковичем, акцент с «супротивизма» смещается на излюбленный Щедриным колорит русской истории, здесь — эпико-трагический, продолжающий экспрессию Мусоргского. В связи с чисто исторической проблематикой пушкинский портрет Пугачева не раз подвергался оспариванию, в частности, в XX веке со стороны конгениального поэта — Есенина. И только когда в конце столетия вышли в свет документы о допросах Пугачева, стало возможно убедиться, насколько верно Пушкин «угадал» своего исторического героя.

При обращении к «Истории Пугачева» (1-е изд. 1834) Щедрина интересовала не только тема, но и сам тип пушкинского труда — композитор мечтал даже о сочинении под названием «Проза поэтов». У Пушкина он увидел совершенно новый тип литературы, до которого сама литература дошла только в XX веке. Вот его слова. «Это совершенно уникальное творение. Пушкин был этой темой увлечен, многократно возвращался к ней. Убежден, что пушкинская «История Пугачева» в смысле стилистики опередила свое время и современную ему литературу столетия на полтора. Само привнесение документа, включение каких-то эссе, свидетельств очевидцев — то, что стали делать лишь в XX веке: какие-то аллюзии (для чтения между строк), даже поименование глав, сделанное им, — все это поразительно современно». (Щедрин 1983, с. 19) На «Пугачева» композитор начал было сочинять сольный вокальный опус.

Работа с пушкинской прозой явила для композитора свою проблему. Если при встрече со стихом удалось избежать монотонии метрической схемы, то здесь, наоборот, потребовалось прочесть текст как организованный ритмически. Надо учесть еще, что композитор отбирал нужные ему построения точно — отдельные строки, предложения,

слова. Такую тщательную выборку он мог представить себе в виде белого стиха — структуры XX века: «И в то же время текст можно записать лесенкой или как белый стих, настолько он читаем как поэзия, — а, следовательно, и увидеть, и услышать как стих, только не стихи 1833 года, а как стихи, скажем, Арагона, Кирсанова, Вознесенского. Словом, как стихи поэтов — наших современников, которые легко уходят от рифмованной к длинной прозаической строке, сохраняющей, однако, внутренний поэтический ритм. Думаю, что если глаз может увидеть это как стихи, то и ухо может услышать как стихи, несмотря на вызывающий прозаизм». (Там же, с. 19)

Подобно Шостаковичу, Щедрин назвал жанр произведения «поэмой». Но действует здесь та многоплановость, которая присуща пассионам (тем более что сюжет — о мученической смерти человека-легенды): три плана — чисто хроникальный, драматически-событийный и рисуемый колорит эпохи. Поразительным образом все эти планы воплощаются только средствами хора а cappella, и тем самым происходит смыкание жанра с подлинными историческими русскими страстями и мистериями — чисто хоровыми. Краткий начальный молитвенно-хоровой пролог воплощает хроникальный повествовательный план: «Казнь Пугачева свершилась в Москве, десятого января тысяча семьсот семьдесят пятого года». Та же музыка и текст без изменений бесстрастно будут окаймлять произведение в качестве эпилога. Драматически-событийный план, с эмоциональным «описанием» событий реализуется во всей основной части поэмы: «Был воздвигнут высокий намест. На нем сидели палачи и пили вино. Стояли три виселицы. Кругом были выстроены пехотные полки. Офицеры были в шубах по причине жестокого мороза». Молитвенный план, значительно углубляющий сюжетность, привносится в центре произведения, в замедленном эпизоде — в качестве хоровой молитвы «Прости, народ православный». Используются здесь подлинные слова покаяния Пугачева перед казнью: «прости, народ православный; отпусти, в чем я согрубил пред тобою... прости, народ православный!» Колористический план — изображение в звучании хора мрачного колокольного звона.

Драматический план, развертываясь далее, включает следующую цепь построений: после быстрого рассказа солистов хора «Был воздвигнут высокий намест» — тревожные реплики «Везут, везут», нарастание хоровых ламентаций «За отрядом кирасир», изображение фанфар

«На караул!». После молитвы в центре формы — возобновление действия «Экзекутор дал знак», описание казни на речитации «Тогда он сплеснул руками» с эмоциональной кульминацией на глиссандирующем плаче хора (без слов, ц.18).

Для сплетения всех четырех планов этих микро-«страстей» музыкальная форма построена удивительно гибко. Хроникальному, эпическому плану соответствует крепкое кольцо обрамлений музыкой пролога и эпилога, а также — колоколов. Драматически-событийному плану отвечает сквозная многочастная структура, лишь с одним повтором материала (ц.5 и 9, где для передачи шума толпы берутся слоги сольфеджио — до, си, до, ре ...). Покаянной молитве о прощении предоставлен, как было сказано, центр формы. Колористический план — имитация колоколов — окружает все текущие события. Важна прорисовка основных граней формы с помощью метроритмических контрастов. Здесь надо заметить, что весь длительный план действия Щедрина объединяет движением равномерных триолей (кроме ламентаций в ц. 7 с ровным движением четвертных). Равномерность обоих видов — и есть та ритмизация, «стихизация» пушкинской прозы, которой успешно достигает современный композитор. Примеры: прозаическое предложение, аккуратно уложенное в строгий анапест (Ан³, а), и текст в ровных четвертных (б):

5а.

Казнь Пугачева



5б.

На основе метроритмики в композиции произведения складывается крупная concentric архитектоника:

Пролог	Колокола	Действие	Молитва	Действие	Эпилог	Колокола
2/2	4/4	триоли, четвертные	7/8	триоли	2/2	4/4

Гармонически композиция объединяется тоном «а»: пролог, колокола, ц. 7, 17, D к «а» в кульминации ц. 18, эпилог, колокола. При этом Щедрин выдерживает гармонию в диссонантном аккордовом стиле, не идя к устойчивым берегам трезвучий. В молитвенном центре формы (ц. 14) вертикаль держится на остром хроматическом диссонансе: отстраненная «молитва» локализуется в переменности *h-moll* — *D-dur* с участием *fis*, в то время как тянущаяся педаль остановленного плана — звук *f*. Гармония хоро-вых «колоколов» — как бы «офальшивленный» *a-moll*: прима — *a*, терция — *c*, вместо квинты — тритон *dis*, вместо октавы — нона *b*.

Многоплановость драматургии «Казни Пугачева» порождает богатейшую полиаффектность музыки: вещие колокола, возвышенная и поддерживающая молитва, нарастающая тревога в развитии действия, взрыв плача и стога в кульминации, хроникальная нейтральность пролога и эпилога.

Исполнителями хоров Щедрина в разные годы выступали А. Свешников, К. Птица, Л. Ермакова, В. Минин. Начиная со «Строф Онегина» наступает новый этап в сотрудничестве композитора с дирижером Борисом Тевлиным, с вновь сформированным хором студентов Московской консерватории. В интерпретации «Казни Пугачева» Тевлину принадлежит особая творческая роль. Помимо того, что, преодолев совсем нестуденческие трудности партитуры, он выступил первым исполнителем поэмы в 1983 году, позднее он вернулся к произведению с новым студенческим составом и сделал его сценическую редакцию. Для этого Тевлин привлек к работе балетмейстера Б. Ляпаева, который приблизил исполнение к оперной сцене, усилив движением все основные выразительные рельефы произведения. Даже звуковое «раскачивание» колоколов воплотил в раскачивании рядов хористов. В такой «наглядной» редакции «Пугачев» предстал и на российском Фестивале к 65-летию Щедрина в 1997 году. Композитор одобрил этот спектакль «хорового театра» и пожелал сохранить его в дальнейшем.

За десятилетия Тевлин стал исполнителем всех хоровых сочинений Щедрина. Он говорит: «Щедрин интересен тем, что работает во всех жанрах, он непредсказуем, интересен, его новые сочинения — это открытия. <...> Родион Щедрин — человек энциклопедических знаний, безупречного художественного вкуса, он обладает безукоризненным слухом. Наша совместная работа — это всегда школа, школа святого отношения к фразе, темпам, нюансам — к тому, чему мы должны учить студентов, то есть, в первую очередь, святому отношению к воплощению авторского текста, смысла, видения». (См.: Батюк 1998, с.1) Чувства Тевлина не остаются без взаимности. «Тевлин — один из тех немногих, о которых я могу говорить много, с любовью, с признательностью и с благодарностью», — высказывается Щедрин. (Там же, с.1)

«Фрески Дионисия» для нонета инструментов (флейта, кларнет, английский рожок, фагот, валторна, альт, виолончель, челеста, хроматические кротали, 1981) были предназначены Ансамблю солистов оркестра Большого театра и впервые исполнены им в том же году под управлением Александра Лазарева. Лазаревский ансамбль сыграл видную роль в отечественной музыкальной культуре, поскольку состоял из первоклассных музыкантов, могущих и желающих играть неизвестную современную музыку любой степени сложности. Он создал вокруг себя зону нового композиторского творчества и круг новой слушательской аудитории. Щедрин предложил им произведение, навеянное старорусской живописью, которая влекла его с детства. «Фрески» стали камерным «этюдом» к симфонической «Стихире» к 1000-летию крещения Руси.

Фрески Дионисия поражали воображение Щедрина — основательного эрудита в области русского искусства — как единственная в России полностью сохранившаяся роспись собора, сделанная завершителем великой эпохи Андрея Рублева (в Ферапонтовом монастыре на Вологодской земле). Обратив свое «мысленное делание» к шедеврам подлинно религиозного искусства (с его неземно удлинненными фигурами, замедленными движениями, холодными красками, пронзительно-сосредоточенными глазами), Щедрин создал пьесу совершенно нового для себя эмоционального тона — аскетично-строгую, окутанную сумраком и таинственностью. На это нацелены и тембры нонета. Английский рожок с валторной от начала и через все произведение проводят звучание как бы русского церковного «строчного пения», с его замедленностью, неметричностью, гетерофонной неприлаженностью голосов друг к дру-

гу и диссонансами. А сквозь эти голоса как бы смотрится безлюдный и бескрайний северорусский ландшафт. Ансамбль 5 духовых (с частичной поддержкой струнных) от ц.15 играет странную последовательность аккордов, движущихся снизу вверх на сплошном *ppp*. Септет инструментов (духовые и струнные) в ц.3 и 26 (реприза) передает ирреальные отзвуки словно бы давно ушедших молитв. На долю челесты и хроматических кроталей выпадает участвовать в имитациях колокольных звонов, не похожих ни на какие-либо известные в музыкальной литературе. Самым высоким инструментам — флейте, челесте, кроталям — в разных моментах пьесы назначается также функция тонких звуковых нимбов. По общему настрою и деталям красок «Фрески Дионисия» Щедрина подобны маленькой музыкальной иконе.

Группа щедринских хоров начала 80-х годов завершается «Концертино» для смешанного хора а cappella в 4 частях (1982), впервые исполненным 5 мая 1983 в г. Корка (Ирландия; отсюда поступил заказ) литовским хором «Лялюмай» под управление А. Пятраускаса. Состав частей: I. Лестница вниз; II. Колыбельная; III. Сольфеджио; IV. Русские звоны. Поэтический текст отсутствует, это хоровой вокализ с применением лишь слов «баю-баю» и «бон-бон» во II и IV частях. Получив заказ на сочинение для Международного фестиваля, куда должны были съехаться коллективы из стран, славящихся высочайшей культурой хора, Щедрин решил предельно рафинировать свою хоровую технику диссонирующего стиля в рамках классического 4-голосия, предложить над чем поработать исполнителям в смысле виртуозности, сохранив при этом русские национальные признаки. От ломанья головы над проблемой слова автор был избавлен и сосредоточился всецело на одной только эстетике произведения.

4-частный цикл «Концертино» весьма лаконичен — всего 9–10 минут. Позволительны сравнения с частями сонатного цикла: II ч. — медленная, III ч. — типа вихревого скерцо, IV ч. — торжественный финал. Но это и типичная сюита с жанровыми названиями. И только композиционный анализ раскрывает важный секрет: тут задействована весьма «крутая» полифония.

При всех аналогиях I ч. — «Лестница вниз» — остается вне сравнений. Объединяющая идея, чисто эстетическая, не осложненная словесным текстом, выполнена абсолютно самодостаточно. «Лестница вниз» опирается и на гаммообразность темы, употреблявшуюся в эпоху барок-

ко (в диатоническом и хроматическом варианте), и на уходящую в давнюю традицию музыкально-риторическую фигуру *catabasis*, здесь вмещающую еще и фигуру *passus duriusculus*, и на ярко выраженную «проинтонацию» мольбы, начинающуюся с сильного восклицания, а затем, по мере нисхождения теряющую силу, и на принцип полифонических модификаций, с уменьшением длительностей. Для гармонии гамма — испытанное многими веками средство связи: плавное линейное голосоведение (а поток нисходящих гамм здесь проведен во всех голосах, во всей части) делает логичным и оправданным любой комплекс по вертикали, наполняя всю ткань ощущением скрытого пения и красоты:

6.

Концертино
№ 1. Лестница вниз



Однако использование движения по гамме не мешает свежести находок самого Щедрина. В «Лестнице вниз» изобретательный автор дополняет мелодические гаммы совсем другими шкалами — ритмики, фактуры, пропорций, архитектоники и динамики. Шкала ритмики — уменьшение длительностей в 3 и 6 раз, шкала фактуры — расщепление на имитации через 2 и 4 звука, шкала пропорций архитектоники — уменьшение числа тактов в 4-х построениях пьесы, шкала динамики — снижение исходного нюанса громкости в каждом новом построении:

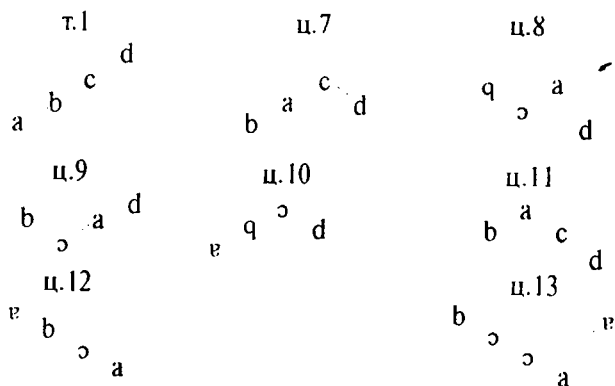
	Т.1	ц.1	ц.2	ц.3
Ритмика	f	f	f	f
Фактура	аккорды	аккорды	имитации	имитации
Пропорции	17 т.	18 т	8 т.	5 т.
архитектоники				
Динамика	fff	ff	f	p

Форма целого — излюбленная автором вариантная (4 варианта), где «расщепление параметров», тщательно обсужденное в работах западных композиторов и теоретиков, применено им вполне самобытно.

II часть — «Колыбельная» — полностью основана на музыкальной формуле, внушенной от рождения каждому — «Баю-баю, баю-бай». Сохраняются типичные для нее долгие остановки в конце, применяются унисонные начала. Задача Щедрина — распеть формулу в свежих для нее диссонансах, услышать народный напев слухом XX века (принцип современного «озвучивания» народно-бытовых элементов). Следуя эстетике диссонанса, Щедрин в своей «Колыбельной» каждую конечную остановку формулы снабжает ярким звучанием б.2 либо м.2. Переходя от двухголосия к четырехголосию, он и заключительное созвучие опирает на терпкий тянущийся полутон *cisis-dis*.

III часть — «Сольфеджио» — центр виртуозности цикла. Материалом служат сольфеджируемые этюдообразные вокализы с повторением фигур по 3, 4, 2 звука, идущие *regretum mobile*. От исполнителей требуется точнейшая артикуляция и штрих — стаккато. Сольфеджийная скороговорка тридцать вторых в темпе аллегро кажется невыполнимой — но она-таки четко проговаривается, например, в тевлинском хоре. Общий эффект «Сольфеджио» очень образен и выходит далеко за пределы экзерсиса: 4-голосным пением *sotto voce* создается эффект и снежной бури, и бешеной фантастической скачки (чуть ли не «Лесной царь»!).

В композиции 4-голосия Щедрин удивительно естественно применен труднейший вид полифонической техники — сложный четверной вертикально-подвижной контрапункт. Такой нотный пример мог бы вставить в свой труд Танеев: 4 вида ритмики — а) триоли шестнадцатых, б) тридцать вторые оstinatные, в) триоли шестнадцатых с паузами, г) тридцать вторые неостинатные — с зеркальной перестановкой по вертикали. На этой основе складывается вся форма:



К концу голоса постепенно разрежаются и замирают. Здесь действует еще и эстетика фрагме....

IV часть — «Русские звоны» — в соответствии с названием, представляет собой величественную картину праздничного русского трезвона. Как ни удивительно, но это *первая в истории России* отдельная «колокольная пьеса» для хора а cappella. Моменты колокольной изобразительности возникали еще в русском партесном концерте, но только как декоративная краска. У самого Щедрина «исследованием» русской колокольной культуры были оркестровые «Звоны», а в хоровых условиях отдельные звонные «удары» принесла «Казнь Пугачева». Моделью, самой близкой к этому финалу, стала пьеса «Русские трезвоны» из «Тетради для юношества» (1981) — практически фортепианный вариант хоровых «Русских звонов». Финал «Концертино» построен зеркально симметрично по отношению к I части в плане динамики: «Лестница вниз» шла от *fff* к *ppp* — «Русские звоны» разрастаются от *pp* к *fff*. Логика композиции финальной части, естественно, определена традицией самого оригинального звучания: от редких гулких ударов низких колоколов к торжественным средним и к радостному вызваниванию самых высоких. Соответственно применяется ритмика с уменьшением единиц вдвое: целые, половинные, четвертные, восьмые с шестнадцатыми, сплошные шестнадцатые — в последовательности и в одновременности. Характерна интервалика колокольно-хоровых голосов: целые тоны, заполнение тритона, чередующиеся кварты. Определенный принцип выдерживается в выборе красок гармонии. Диссонантная ос-

нова здесь максимально диатонизирована. При начальных «раскачиваниях» низких колоколов снизу вверх наслаиваются: консонирующая м.3, слабо диссонирующая б.2 и распевания внутри тритона. По мере вступления все новых «этажей» звонницы консонансы перебрасываются вверх: лучезарные квинты, затем гирлянды кварт у сопрано, с поддержкой плотными терциями у альтов (ц.18). В басовый же фундамент кладется тритон, сообщающий звуковому торжеству тон чрезвычайности. Венчает праздник ликующий возглас всего хора на предельно высокой регистровой точке.

В 1981 году написана «Тетрадь для юношества», 15 пьес для фортепиано, которые впервые представил публике сам автор 22 марта 1982 года, в Москве. Собрание миниатюр оказалось куда значительнее декларированной автором задачи: на традиционном, «неприготовленном» фортепиано композитор уловил новые возможности смысла и языка этой трудно развивающейся во второй половине XX столетия ветви музыки. Также была поставлена цель — дать юным пианистам возможность усвоить новую нотацию. В данном сочинении удивительно органично для Щедрина скрестились внешние импульсы и внутренние желания. Заказ последовал от австрийского издательства «Universal Edition». О своих внутренних обстоятельствах, расположивших к сочинению, Щедрин рассказывает так: «Это идея давняя. Окончательно она созрела, когда я летом 1981 года отдыхал в Сухуми. <...> Надо мной по очереди — один за другим — жили двое ребят. Оба прилежно занимались на рояле, и репертуар у обоих был совершенно одинаковый. Это меня даже сердило и как-то подгоняло работу. У нас в сочинениях подобного рода преобладают тиражированные сюжеты типа «Пионеры на зарядке», «Марш», «Колыбельная». Мне захотелось ввести сюда темы, которые не затрагивались в юношеской литературе, — «Знаменный распев», «Русские трезвоны», «Деревенская плакальщица», «Петровский кант», захотелось построить цикл на материале, близком для нашего отечества. Я также стремился достаточно тактично и осторожно ввести молодых пианистов в курс современной нотации. Дело в том, что я неоднократно получал письма по поводу нескольких номеров «Полифонической тетради», которые записаны без тактовых черт, под одной вязкой — восьмые и половинные и так далее. Эти чистосердечные письма содержали недоуменные вопросы, и я подумал, что юноши и девушки могли бы пораньше приобщиться к современной нотации.

Пусть они зададут подобные вопросы в начале своего пути». (Щедрин 1983, с.25–26)

Конечный же результат «Тетради для юношества» Щедрина снова оказался в соответствии с его подспудным стремлением создавать русские эквиваленты мировых явлений. «Тетрадь» стала первой и пока единственной русской параллелью (хотя и в уменьшенном размере) «Микрокосмоса» Бартока, популярного во всем мире собрания фортепианных пьес для детей, которое всесторонне учит новому музыкальному слышанию. В «Микрокосмосе» (153 пьесы) представлены интервалы, аккорды («Малые секунды и большие септимы», «Терции», «Чередующиеся терции», «Уменьшенные квинты», «Разложенные арпеджио»), полифонические приемы («Имитации в обращении», «Увеличение и уменьшение»), разные жанры («Хорал», «Упражнение», «Этюд»). Естественно, там особо выделен венгерский национальный элемент («В венгерском стиле», «Венгерский танец» и т.д.). Впрочем, есть пьеса и «В русском стиле» (аллюзия на Стравинского).

В связи с юношеским адресованием и довольно несложным для глаза нотным обликом, «Тетрадь» Щедрина может представиться музыкой сравнительно простой. Такое обманчивое впечатление подвело даже самого автора. Сначала он поставил было подзаголовок «Сборник нетрудных пьес». Но затем, при записи на пластинку, столкнулся с тем, что с первого захода исполнение у него не пошло и пришлось солидно позаниматься. Подзаголовок снял.

Непростота щедринских пьес для юношества открывается по мере углубления в их смысл. Поскольку это не сборник, а цикл, с начальным прелюдийным «Арпеджио» (№1) и моторным финальным «Этюдом в ля» (№15), с продуманными контрастами внутри, встает естественный вопрос — об общей, объединяющей идее. Думается, что идея эта — возможно, не осознанная самим автором, — музыкальная пространственность, то есть показ любого взятого материала в ракурсах «дали», «близости», «вышины», «низины», «глубины». А пространственность как самостоятельно действующий параметр — одна из самых новых (точнее, заново открытых) и перспективных находок мирового музыкального языка. Воплощение одной лишь этой идеи на 33 страницах произведения уже приносит свежий ракурс в «мышление на фортепиано».

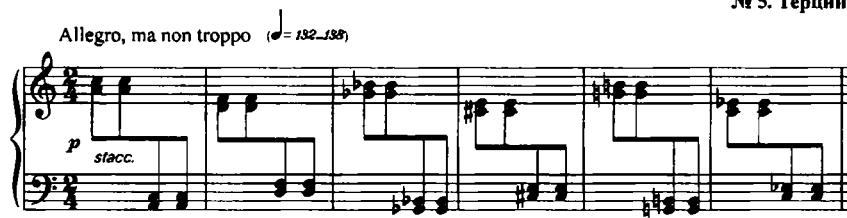
Еще один повод для обдумывания — образный смысл пьес с чисто технологическими наименованиями — «Терции», «Обращения аккор-

да», «Двенадцать нот». Щедрин любил такое употреблять и раньше — как, скажем, *Allegro da sonata* в I части I фортепианной сонаты. Знакомство с указанными номерами открывает много других, более важных смысловых слоев; на поверхность же, в заглавие, выносятся то, что легче обозначить словами. Поскольку эту группу пьес естественно сравнивать с аналогичными у Бартока, индивидуальность «музыкаощущения» Щедрина выступает особенно наглядно.

Возьмем №5 — «Терции». Что можно извлечь всего лишь из двузвучия? Композитор дает два полярно противоположных смысла рядов терций, когда они исполняются в контрастной артикуляции и пространстве: звонкое стаккато вместе с разбросом по регистрам и глухое легато в узком диапазоне:

7а.

Тетрадь для юношества
№ 5. Терции



7б.



Первый образ — скерцозно-игровой, второй — таинственно-загадочный (как ворожба, колдовство). В «скерцо-скачках» полным ходом идет игра в пространство: широкий скачок в т.1, более узкий — в т.2. «Глухое легато» трижды пространственно обыгрывается на протяжении формы. Первый раз — в среднем регистре (пример 7 б). Второй раз опускается в самые низкие басы, где ползущие терции делаются почти невнятными. Третий раз оно выплывает в сопрановом регистре и включает

неострый диссонанс (ум.3 *dis-f*). Форма, для демонстрации полярности терцовых эффектов (ходы скачками — движение «ползком»), строится альтернативно: АВАВАВ... Завершается она неожиданной «переменой в последний раз»: энергичным «выстукиванием» одной терции, вызывающей смутные ассоциации со «смеховым» 5-м Сарказмом Прокофьева и... «Персефоной в аду» Стравинского.

№7 — «Обращения аккорда» — пьеса, состоящая из 38 «взятий» некоего аккорда. Высотный материал ограничен только четырьмя нотами, *b-c-d-f* (в теснейшем расположении они не берутся ни разу). Традиционная теория учит, что четырехзвучный аккорд имеет всего 3 обращения. Щедрин подключает фактор пространства и получает их 14! Причем, использует не все варианты, а только нужные ему — чтобы это были «перемещения в воздухе» одного диатонического диссонанса и звучали бы спокойные большие секунды, малые септимы, сексты, квинты, кварты, терции. Весь эффект пьесы — в этом импрессионистическом любовании регистровыми переливами созвучий одного и того же фонизма. Гармонические варианты дополняются артикуляционными: легато, нон легато (в скобках), акцент (в скобках). Все 38 созвучий берутся на педали, благодаря чему их неопределенно больше, чем записано в нотах. Перед самым концом — выход сразу в оба крайних регистра фортепиано. Главный динамический нюанс — *pp*; ритмика направлена на избежание регулярности и размера 4/4 (лиги, синкопы):

8.

Тетрадь для юношества
№ 7. Обращения аккорда

Commodo (♩ = 66-63)

pp cantabile

Con sempre

Конечно, при слушании «Обращений аккорда» сразу же возникает аллюзия колокольности. Но это не живописные колокола «сквозь листья» или «сквозь океан», как у Дебюсси, а загадочные колокола «сквозь ничто».

Образно преподнесена и додекафония в №14 — «Двенадцать нот». Емкая авторская идея вбирает разнообразные исторические отсветы,

которые она может так или иначе вызывать. 12-тоновая серия как таковая должна прозвучать одногласно: появляется ответ западной монодии, но в хроматическом обострении. В продолжении пьесы еще добавляются древние мелизмы, «цветки». Серия должна предстать в транспозициях и 4 модусах (O, I, R, RI), исторически координируемых с «ухищрениями нидерландцев»: появляются транспозиции модуса O, модусы RI, R, I, каноны нулевой (зеркальный), горизонтально подвижной (прямой), с отблесками эпохи «строгого стиля». И все это введено в координаты пространства: как бы из сумрака и дали древности пришло (одногласное «пение» *piano*), в кульминации прозвучало вблизи (*forte* в симметрии «полукружий» зеркального канона) и в неслышимости Леты ушло (исчезновение звучности в «низинах» регистра).

Благодаря идее пространственности своеобразное звучание приобрели и пьесы наиболее новой, русской тематики цикла. №2 — «Знаменный распев» — подан не только как одноголосие вне метра и такта, оживленное прилегающими хроматизмами, но и на фоне ленты интервалов, идущих глубоко вниз, на самый «край» слышимости. №4 — «Хор» (по гармонии — русская молитва) — дан на отстраняющей дистанции: от *pp* к *mf*, к *pp* и замиранию на *ppp*. По такому же плану приближения-удаления, но с более близкого расстояния, слушается №6 — «Величальная»: *mf-f-p-pp*. А «Петровскому канту» (№12) придан иной звуковой колорит, соответствующий его существу. Если долгая мелодика знаменного распева могла разливаться среди пустоши, безлюдья, молитва — доноситься из удаленной церкви, то кант — светская, людская форма, отличавшаяся громкой манерой пения, бодрой четкостью ритма, монолитностью голосов. Именно эти черты жанра намеренно воспроизводит Щедрин, ставя ремарки: *f non legato, quasi Tromba*. Следует по достоинству оценить гармонический стиль данной пьесы. Кант петровского времени пришелся на период только лишь «зачаточной» тональности и был крайне ограничен в аккордовых средствах. В «Канте» Щедрина выдержан такой естественный стиль диссонирующей диатоники, какой чрезвычайно подходит этому жанру по духу. Его позволительно считать *вторым этапом в истории канта*. При этом для организации целого композитор применяет прием сдвига секций по целым тонам вверх: *c-d-e-fis-as-b-c*. О №11 — «Русские трезвоны» — было сказано выше, в связи со сравнением пьесы с хоровым вариантом в «Концертино».

Особой оригинальностью среди «русских пьес» отличаются №8 — «Деревенская плакальщица» и №10 — «Разговоры». Для пианиста они трудны непривычностью перенесения именно такого голосового интонирования на клавиатуру. В «Плакальщице» надо хорошо представлять на слух эти всхлипывающие, нетемперированные, натуралистичные голошения, чтобы пробовать воспроизвести их в полутоновой темперации. Должно помочь тончайшее владение артикуляцией (*tenuto*, *tenuto* на форшлаге, сброс с легато на стаккато, «дыхательные цезуры»), приемом *tempo rubato*. Такое одноголосие на двух страничках никак не отнести к «нетрудным пьесам». Если не давать воли жизненному воображению и не уметь читать современную запись нот без штилей (и тактовых черт), «Разговоры» могут показаться и вовсе «вещицей в себе»... Автор подсказывает: «свободно, но быстро, стаккато и вполголоса все время». Привожу начальные фразы пьесы:

9.

Тетрадь для юношества
№ 10. Разговоры

Rubato, ma rapido

p stacc., sotto voce sempre

Можно вспомнить сравнения Щедрина с разговором, доносящимся через стену: слова непонятны, но говорящи интонации. Вглядывание в ноты позволяет установить, что в разговоре участвуют люди с голосами разной высоты и тембра. В пьесе есть «головная попевка» с повторяющимся звуком. В начальной группе фраз (см. пример 9) «разговаривают» меццо-сопрано и тенор: меццо произносит некую оживленную фразу, тенор (от *cis* в басовом ключе) отвечает пониманием, меццо (от *a* в скрипичном ключе) повышает интонацию, тенор (от *fis*) повышает ее еще больше. Далее вступает сопрано и добавляет краткие легатные мотивы, баритон проговаривает варианты со своими оттенками и более длинно, декламирует тираду сопрано, а после коротких отдельных ноток, наконец, вставляет свою фразу и некий бас. Со штилями записаны только две ноты концовки, гибко охватывающие края диапазона. На мой взгляд, Щедрин как бы приставил к своим «Разговорам»... мотив каданса из окончания Симфонии ор. 21 Веберна, изменив интервал, нюанс, но сохранив его, несмотря ни на что, итожащую способность.

Не забыт в «Тетради для юношества» и мир западной музыки. Ярчайше проявилась эта память в №3 — «Играем оперу Россини», где стиль упоительного «Европы баловня» воспроизведен с точностью, вызывающей подозрение: уж не цитата ли? Нет, Щедриным лично представлены сначала речитатив-сессо с аккордовой поддержкой, а затем бравурная ария в E-dur в темпе allegro на 4/4, с почти канканной кодой. У Щедрина именно об этой пьесе и ее прототипе находим довольно развернутое рассуждение: «Россини — один из самых любимых моих композиторов. <...> От Россини прямые нити ведут и к Даргомыжскому и к Мусоргскому. Я имею в виду интонируемую музыкальную речь: по существу, он стоит у ее истоков. Недаром его так любили в России. Кстати, Россини всегда обращался в своем оперном творчестве к большой литературе — писал на сюжеты Шекспира, Вольтера, Бомарше, Вальтера Скотта, Перро...<...> и к тому же это был прелестный человек, без тени зависти. Такой Антисальери... Данью любви к Россини и ко всему россиниевскому миру стала эта маленькая пьеса. В ней нет ни одной цитаты. Это просто версификация музыки Россини с типичными приемами — характерное *crescendo*, *staccato* с акцентами, с мордентом на первой доле... *Hommage* Россини, как именуют французы. Писал я эту пьесу с большим удовольствием, да и весь альбом шел легко». (Щедрин 1983, с.26)

Удовольствие автора имеет свойство перекидываться на восприятие и исполнителей, и слушателей. Парижское трио «Чайковский» для эффектных бисов просило Щедрина сделать переложения для их состава. Так появились «Три веселые пьесы» для скрипки, виолончели и фортепиано, куда вошли 2 номера из «Тетради для юношества» — «Разговоры» и «Играем оперу Россини», — с добавлением ранней фортепианной «Юморески». Публика в выражении удовольствия не заставляет себя ждать.

С 1983 года Щедрин вступает в широкую полосу посвящений, «омажей», приношений в связи с важнейшими для него датами. Единственная дата, которой он позволил себе пренебречь, — собственный юбилей: 50-летие наступило в 1982-м, а только в 1984-м возник его «Автопортрет». Приближение такой выдающейся годовщины, как 300-летие со дня рождения Иоганна Себастьяна Баха (1985), подвигло Родиона Константиновича на крупные сочинения, в том числе на самое масштабное — «Музыкальное приношение».

«Музыкальное приношение» для органа, трех флейт, трех фаготов и трех тромбонов было написано в 1983, впервые исполнено в том же году (21 октября) в рамках фестиваля «Московская осень», в Большом зале Московской консерватории, при участии автора в качестве органиста. Органом Щедрин успел овладеть, по словам профессора Л. Ройзмана, великолепно. По первоначальному замыслу и при первом исполнении «Приношение» имело сверхпродолжительность — 2 часа 12 мин. Позднее автор сделал версию на 2 часа 2 мин. и осуществил запись на пластинку, уложившуюся в полтора часа — на основе звучания в легендарном Рижском Домском соборе (1987).

Задумал Щедрин в «Музыкальном приношении» грандиозную музыкальную медитацию, в течение которой присутствующие должны не только слушать музыку, но и осуществлять акт коллективного почтения тому, кому оно было посвящено. Прибавив к чисто концертной еще и ритуальную функцию, композитор тем самым вошел в особую, новейшую область статических, сверхдлительных форм, где слушателю также позволительно выйти из обычного «концертного» состояния и пережить не только эстетический, но и психоделический эффект. Однако на первом исполнении «Приношения» слушателей никто не предупредил о характере предстоящего, и, осознав, что тянущейся статике «конца не будет», они с обидой и протестом стали пачками покидать зал. Даже Майя Михайловна, которая была в курсе дела, признавалась, что реакция публики была ей совершенно понятна.... Но и здесь у Щедрина нашлось достаточно поклонников, устроивших ему среди пустых кресел бурную овацию. Альфред Шнитке был восхищен и произведением с его новизной, и личным творческим поступком Щедрина, — что высказал также и в печати, на обсуждении «Московской осени»:

«Глубоко взволновало меня, мало сказать, — потрясло “Музыкальное приношение” Р. Щедрина. Здесь композитор предстал с новой, неожиданной стороны. Для меня это сочинение — лучшее, что он сделал, оно открывает совсем новый музыкальный мир. Не секрет, что в наше время произошла девальвация эмоциональной напряженности, наподобие “перемодуляции” в звукозаписи, когда слишком громкое звучание приводит к обратному эффекту. Р. Щедрину удалось в своей сверхмонументальной композиции удержать уровень интонационной остроты от начала до конца (все произведение монотематично) и достичь средствами статики гигантского эмоционального нарастания. Композитор намеренно ломает

привычные представления о динамике и пропорциях спадов и подъемов, погружая нас на длительное время в одно состояние. Мне кажется, это сочинение вызовет целый поток исследований. С одного прослушивания его трудно охватить. Его даже, я бы сказал, трудно слушать, но оно заставляет о себе думать. Его запоминаешь навсегда». (СМ 1984, с.39)

Выступивший там же М. Бялик говорил о решительной связи русской музыки через это сочинение Щедрина со сложившимся «медитативным симфонизмом». М. Арановский проводил сравнение с маком и рагой, видя в сочинении «разорванный синтаксис». По словам М. Сабининой, «музыка будто уподобляется монументальной архитектуре, сводам и колоннам огромного здания, зовет «пребывать» в нем, а не просто слушать, ни на миг не отвлекаясь, как полагается в концерте». (СМ 1984, соотв. с.19, 28, 22)

Дальнейшая жизнь произведения все больше сглаживала первоначальный шок. Уже второе исполнение в Большом зале содержало антракт. В примечании к нотному изданию автор указал возможность сокращений текста по желанию исполнителей и отбора из него отрывков. Более компактное время на грампластинке (без сокращения нотного текста) было упомянуто. Сочинение звучало в Германии, Чехии, Австрии, США и других странах. Во Франкфурте-на-Майне оно было включено в «Бах-марафон», длившийся с 10 утра до 2-х ночи. И это стало наилучшим условием для слушания — публика внимала с жадностью.

«Музыкальное приношение» Щедрина по названию совпадает с «Musikalisches Opfer» И. С. Баха. Свое «Музыкальное приношение» И. С. Бах сделал, как известно, прусскому королю и композитору Фридриху II в 1747 году. Сначала он импровизировал перед королем на заданную им тему, а потом прислал в дар цикл сложнейших полифонических пьес с музыкальными шарадами, загадками, заголовком-акростихом и почтительным словесным Посвящением. В «Приношении» Щедрина почтение к Баху выражено во множестве намеренных аналогий с ним и его эпохой. Композиция российского автора организована как сомкнутое в один ряд большое количество музыкальных построений — свыше двух десятков, в большинстве внутренне законченных, типа прелюдий или инвенций (сравним с излюбленными щедринскими формами — балет в виде 24 прелюдий с интерлюдиями и постлюдией, симфония как 25 прелюдий). Отдельные части, разделы основаны на имитационной технике (неотъемлемой от мысли о Бахе), применяется

и хитроумная «ракоходная форма». Сближает с Бахом органный колорит сочинения Щедрина, использование характерных прелюдийных фактур, трио-фактуры. Самое явное приобщение — прямое цитирование двух коротких баховских органных прелюдий на тему «*Weg nur den lieben Gott lässt walten*» (№ 52 и 53 из V т. органного 9-томника Баха). Конечно, не обойдена вниманием символика имени — монограмма BACH, без которой мало кто обошелся из поколения Щедрина.

Символика самого разного вида вообще составляет особенность академической музыки XX века, стремящейся вместить в себя как можно больше интеллектуализма. Особенно повезло здесь шифровке имен. (В романтизме и классицизме не столь важна была сама символика, в барокко же еще не утвердилось индивидуальное «я»). «Музыкальное приношение» на сегодняшний день — самое символическое произведение Щедрина. В нем, прежде всего, зашифровано 3 имени: Бах, Берг и Щедрин (Берг — как посредник между Бахом и временем Щедрина). Уже в начальных фразах в голосах рассеяны звуки-буквы всех трех имен. Особое значение для произведения имеет, естественно, имя Bach: четыре звука его монограммы в разном порядке время от времени инкрустируются в фактуру на протяжении всего сочинения. Кристаллизуется мотив Bach следующим образом: начальное В вступает в качестве органной педали перед ц.3 и длится всю последующую фантазийную «прелудию», пока в ц.4 не перейдет в полный мотив Bach (а). Следом вступает монограмма имени «Щедрин» (Shched|rin|) (б). Монограмма Berg завуалированно проступает в вертикальном созвучии ц.2 (в) и как мелодический оборот, — в развитии «прелюдии» от ц.10, в контрапункте с именными мотивами Bach и Shched|rin| (г). (См. Пример 10 а, б, в, г)

Именные мотивы развиваются во всем произведении.

В отношении самого себя, дарящего Баху «Приношение», автор придумывает символ, еще никогда не игранный в музыкальной практике, — зашифровывает день, месяц и год своего рождения — 16.12.1932, а также рост — 182 см, в виде цифр, ступеневых номеров интервалов (ц.48, у флейт):

10а.

Музыкальное приношение

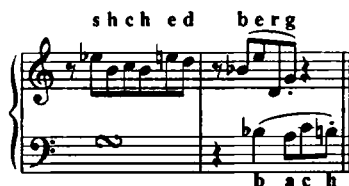


10б.





11.



Музыкальное приношение

Lento assai

1 6. 1 2.

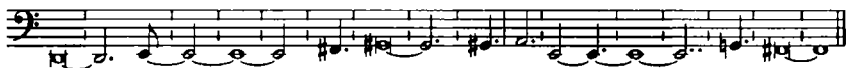
1 9 3 2.

1 8 2.



Другой характер носит символика, выраженная музыкальными цитатами. Упомянутые цитаты из Баха — №52 и 53 из «56 маленьких хоральных прелюдий» для органа, BWV 690 и 691 (V т.) — введены как бы формально в технике коллажа («наклейки»), однако переосмыслены по существу — как всплывающие в памяти воспоминания о подлинном Бахе. Они незаметно вводятся внутрь чисто щедринских органных «прелюдий». При этом во избежание стилевой эклектики всюду опускаются классические баховские тональные кадансы. Появление цитат таково: в щедринской «прелюдии» от ц.28 в условном т.12 — т.1–2 №52 Баха; в т.20 — т.3–4 №52 Баха; в т.5 перед ц.29 — т.6–8 №52 Баха; в щедринской «прелюдии» от ц.37 в т.14 — т.1–5 №53 Баха; в т.31 — т.6–10 №53 Баха; в т.43 — т.11–13 №53 Баха. Еще одна цитата музыкально связывает Щедрина и с Бахом, и с Бергом — мелодия духовной песни И.Р.Але «Es ist genug» («Довольно, Господи»). На нее Бах написал заключительный хорал кантаты №60, который, в свою очередь, процитировал в качестве коллажа Альбан Берг в заключительном разделе своего Скрипичного концерта. Эту мелодию, широко растянутую во времени наподобие *cantus firmus*, Щедрин проводит на педальной клавиатуре органа в своей «прелюдии» в ц.10 (и к ней добавляет темы-монограммы Shchedrin, Berg, Bach — см. пример 10 г):

Музыкальное приношение



Также символом выступает прелюдийно-фантазийная фактура, воспроизводящая колорит баховских органных импровизаций вне такта — в ц.3, 87 (чтобы органисту легче было их просчитывать, одинаковые фигуры в нотах нумеруются, например, в ц.3 — №1–14).

Данью почтения старинной полифонической технике может считаться «прелюдия» в ракоходно-зеркальной форме, расположенная на оси формы, до обширной кульминационной зоны, в ц.63. И ракоходность, и зеркальность, как это любит Шедрин, приблизительны по записанному нотному тексту, но достаточны для такого именно слухового впечатления. Ракоходность осуществляется ритмически, при помощи длительностей без штилей. От начала к центру количество звуков разрастается от 2 до 26 и 38, а от центра до конца убывает до 2 и 1 звука. Вместе с ритмом движется динамическая волна подъема до *f* и *ff* и спада до *pp*:

2, 3, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 19, 21, 26, 38, 23, 18, 15, 10, 7, 4, 2, 1, 1
(p) f ff p pp

В противоположность «Музыкальному приношению» Баха, содержащему в самой композиции значительную долю чисто интеллектуальной игры, «Музыкальное приношение» Щедрина — род огромной «воспоминальной» органной симфонии, в преобладающем небыстром темпе, с настроением на философские размышления. Подобно симфонии, в ней контрастны функции разнотембрового материала (здесь у органа и духовых). Партия органа играет ведущую роль, причем, строится она с постепенным усечением длительности органного соло. Три духовых трио — «хоры» флейт, фаготов, тромбонов — сначала альтернативно чередуются с ней, как в барочном инструментальном концерте, затем взаимодействуют более активно, как в классической разработке, а в кульминации все партии сливаются в единое «симфоническое» tutti (10 инструментов вместе), сохраняя затем совместную игру до конца. Автор предполагает в сочинении элементы театральной игры: прелюдирования органа соло последовательно сменяют появления на эстраде трех флейтистов, трех фаготистов и трех тромбоновистов. Драматургическая

функция органа — главным образом, лирико-медитативная и философская, функция духовых — картинная и драматическая.

Проследим основные этапы разворачивания огромного произведения. В целом оно организовано принципом концертной формы (в первой половине: Р. — орган, ЭП¹ — флейты, Р. — орган, ЭП² — фаготы, Р. — орган, ЭП³ — тромбоны и т. д.), охвачено аркой крупной трехчастности (есть и транспозиция сонатного типа) и увенчано значительной кодой. Реприза вступает от ц.85–86–87, воспроизводя в транспозиции музыкальный материал ц.8, т.2, ц.2, ц.3 (сравнительная ГП). В ц.92 происходит транспозиция хора из ц.14 с добавлением фактуры из ц.17 (сравнительная ПП). Кода, с ритмически равномерным движением «шагов», идет от ц.100.

Открывается «Музыкальное приношение» длительным соло органа. В интранных фразах как бы «1-й прелюдии» разрозненные звуки задумчиво застывают каждый на своей высоте. Из звукоточек верхнего голоса медленно нисходит один из важнейших мотивов произведения — мотив ламенто:

13.

Музыкальное приношение

Lento



Мотив этот становится основой кодового остинато, охватывая сочинение гигантской аркой.

Постепенно, словно из глубины истории, начинают появляться фактуры органной импровизации: в ц.1 — как бы проба пассажей, в ц.3 — отчетливая фантазийная «баховская» фигурация, по окончании которой всплывает и сам величественный символ — мотив Bach (ц.4, пример 10 а). Однако Щедрин даже в данном сочинении не собирается становиться неоклассиком, или неонеклассиком. В последующих разделах («прелюдиях») он изобретает свои, современные виды органных фигураций (ц.5–10), используя сонорно-кластерные подцветки звучаний (например, тремолирование секунд *dolcissimo* в ц.8). Использует и аккордовую «хородекламацию» на органе (ц.6), и оживленные квази-имитации (ц.10) на фоне замедленного *cantus firmus* (цитата хора И. Р. Але — см. пример 12). Нарастающее многоголосно-декламационное «говорение» органа приводит к патетической кульминации всего большого первого раздела только у органа на аккордах по 10–12 звуков (ц.12), с последующим окаймлением «1-й прелюдией» с ее ламентным мотивом.

Следующий крупный раздел (условная ПП), от ц.14, отмечен первым вступлением «хора» флейт. Происходит мгновенный поворот в картинный

план. Манящие «дуновения» флейт вызывают пасторальные ассоциации («Отдых на пути в Египет?»). Гармонично согласованное трио флейт сначала исполняет стройный «хорал» из оригинально подобранных диссонансов (ц.14). Далее следует ряд квазивариаций, с диминуцией (уменьшением длительностей) и разработкой во всем диапазоне (ц.17, 18, 20, 22, 27). Но идиллический план флейтового оазиса нарушается прорывами драматической линии прямо противоположного смысла — резкими «криками» *fff* в высоком регистре, «стонами», «вздохами» ламенто (1 т. перед ц.16, ц.19, 21, 36).

Орган, ведущий в произведении главную линию смысла (главная партия, рефрен), снова получает большое соло (ц.28), продолжая благородное прелюдирование с приближением к стилю Баха. На этот раз приближение к Баху становится максимальным, так как именно здесь начинают возникать подлинные цитаты — сначала из хоральной прелюдии №52 на тему «*Wer nur den lieben Gott lässt walten*» («Кто одним лишь любимым Господом остается направляем»).

После включения баховских цитат, как святых молитв, наступает резкая перипетия (ц.29) — конфликтное вторжение трех фаготов *fff* (подобно «взрыву» в начале разработки 1 части 6 симфонии Чайковского). С этого момента устанавливается активный, действенный разработочный план произведения. Аналогично флейтам, «хор» фаготов также проходит через свой «хорал» (перед ц.34), свои вариации (ц.34) свои «крики» и ламенто (ц.35, 36).

Вновь вступивший орган (ц.37) продолжает вести свою рефренную линию святых воспоминаний: после «хорала» Щедрина (ц.37) плавно вводятся цитаты из баховской прелюдии №53, с названием, говорящим о вере в Господа, после чего следует новое развитие «хорала» Щедрина (условно — ПП, страница текста перед ц.38).

В ц.38 впервые вступает последняя «тройка» — «хор» тромбонов. Диссонирующий «хорал», играемый ими *fff* со скачками, продолжает линию действия, открытую фаготами. Теперь и все инструменты, включая орган, и построения формы вовлекаются в характер разработки, которая будет длиться до конца кульминации и начала репризы. Разработочные «прелюдии» включают пуантилистический хаос разбросанных тромбонных точек (ц.40), фанфарные «устрашения» тромбонного «хора» благодаря крешендирующим «выкрикам» (ц.43), наступательные ходы органа, в которых проступает монограмма Shchedrin, символические интервалы у флейт, отмечающие физические данные автора музыки — дату рождения и рост (ц.48), напоминание флейтовой пасторали (ц.54), статику количественно-звукового нарастания при сплошном *pp* (ц.55), экстатический прорыв тем-монограмм Bach, Berg, Shchedrin (ц.62), заканчивающийся неслыханным действием — «поцеловать инструмент», у фаготов и тромбонов (перед ц.63).

В кульминационной зоне (от ц.64 до ц.85) действует конфликтная симфоническая драматургия: орган и 9 духовых достигают конфронтации. Их противостояние совершенно отчетливо в ц.74: нервно и беспокойно речитирующему органу отвечают грозные аккордовые синкопы всего нонета. Далее вступления духовых превращаются в безжалостно «долбящие» крикливые унисонные фразы с резким ритмическим обрывом (ц.80 — Христос на кресте перед толпой и Пилатом?). Пик генеральной кульминации (ц.83) наступает, когда из иступленного «долбления» tutti начинают проистекать трагические нисходящие мотивы ламенто, завершающиеся последним трагическим срывом с низвергающимися пассажами органа. Водаряется генеральная пауза.

Резюмирующая реприза устанавливается не сразу — от тремолирующих секунд (ц.85) и нисходящих фраз ламенто (ц.86). Как торжество баховского творчества над временем предстает фантазийная фактура (ц.87, ранее была в ц.3), действительно, пребывающая нетленно века (условная ГП). Вечен и святой хорал (ц.92, переинтонирование «хора» флейт из ц.14, элементов фактуры из ц.17, условная ПП).

Наконец, эмоциональное равновесие, как благолепное смирение, приносит кода (ц.100). Она проникнута неизбывной остинатностью нисходящих мотивов ламенто, у всех десяти инструментов. При этом орган исполняет свои остинатно-вариантные фразы с паузами, как бы в ритме медленных уходящих шагов — возникает ассоциация с пиццикато струнных в коде 1 части 6 симфонии Чайковского. На фоне этих мерных «шагов», точнее, в чередовании с ними, флейты, фаготы и затем тромбоны играют нисходящую фразу ламенто — ту, что впервые прозвучала в т.2 (см. пример 13). Поразительно, что на протяжении всей коды играется одна и та же фраза из пяти нот, *b-a-gis-fis-dis* (одновременно в основном варианте и в уменьшении) — такого у Щедрина обычно не бывает. Эта долгая равномерность повторов у всех инструментов уносит музыкальную медитацию в перспективу бесконечности — размышлений о музыке, о Бахе, о Бытии.

«Музыкальное приношение» для ансамбля инструментов Родиона Щедрина явилось самым монументальным памятником, какой был возведен кем-либо из композиторов XX века величайшему музыкальному гению всех времен и народов.

Еще одним крупным сочинением к 300-летию Баха стала «Эхо-соната» для скрипки соло, посвященная немецкому скрипачу Ульфу Хёльшеру (1984). Хёльшер готовил программу для Кельнского радио с охватом и всех баховских произведений для скрипки соло, и показом сочинений кого-либо из современных композиторов. Написанная для этого же «сериала», «Эхо-соната» Щедрина впервые прозвучала в зале

Кельнского Радио. Хельшер представил сонату и в Москве. Первым отечественным исполнителем стал Сергей Стадлер, показавший пьесу в Петербурге (Ленинграде) и затем «катавший» с ней по многим городам. Далее эстафету перехватил Максим Венгеров, объехав с ней весь свет. Включились Д. Ситковецкий, Г. Жислин и многие другие скрипачи.

Щедрин до того никогда не писал для скрипки соло, и соседство в концертах с музыкой Баха для солирующей скрипки, в том числе с великой Чаконой, вызвало в нем идею эха, которая для него была связана еще и с акапельными хорами, певшимися в детстве («Эхо» Орlando Лас-со). Местом создания «Эхо-сонаты» стал красивейший уголок Литвы под Тракаем, где был восстановлен старинный островной замок — как эхо подлинной древней архитектуры. «Слово “эхо” я рассматриваю здесь в своей сонате в двух аспектах: как музыкальные понятия “близко” — “далеко” и как эхо эпох минувших в днях сегодняшних» — указывает Щедрин (в аннотации). В музыкальном материале Сонаты идея эха выразилась и в обращении к вариационной форме, как в Чаконе Баха, с полюсом также *d* (и *dis*), и во введении кратких цитат-аппликаций из сольно-скрипичных сонат и партит Баха: окончание фуги из 1 сонаты *g-moll*, с переметризацией на 6/8 вместо 2/2 в оригинале, два отрывка из *Andante C-dur* 2 сонаты, с некоторыми изменениями фактуры и ритмических длительностей, четыре отрывка из Гавота 3 партиты *E-dur*, записанные в ритмическом уменьшении. Ассоциации с барочными фактурами и декламационными ритмами входят вообще в замысел «Эхо-сонаты», и крохотные цитаты, взятые без их грамматической цельности, используются в целях нарастания стиливого контраста по мере развития произведения. Начинают вводиться они ближе к концу. Первая аппликация, из фуги *g-moll*, еще без стиливого контраста, включается в середину VII вариации, остальные звучат в Эпiloге, причем, отрывки из *Andante C-dur* с меньшим, а отрывки из Гавота *E-dur* с максимальным стиливым контрастом.

По форме произведение строится непринятым для сонаты образом — в виде Темы, девяти вариаций и Эпiloга. А сонатная драматургия, избегая омертвевшего контраста ГП-ПП, привносится стилистически — в связи с кружением мысли Щедрина вокруг Баха и его эпохи. Этому и служат «врезки» из подлинного Баха. Исходная точка (Тема) — органичное сплавление элементов барокко, классики, XX века. Развитие — все большее обособление стилей «старого» и «нового». Конечная точка (Эпiloг), с введением коллажа, — приход к психологической антитезе чувствований удаленных друг от друга эпох,

«прежде» и «теперь». Композиционно Эпилог выполняет функцию репризного итога (несмотря на коллажные аппликации), синтезируя материал Темы и Вариации I. Форма хорошо упрочена гармонически, на основе стержневого *d*, который укрепляется по мере приближения к концу, в Вариациях V, VI, IX и затем в Эпилоге.

Проследим форму-процесс «Эхо-сонаты».

Тема. Собранные в одно стилистическое целое элементы барокко, классики, XX века расслоены на явственные реалии и загадочные тени. Интонации реальных — декламируемые и пропетые, а интонации эха — какое-то аскрипичное дыхание неведомых пространств:

14.

Тема

Эхо-соната

Sostenuto assai, sempre poco rubato



Вариация I (*espressivo sempre*) — шаг в область кричащих диссонансов в напряженном верхнем регистре. Эхо этой музыки — другое: сжатые интервалы в тихой звучности и среднем регистре.

Вариация II — эхо по отношению к Вариации I, с тихим парением где-то высоко «под куполом» скрипичного регистра. В вариации-эхо есть свои отражения: теневое эхо — таинственно застывающая «мертвая» терция без вибрато, динамическое анти-эхо — терпкие, внезапно вторгающиеся двойные ноты и аккорды с сильным вибрато. Стилистически они дают намек на императивные аккорды баховской Чаконы, но в остранинном, зыбком контексте.

Краткая Вариация III составляет род крещендирующего предыкта к следующей Вариации.

Вариация IV, вступающая на вершине динамического *crescendo*, образует кульминационное плато, к которому стягивается вся предшествующая музыка.

Вариация V (*Allegro*) начинает собой цикл внутри цикла, и ее фигурация будет подхвачена в Вариации VII. Здесь снова появляется эхо, благодаря сопоставлению моторных фигураций *pizz.-arco* с застывшим сверху двузвучием флажолетов.

Вариация VI составляет центр внутреннего цикла, отмеченный замедлением ритмического пульса; здесь контрастируют легатные ламентные интонации и резкие перебивы *sforzando*.

Вариация VII, репризно замыкая местный цикл, в то же время впервые включает цитатный материал. Однако, звучание энергичного окончания фуги Баха *g-moll*, столь тщательно подготовлено необахианской фигуративной мелодией Щедрина, что музыка классика пока что не воспринимается как противовес взвинченности авторской речи.

Бурная Вариация VII, основанная на контрасте движений вверх и вниз, подводит к генеральной кульминации, охватывающей последнюю Вариацию IX и Эпилог.

С кульминационной Вариацией IX начинается репризное обобщение Сонаты. К ее фактуре напряженных моторных двойных нот стягиваются линии от Вариаций V и VII, а в конце без цезуры вступает настоящая реприза Вариации I, с кричаще-острыми диссонансами, продолжение которой устремляется в Эпилог.

Эпилог начинается с вершины генеральной кульминации, и патетика скрипичной речитации-пения достигает в нем апогея. Но здесь-то и происходит эстетический перелом в развитии сонатного «действия»: идея эха приносит далекий отзвук гармонично прекрасного прошлого в виде цитаты из неторопливового, дышащего возвышенным покоем *Andante* 2 сонаты Баха. С этого момента все напряженное, нервное, неустойчивое конденсируется на полюсе современной, открыто диссонантной стилистики, а все внутренне устойчивое, гармоничное, ясное — на полюсе стилистики Баха. Напряженное постепенно «изнемогает» (стонущее *glissando*, ремарки *lamento*), внутренне устойчивое укрепляется и просветляется (ритмически упругий Гавот *E-dur*). Но последний, кандасирующий штрих приносит окончательное обессиливание, на фальшивой октаве *d-dis* с перестроенной нижней струной, — подобно последнему вздоху живого существа, словно бы «смерть скрипки» (в примере даны начало движения колка, аппликация из Гавота Баха и заключительная ум. октава):

15.

Эхо-соната

Третье сочинение Щедрина по случаю 300-летнего юбилея Баха — самое открытое слушательскому восприятию. Это «Музыка для города Кётена» для камерного оркестра (1984), в трех частях: I. Allegro moderato, II. Andante, III. Маленький апофеоз. Первое исполнение — Берлинским камерным оркестром — состоялось 17 февраля 1985 года в Берлине. И. С. Бах прожил в Кётене 6 благополучных лет (1717–23), здесь он женился на Анне Магдалене, написал массу инструментальной музыки, в том числе 6 Бранденбургских концертов для камерного состава. На этот биографический эпизод, как кажется, и сориентирована «Музыка» Щедрина, завершаемая финалом с радостной, как бы народной немецкой песней. Композитор с удовольствием приобщается в произведении к стилю необарокко, тем более, что раньше он этого весьма распространенного в XX веке направления избегал. Живой моделью перед ним стоят, естественно, Бранденбургские концерты. Наподобие их, — но не повторяя ни один из них, — избирается исполнительский состав: струнные с добавлением клавесина и духовых — 2-х гобоев и 2-х фаготов. Во всех трех частях применяется концертная форма барокко, с различной «разрисовкой» Щедрина. По ее образцу берутся ритмические, фактурные, полифонические модели. А главное, чем особенно увлекается здесь Щедрин, — ансамблевой игрой инструментов, достигающей мастерского блеска. И когда все эти перебросы групп, мелкие имитации, дуэты гобоев, фаготов, квартеты духовых, квинтеты струнных, контрапункты тех и других (есть и соло клавесина) с безукоризненной точностью исполняет, скажем, такой оркестр, как «Виртуозы Москвы» под управлением Владимира Спивакова, слушатель получает чистое удовольствие от этой *чистой музыки*. К барочным моделям Щедрин добавляет и то свое, что не входит в систему барокко, — унисоны, пуантилистические моменты.

Вообще, в развертывании формы цикла «Музыка для Кётена» не следует накатанной традиции. Начинается она не с уверенной моторной непрерывности, а с некоего вслушивания в отзвуки эпохи, приближения к ней. И самый первый ее эффект (как замечено в аннотации к CD «Виртуозов Москвы») — не оркестровый, а органичный, с долгим органичным пунктом. Осколки барочных фраз прерываются паузами, звуками-точками, — словно в произведении импрессионизма. Завершается же форма «Апофеозом», чего нет ни в одном концерте барокко. Скорее, такое завершение похоже на конец певческого немецкого ферайна,

на Quodlibet. Тема-ритурнель финала, с бойким двудольным ритмом, в четкой тональности E-dur, имеет песенную, сугубо квадратную структуру: 8+8, 8+8 (у Щедрина такого больше не сыскать). И хотя перед концом финала проводится внушительное фугато, заканчивается произведение лапидарной песней.

Другие иноинтонационные оттенки «Кётена» — похожесть начала II, медленной части на русское подголосочное многоголосие и окраска мотива в I части, который можно было бы произвести от фуги g-moll из I т. «ХТК», отзвуком оборота «DSCH» (монограмма Шостаковича). А как же обстоит дело с монограммой самого Баха? Этот серьезнейший символ в данном контексте размещается глубоко внутри, хотя и слышимо (f) — среди переключек инструментов ритурнеля I части, в т.3—4 п.25. Если порассуждать о символике, то Бах здесь — не Бог, а собственно Bach — сверкающий чистый ручей.

Себе самому, в связи с уже прошедшей к этому времени юбилейной датой — 50-летием в 1982 году, Родион Константинович посвятил сочинение, совершенно, на мой взгляд, выпадающее из всего его творчества, — «Автопортрет» для большого оркестра (1984). Исполнен он был 15 мая 1984, в день открытия II Московского международного музыкального фестиваля, под управлением Джансуга Кахидзе. Произведение выпадает из ряда психологически — как будто внутри достаточно знакомого слушателю внутреннего мира Щедрина заговорило смятение душ, быть может, Шостаковича, Малера: «Почему ты жил? почему страдал? неужели все это — только огромная страшная шутка?» Мрачность «Автопортрета» была настолько непредсказуема, что его премьера в день торжественного открытия Международного фестиваля пришлась вразрез с обстановкой и настроением присутствующих. Зато открытие в авторе именно такой другой натуры снова произвело сильное впечатление на коллег-композиторов. Борис Тищенко высказался следующим образом: «Я почувствовал в этом сочинении такую самоотдачу, которой, честно говоря, не чувствовал в других сочинениях Щедрина. Видимо, Щедрин, человек настолько закрытый, внешне проявляет далеко не все то, что находится у него за душой. А вот в этом сочинении он показал свое лицо, раскрыл себя. Это автопортрет, а не фотография, не отражение в зеркале, это не хроника. Это действительно настоящая живопись, автопортрет такой же откровенности, как автопортреты очень крупных художников, таких как Рембрандт, как Сезанн. В «Автопортрете» я впер-

вые с такой силой почувствовал его сердце... Если сочинение очень задевает тебя за живое, иногда ловишь себя на мысли: как жалко, что не я сочинил это, мне бы хотелось такое сочинить. Что-то очень мое, такое родное в этом сочинении я почувствовал... Это музыка по-настоящему русская, такая, как музыка Шостаковича, как музыка Прокофьева». (См.: Яковлев 1985, с.16) Автор музыки в своем пояснении ведет беседу о подлинном значении жанра автопортрета в живописи, на которое он ориентировался. «В этой работе меня вдохновлял пример живописцев. Почти все они писали свои портреты: возможно, это отражало осознанную ими необходимость познать самого себя. Порой, *так* художник приходит к пониманию человека, жизни, времени. Например, Рембрандт отдал этому жанру многие годы творчества, оставив после себя десятки автопортретов, в которых фиксировал изменения в своих состояниях, углубившееся с годами восприятие мира. Если статика живописи, преодолеваемая большими мастерами, способна передать движение души и мысли художника, то музыкальное полотно, “развернутое” во времени, способно, как мне кажется, в сжатой форме вместить опыт, накопленный композитором за прожитые годы. И музыкантский, и человеческий». (Там же, с.15)

Итак, применяя весьма редкое в музыке название «автопортрет», Щедрин трактует его как понимание «человека, жизни, времени». Опять сталкиваемся с щедринским айсбергом (как в «Поэтории», 3 концерте): его «Автопортрет» — музыкальная философия времени, закамуфлированная под фотографию самого себя. Автор пишет про: «имитацию тоскливых звуков одинокой балалайки (флажолеты двух солирующих контрабасов и арфы), бормотанье «во хмелю» фагота (словно напевающего старинное песнопение калик перехожих), бесконечный, ровный и печальный ландшафт моей страны...» (Из аннотации) Не будем забывать, насколько всегда важна для Щедрина текущая реальная действительность. 1984 год — та точка в советской истории, когда общество, отравившись, как углекислым газом, все тянущимся и тянущемся застоем, стало впадать в летаргию безнадежности. Спустя год генсек КПСС Горбачев выступил с идеей перестройки — под угрозой экономического и всеобщего краха страны.

По композиции «Автопортрет» построен в виде темы и 8 вариаций, где последняя — и репризная, и кодовая, а предпоследняя отражает тему 5-й вариации (1-я вар. — от ц.3, 2-я — ц.6, 3-я — ц.9, 4-я — ц.13, 5-я — ц.15, 6-я — ц.20, 7-я — ц.27, 8-я — ц.30). Вариации же подобны тем «десяткам автопортретов

Рембрандта, в которых он фиксировал изменения в своих состояниях». В произведении длительностью на 18–19 мин. впечатляет и процесс этих постепенных изменений, и поражает сам интонационный материал — им-то и говорит пульсирующее человеческое сердце композитора.

Внимательно рассмотрим Тему (30 т. от т.1 до ц.3). Она состоит из нескольких семантически ярких элементов. 1-й, открывающий пьесу, — движение у низких виолончелей параллельными терциями *legatissimo piano-pianissimo*, с поддержкой контрабасов. Во мраке этих ползущих движений проступает еще один штрих — *ricochet glissando* (как бы бормотанье со стоном — см. пример 16 а, партии Vc.1–4). Таким фонизмом Щедрин совершенно снимает эффект традиционного хроматического E-dur, в котором написаны вариации, выдерживая вместо этого современное единство краски. Звучание данного фона пререзает пронзительный крик 3-х кларнетов в унисон — *forte-fortissimo* в верхнем регистре (пример б). Это тот вопль души, обращенный ко вселенной, который так и останется в пьесе без ответа. 3-й элемент, звонкий пассаж фортепиано, контрастен двум предыдущим, — он воплощает какой-либо определенный вид музицирования. Пассаж фортепиано кажется на слух естественно-привычным, но в нем автором запрятана символика: во второй половине темы проводится монограмма Щедрина *es h c h e d*, а перед ней, не с начала пассажа, — монограмма Bach, воспринимаемая многими как символ музыки вообще (пример в). Есть еще и подчиненный, 4-й элемент — связка между по-

16a.

Автопортрет



16b.



16в.



Развитие в вариациях направляется к главной кульминации — в 6-й вариации, с последующей внутренней репризой и репризой-итогом. В 6-й вариации, среди недобрых «завихрений» почти всего оркестра — струнных, деревянных, трех труб, — снова проводится монограмма композитора, «читаемая по буквам» валторнами и тромбонами — es-h-c-h-e-d (ц.23). Развитие насыщается разными психологическими смыслами и по отношению к «мраку», «крику», и по отношению к «музыке».

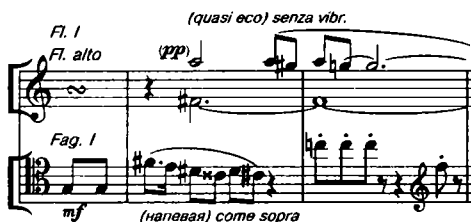
Мотив «крика» еще больше усиливается в вариациях 2-й, 4-й и потом с безысходностью, с безответностью возвращается в 8-й. «Мрак», тихо таящийся в вариациях 1-й, 2-й, 4-й, 5-й, взрывается агрессией, угрозой в кульминационной 6-й (ц.20) и восстанавливается в своей семантике в репризных вариациях 7-й, 8-й. На смену «крику» в других вариациях приходят иные темы — отчаянная декламация струнных с трубой в вар. 3-й (ц.9) и человеческим голосом говорящее соло фагота в 5-й и 7-й (ц.15, 27). В фаготной партии Щедрин использует новейший прием добавления в игру голосового пения (указывает это в партитуре). Фагот, интонирующий мелодию легато, стаккато, фальцетом, с паузами, достигает эффекта натурального голосового монолога, словно стремящегося увещанием увести от «проклятых вопросов» (начало партии фагота в ц.5):

17.

Автопортрет



Когда к тому же «монологу успокаивания» автор возвращается в вар. 7-й, сразу после трагического разлома кульминации, он добавляет еще и эхо в виде нежнейших дуновений флейт:



Параллельный психологический план образуют вариации, «изображающие» какой-либо вид музыки. Вслед за Темой (и вар. 3-й), где представлена «фортепианная игра», с запрятанными в фактуре символами имен Баха и Щедрина (пример 16 в), новые фрагменты намекают на многие важнейшие явления в музыкальной культуре: в вар. 1-й — слаженный ансамбль музыкальных инструментов (3 флейты, 3 фагота, ц.4); в вар. 2-й — имитация многоголосной колокольной звонницы (ц.7); в вар. 4-й — возбужденный «хор» фанфар, с трубами, тромбонами, малым барабаном (ц.14); в 5-й, после «увещений» фагота, — имитация молитвы (ц.18), со скорбным окончанием, как в *Adagio lamentoso* 6 симфонии Чайковского (ц.19); в кульминационной вар. 6-й — подъем типично симфонической активной драматической волны у массы оркестра (ц.21), с трагическим рассеиванием паузами (ц.22), апокалиптическими взываниями 4-х валторн и 3-х тромбонов в этих паузах (ц.23), а затем с сотрясающими аккордами-ударами полного tutti *fff* (ц.26); в вар. 7-й — имитация русских народных наигрышей (арфа — «quasi Balalaika», кларнет — квази жалейка, ц.29); наконец, в кодовой вар. 8-й — прощальный, стихающий звон (кротали, вибрафон, колокола, челеста, ц.30 т.5). Несмотря на появление этой хрупкой хрустальной краски, она не приносит ответа на крик-вопрос, пронзительно звучащий тут же у пикколо и 2-х флейт (ц.30). Оставаясь неразрешенным, он лишь постепенно отодвигается вдаль...

Загадочность этого произведения с позиции более поздних времен неожиданно разъяснила Майя Плисецкая — со свойственной ей решительностью. «Есть у Щедрина оригинальное симфоническое сочинение. Называется оно «Автопортрет». Посвящено самому себе (так помечена начальная страница). Год написания — 1984-й. До перестройки! До начала еще пробуждения от летаргического семидесятилетнего сна — это сейчас все смелыми, независимыми стали... Я хочу, чтобы вы услышали эту партитуру. Потому, что исповедь это. Музыкальная исповедь. И если не глухи вы, то разберетесь третейски сами — кто есть Щедрин, во что он тогда веровал, что ненавидел». (Плисецкая 1998, с.414)

В 1985 году творчество Щедрина было привлечено к дате, имевшей значение также и для всего мира, — юбилею Майи Михайловны Плисецкой (60 лет). Прима мирового балета, в конце концов побившая все рекорды творческого долголетия, была полна художественных сил и замыслов. К юбилею создан был одноактный балет-дуэт «Дама с собачкой» по мотивам одноименного рассказа Чехова на либретто Р. Щедрина и В. Левенталья. Премьера состоялась 20 ноября 1985 в Большом театре, точно в день рождения примы. Плисецкая выступила и в роли главной героини, Анны Сергеевны, и в качестве балетмейстера-постановщика. Валерий Левенталь оформил декорации, знаменитый парижский кутюрье Пьер Карден создал костюм для Анны Сергеевны: на него надевался либо пояс, либо — большой, метровый бант, либо оставался только хитон. Обняв жену на сцене при поклонах на премьере, композитор сказал ей: «Эта музыка — тебе подарок ко дню рождения. Не кольцо же с бриллиантом дарить?...» (Плисецкая 1998, с.407) В балетах-подарках жене Щедрина все время повышал уровень температуры посвящения: «Конек-Горбунок» — «Майе Плисецкой», «Анна Каренина» — «Майе Плисецкой, неизменно», «Чайка» — «Майе Плисецкой, всегда», «Дама с собачкой» — «Майе Плисецкой, вечно».

Константин Паустовский однажды сказал: «У каждого, должно быть, была своя «Дама с собачкой». А если не было, то обязательно будет...». Сказано так, словно: «У каждого человека должна быть жизнь, а если ее не было — обязательно будет». Вот эта первотема человеческой жизни и воплощена в музыке «Дамы с собачкой» Щедрина. Когда композитор задумывал балет, он обратил внимание, насколько по-разному люди читают текст чеховского рассказа, ассоциируя его с собственной судьбой. В самом деле, можно уловить разлитое во всем рассказе, данное в полутонах настроение очарования, наслаждения, совершенства жизни: «...успокоенный и очарованный в виду этой сказочной обстановки — моря, гор, облаков, широкого неба, Гуров думал о том, как, в сущности, если вдуматься, все прекрасно на этом свете <...> и прогулка удавалась, впечатления всякий раз были прекрасны, величавы». Плисецкая же, для которой драма, трагедия — ее актерская стихия, особенно волнуема настроем щемящей печали: «Каждый миг этой истории прошит, пропитан печалью». (Плисецкая 1998, с.403) Кроме того, балерина-балетмейстер пишет: «Думая о хореографическом воплощении “Дамы с собачкой”, я остановилась на форме дуэтов. Рассказ Чехова —

грустная история любви Анны Сергеевны и Гурова, любви, которая не имеет и не может иметь счастливого конца. У Чехова бесчисленное множество тончайших оттенков состояний, душевных перемен, недосказанностей... Именно дуэтный танец дает возможность показать мельчайшие нюансы человеческих взаимоотношений». (Из театральной программы ГАБТ, 1985) В понимании образа Анны Сергеевны Чехова есть драматическая нить, ведущая к другой Анне — Анне Карениной Толстого, — в ее образ также воплощалась Плисецкая, в другом балете Щедрина! (Хотя Чехов, нарочито назвав свою героиню тем же именем, переосмыслил ее ситуацию в ином морально-образном плане.) Балерина так описывает ощущение себя-героини в конце спектакля: «Я протираю руки к крымскому небу, к Черному морю, к клубящимся облакам, ко всем людям, населяющим нашу божественную, бесподобную землю. Разве жизни Анны Сергеевны и Гурова “не разбиты”? Как жить им дальше?..» (Плисецкая 1998, с.407)

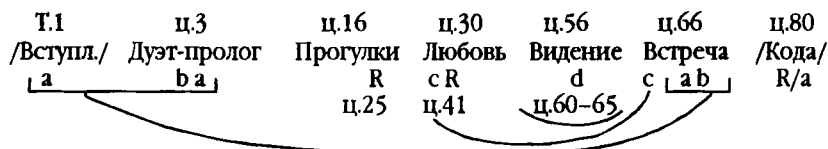
Эмоциональная полифония отчасти вошла и в спектакль, где музыка Щедрина (а также и декоративно-световая палитра художника Левенталья) больше тяготела к чеховско-гуровскому «прекрасно все на этом свете», а танец Плисецкой включал сюда драму и смятение толстовской Анны. Левенталь привнес в спектакль тона света, приподнятости, очищенности от быта: чистые голубые и белые (морские) краски в основной декорации, прозрачные занавеси, вуалирующие моменты внешнего действия, пелена белого снега, закрывающая жизненный фон. Как снова говорит Плисецкая, «влюбленные всегда живут в ином измерении». Иногда возникал даже контрастный контрапункт лирики музыки и драмы танца — как в эпизоде «опадания листьев».

Чистая лирика сюжета, не желающая превращаться в действие, реализована как одноактный балет на 45–50 мин., состоящий из 5 развернутых дуэтов, па-де-де: 1. Дуэт-пролог, 2. Прогулки, 3. Любовь, 4. Видение, 5. Встреча. Все остальное, по идее балетмейстера, — фон, передаваемый артистами миманса: променады публики по набережной Ялты, Анна Сергеевна со шпиром на пирсе (дублерша), подглядывающий сторож, картины московской жизни и как бы вальсирующая толпа обывателей.

«Но и любовь мелодия» — такой крылатой строкой Пушкина (из «Каменного гостя») может быть охвачена главная музыкальная идея, воплощенная Щедриным в этом балете. Весь (почти) балет «поется»,

и Майя Михайловна могла бы его не только станцевать, но и спеть — как когда-то прокофьевскую «Золушку». Подстать мелодической идее сделан и выбор оркестровых средств: не весь состав большого оркестра, а струнная группа с добавлением двух гобоев (один заменяется на английский рожок), двух валторн и челесты (поразительным образом пригодился опыт «Музыки для Кётена»). Камерность оркестра отвечает дуэтности этого балета, а лирическая стихия струнных — его мелодизму.

Классически четкая форма и целого, и составных частей делает гармонично-соразмерной всю музыкальную «архитектуру». Структура в крупном плане — концентрически-рефренная (R — рефрен):



- a — главная тема, звучащая до поднятия занавеса (см. пример 19);
 b — тема при поднятии занавеса, с пиццикатными «шагами»;
 c — тема страстной любви, с пряными гармониями (см. пример 21);
 d — единственная фигурационная, немелодическая тема («Город С.»);
 R — интермедийная тема у челесты (см. пример 20).

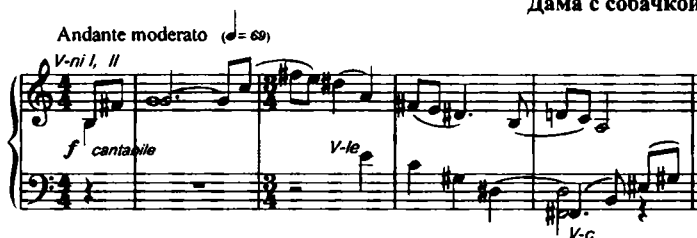
Стройность архитектоники образуют и окаймление темами a, b, и внутренняя арка на теме c, и наличие центра d, на единственной быстрой немелодической теме («Город С.»). Рефрены (ц.25, 41, 60–65) добавляют свои «рифмы» и «ритмы» в музыкальную форму. В коде (ц.80) связываются в один узел тема R, главная тема a (в увеличении), тембровые напоминания эпизода «Москва» — валторны (ц.46–50) и темы двух гобоев, звучно выделяющиеся своим колоритом (первый раз — в ц.9).

Местные формы тяготеют к закругленной трехчастности, в том числе начальная (см. aba в схеме). Гармоничности формы служит и гармоничность гармонии, опирающаяся в строении целого на тональный каркас: тема a — 12-ступенная тональность h, тема b — хроматический H-dur, R — в E-dur и H-dur. Не имеют твердой тоники темы в специальных случаях: «тема страсти», как бы не могущая разрешиться в какую-то определенность, и «тема безрассудного бегства» («Город С.»). Но обе они занимают срединное положение — внутренне кольцо (c) и центр (d). Форма имеет единый звуковысотный центр — h, которым она начинается и которым завершает «круг любви».

Характер щедринского мелодизма, к которому автор здесь пришел, особенно нагляден в главной теме, которой открывается «Дама с собачкой»:

19.

Дама с собачкой



Тема эта особо переживалась Майей Плисецкой, которая по роли слушала ее, застыв перед еще закрытым занавесом. «Звучит первая шепчущая фраза. Для меня она олицетворяет слова Антона Палыча: Анна Сергеевна и Гуров были “точно две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках...”». (Плисецкая 1998, с.406, приведены строки из Чехова) В сложной и гибкой музыкальной линии виден новый мелос XX века. С аналитической точки зрения, мелодия верхнего голоса включает в себя и певучие плавные обороты, и в то же время движется широкими восходящими интервалами в расширенном диапазоне. Как верно замечено, с помощью высоких интервалов выражаются высокие мысли. И в самом деле, в воздушных «шагах» мелодии верхнего голоса, подхваченных и распетых затем в таких же «ходах» более низких голосов, — и поэтическая высота образа, и интимная лиричность, и открыто-юное, свежее ощущение бытия. С позиции чисто музыкальных достоинств примечателен тонально-гармонический строй главной темы и всех других тем балета. Заостренное хроматическое многообразие звуков мелодии изнутри полнится стабильным мажором (в первой теме это романтический H-dur), который нигде не складывается в крепкие, торжественные, напоказ данные мажорные трезвучия. Нужно пройти огромный творческий путь, чтобы все эти нюансы композиторской палитры — мелодические, гармонические, фактурные, тембровые, артикуляционные и т.д., — все музыкальные «чуть-чуть» художественно безошибочно были направлены на сквозную идею произведения, как это воплощено в партитуре «Дамы с собачкой».

Обратим внимание на интермедийную тему (ц.25) у челесты на фоне струнных, проводимую в роли рефрена (R на схеме):

20.

Дама с собачкой

Allegro moderato ($\text{♩} = 100-104$)

Celesta *mf*

Archi *pp*

pp

Сам композитор не ассоциировал ее с какой-либо сюжетной ситуацией рассказа Чехова, и мы не найдем ее расшифровки в балетном либретто. Большое «воздушное пространство» между мелодией высоко звучащей челесты и тянущимися вниз оркестровыми «педалями» создает ощущение одновременно и пейзажного простора морской набережной, и психологического простора нежданно возникшего чувства. Кроме того, мелодия челесты звончата и остигината, подобно бою часов. Возникающий «образ времени», традиционно окрашиваемый в фаталистические тона, в контексте балета преобразен в отсчитывание самых светлых мгновений человеческого бытия.

Кульминационная тема в музыкальной «фабуле» балета — та, которая написана для дуэта «Любовь» (в схеме — тема с):

21.

Дама с собачкой

Con passione ($\text{♩} = 104$)

Archi

legatiss.

poco allarg.

В балетном либретто здесь белый «просвет», словесная пауза. Музыка подхватывает экспрессию там, где умолкает слово. Ее волны, страстные, напряженные до страдания, падают, начинаясь с «пассионатной»

вершины. Широки и напряженны интервалы полимелодики, а гармония сгущена до «горячих», пряных аккордов. Уже сам по себе подобный тип музыки неожидан и необычен как для творчества второй половины XX века, так, в особенности, для стиля Щедрина.

Картина музыкальной лирики «Дамы с собачкой» дополняется рядом тем, то нагнетающих экспрессию, то разрезающих ее. Тема, звучащая при поднятии занавеса, с ее пиццикатными «шагами» аккомпанемента и несколько неопределенной мелодией, может соответствовать чеховским строкам: «...Пошли рядом — и начался шуточный, легкий разговор людей свободных, довольных, которым все равно, куда бы ни идти, о чем ни говорить...», но может и не быть к ним привязанной и передавать лишь обобщенный образ «легкого дыхания». Нежно-беспечный дуэт двух гобоев (ц.9) включает в себя и какие-то заостренные, «движенческие» пунктирные ритмы.

В певуче-возвышенной полимелодике Щедрина проинтонирована сквозная, ведущая эмоциональная тема рассказа Чехова — вырастающее из случайности счастье остановленного мгновения, которое кажется вечным. «Как я счастлива, что танцую этот лиричнейший, вершинный чеховский рассказ» (Майя Плисецкая).

«Свободным» сочинением, не вызванным к жизни какой-либо крупной датой, стала «Геометрия звука» для камерного оркестра (18 исполнителей, 1987), впервые исполненная в мае 1987 в Филармоническом зале Кельна оркестром солистов Большого театра под управлением Александра Лазарева.

Центр замысла «Геометрии звука» Щедрина — чисто музыкальный: это стереофоническая полифоническая пьеса, исследующая чисто современные выразительные музыкальные возможности. Композитор также ввел сюда и синтезатор «Ямаха». Создание пьесы шло для него в окружении мыслей о расширении возможностей академических концертов в смысле техники, акустики, психологии слушателя. Идеей было — чтобы исполнители получили удовольствие от ансамблевой игры, от совместного музицирования. Ощущалась необходимость некоторой «встряски» застывшего академического слушания. Прогрессивные подвиги он видел даже у эстрадников. «Я имею в виду все те возможности, которые рок-музыка нашла, обратившись к синтезаторам, электронике. Мы знаем, как в органе одна и та же нота может по-разному звучать, в зависимости от той или иной регистровки. Так же и в электронике — из самого простого трезвучия можно сделать чудо. От природы мы консерва-

тивны и ленивы, а когда начинаешь погружаться в фантастическую сферу электроники, обнаруживаешь возможность потрясающих открытий, важных также и для композитора «серьезной музыки». (Щедрин 1988, с.4) В связи с «Мюнхенским фортепианным летом», где Щедрин участвовал несколько раз, его интересовал и «Херби Ханкок, который играет на компьютерном фортепиано “Безендорф” (с памятью), импровизируя сам с собой, со своей же записью, сделанной десятью минутами раньше». (Там же, с.4) В «Геометрию звука» Щедрин ввел синтезатор Ямаха DX7, который затем использовал для мюзикла «Нина и 12 месяцев».

Хотя классический образец стереофонии был задан «Вопросом, оставшимся без ответа» Айвза еще в 1908 году, композиторы второй половины XX века дали явлению новую жизнь. У Щедрина стереофония входит в более широкое явление — музыкального пространства, которое стало осознаваться этим поколением как самостоятельный параметр музыки. Опыт же «музыки в пространственном интерьере» у композитора к этому времени накопился весьма разнообразный. В его «Тетради для юношества» мы выделяли эту идею как сквозную в цикле. Реальная стереофония создавалась им в «Мертвых душах» в сценических условиях (хор в «яме», солисты на 2-м этаже сцены). Так называемая «иллюзорная стереофония» отличает звучность, в частности, начала «Автопортрета» (струнные *ppp*, кларнеты *fff*).

В «Геометрии звука» игра пространством стоит на первом плане. «Чередования и противопоставления, переключки и полифонические сплетения составляют акустическую и образную игру и смысл сочинения», — пишет автор (в аннотации). Камерный оркестр должен делиться на группу исполнителей на сцене и другие две группы — за кулисами или на балконах, с левой или правой стороны:

Слева /балкон, кулисы/	Сцена	Справа /балкон, кулисы/
Гобой, кларнет; Скрипка 2, виолончель.	Флейта, фাগот; Валторна, тромбон; Ударные: кротали, ков-белл, бонги, чарльстон; Клавесин, арфа; Скрипка 1, альт, к-б.	Труба; Ударные: 4 том-тома, куп-бел, чокло; Челеста; Ямаха DX7.

Разделение предусмотрено, таким образом, и на 2 (сцена, не-сцена) и на 3 пространства (терцофония).

Эффективнейшим приемом пространственной игры всегда выступает стереоперекличка на том же тематическом материале: стерео-имитация, стерео-канон. Здесь Щедрин кладет имитационную стереополифонию в основу композиции: вся пьеса пронизывается живостью звучания одних и тех же тем из разных точек пространства. Композитор находит необходимым с педантичной точностью выдерживать такие строгие формы, как 2-х- и 3-х-голосные каноны (ц.2, 4 и др.). Другой важный прием составляет динамико-артикуляционный контраст. С него и начинается произведение: инструменты на сцене берут отрывистый диссонирующий аккорд-удар *sfff*, а инструменты за кулисами (на балконах) тихо длят трезвучие A-dur (*p*). Чтобы эффект разности пространств был особенно хорошо почувствован, после аккордов-ударов предписываются долгие паузы — в 7 и в 11 секунд (в них длится тихое трезвучие). Силы и реальной, и иллюзорной стереофонии соединяются.

В данных пространственных условиях по-иному звучит тематический материал, — а он по стилистике типично необарочный (как в «Музыке для Кётена»). И, поскольку каждая тема обозначена еще и как точка в пространстве, звучание их всех окрашено сонорностью — чему способствует и намеренная лаконизация материала. Возьмем главную тему пьесы, первоначально у челесты, за правой кулисой:

22.

Allegretto moderato (♩ = 96-100)

Геометрия звука

Celesta

p

Red. sempre

Тема с барочной гармонической фигурацией весьма упрощена гармонически — только лишь трезвучие A-dur с аккомпанементом кварт. Воплощаемая тембром челесты, в нюансе *p*, с донесением звука издалика (кулиса, балкон) — это не столько тема баховского времени, сколько хрупкий звон с быстрым ритмическим перебором звукоточек. И когда далее музыка челесты имитируется на сцене у арфы, создается стереодует тем-звонков. Щедрин придумывает один надежный способ слухо-

вой фиксации главной темы в архитектонике произведения: она проводится у разных инструментов без смены тональной высоты, неизменно в A-dur, лишь с добавлением ритмического увеличения.

Кроме главной темы, в основу формы положены барочного склада мелодия (первоначально у флейты на сцене, а потом в каноне кларнета за кулисами и флейты) и такая редуцированная, контрапунктическая тема (первоначально в ц.6 у тромбона на сцене, *f*), которая могла бы оказаться в любом контексте — хоть в «Озорных частушках». Встречаются темы и эпизодического значения.

Общая композиция складывается из двух крупных полифонических волн, идущих от 1-й темы с ее имитациями и канонами к наслоению 2-й темы с ее имитациями и канонами, к добавлению 3-й темы и завершению полифонией пластов с контрапунктированием всех трех тем.

Как пример, отмечу фазы первой полифонической волны. После вступления (аккорды на фоне трезвучия) следует 1-я тема у челесты с имитацией у арфы, наслоение 2-й темы у флейты, затем канон кларнета и флейты на 2-й теме в контрапункте с имитациями 1-й темы у челесты, арфы и чембало в ц.2. Далее добавляются 1-я тема в увеличении в ц.3, пласт в виде 3-голосного канона на 2-ю тему в ц.4, проведение 3-й темы в ц.6, пласт алеаторики на 3-ю тему в ц.8. Появляется контрапунктический пласт на основе варианта 3-й темы у ударных и синтезатора в ц.9. Наконец, в кульминации складывается полифония пластов на всех звучавших темах — от ц.12.

Вторая полифоническая волна начинается аналогично первой, с паузирующих аккордов (ц.14), промежутки между которыми заполняются фоном ударных и синтезатора. Дальнейшие фазы волны образует появление различных фактурных пластов с добавлением новых тем (ц.19) и восстановлением всех трех прежних: 1-я тема — в ц.20, вариант 2-й — в ц.21, 3-я — в ц.24. Нарастание пластовых наслоений приводит не к динамической, а к тихой кульминационной зоне — от ц.27. Реванш за утраченную второй волной энергию берет музыка коды, начинающаяся с внезапного *forte-fortissimo* и идущая «быстро, как возможно» с сильным *crescendo* в конце.

Среди различных стерео-соотношений голосов и пластов в обеих полифонических волнах обращают на себя внимание длительные имитационные стереоэффекты на 1-й теме челесты за кулисами и арфы на сцене. Только в коде, в алеаторной суматохе, все разделенные пространства смешиваются воедино.

В стереопространстве «Геометрии звука» Щедрина, в противоположность «Вопросу, оставшемуся без ответа» Айвза и вопросу без ответа в собственном щедринском «Автопортрете», игра заполненными акустическими полями выводит музыкальную мысль за пределы философии

или драмы, в радостный мир эхо-канонов и эхо-имитаций с их заранее готовыми ответами на любые вопросы бытия.

Год 1988 выделился в творческой биографии Щедрина как исключительный за много лет. Окрашен он был осознанием 1000-летия принятия христианства на Руси, и по тому, *какая музыка* созрела у композитора где-то в глубинах, видно все внутреннее значение этой даты для его личности. К этому году были написаны: «**Стихира**» для оркестра (1987) и «**Запечатленный ангел**» — литургия для хора а cappella (1988).

Внук православного священника, сам крещеный, он не мог не осуждать всего того, что советское государство сотворило с религией, церковью, духовным сознанием, духовной музыкой. «...Вместе с взрыванием храмов, разрушением архитектуры рушилась и мораль, нравственность. Расстались мы и с колокольными звонами, и со звонарями, и с книгами, в которых каждый человек мог почерпнуть для себя вечные истины. У Толстого есть замечательная строка о том, что если человек в какой-то день не подумал о смерти своей, он прожил этот день впустую. С вековой моралью, нравственностью расплеваться было просто, зато теперь пожинаем и еще не одно поколение будем пожинать горькие плоды. Отравы цинизма, струнья карьеризма разъедают и наше общество...» (Щедрин 1988, с.4) Написав в свое время «Звоны», «Знаменный распев» (в «Тетради для юношества»), «Фрески Дионисия», он теперь впрямую перешел к «Стихире».

Не следует думать, что на втором году перестройки в СССР государство относилось лояльно к таким темам, — религия-то продолжала оставаться под запретом. Могу засвидетельствовать, что даже процитированные выше строки из беседы Щедрина редакторы газеты «Правда» очень не хотели пропустить, — но Щедрин уперся, как камень. «Стихира» же с момента рождения была овеяна одиозностью. Ведь Щедрин, к тому же, послал ее для исполнения лишенному советского гражданства Ростроповичу в США, да ему же и посвятил произведение. Премьера была осуществлена в марте 1988, в Кеннеди-Центре в Вашингтоне, Вашингтонским Национальным симфоническим оркестром под управлением Мстислава Ростроповича. (Помню, как полученную запись в Фонотеке Московской консерватории прятали куда подальше, не внося в официальный каталог.) Позднее, отвечая на вопрос, были ли у него неприятности по поводу контактов с Ростроповичем, Щедрин говорил: «Не было. Ростропович даже исполнил в Вашингтоне мое сочинение,

посвященное тысячелетию крещения Руси. — Тогда еще не ушло время, когда настольной книгой называли “Что делать?” Ленина, а не Библию, как сейчас утверждают все. Но — пронесло. Может, потому, что я не был членом КПСС, и в семье у нас в партии тоже никто не состоял, дед же вообще был священником». (Щедрин 1997, 1). В ноябре 1988 состоялось и первое исполнение «Стихиры» в Москве, на фестивале «Московская осень» под управлением Геннадия Рождественского. И еще раз Щедрину повезло: с записью его «Стихиры» был выпущен *первый русский компакт-диск* (фирма «Мелодия»), с добавлением подлинной стихиры Ивана Грозного.

«Стихира на тысячелетие крещения Руси» для большого оркестра — инструментальное произведение, написанное на вокальный первоисточник, стихиру на праздник Владимирской иконы Богоматери (путевого распева), приписываемую царю Ивану Грозному (в рукописях сохранены его подлинные одноголосные стихиры). В партитуре Щедрина указано также подпевание партии виолончелей мужскими голосами, с закрытым ртом — в начале и в конце произведения. Напев, с которым работал Щедрин, он использовал в собственной свободной интерпретации. Первоначальные сведения об этой культуре он получил от известного историка музыки Виктора Беляева. Надо отметить, что древнерусская монодия заключает в себе мир, диаметрально противоположный миру XX века: она несуетна, немятежна, тиха и умиротворенна. В ней отражен характерно русский ландшафт — равнинный, бескрайний, безлюдный на громадных пространствах. Чисто музыкальные ее особенности составляет преобладание плавных секундовых ходов, избегание скачков (кроме кварты), сплошное, беспаузное течение напева, тембр низких мужских голосов. Обратившись к жанру древней стихиры, Щедрин воспроизвел многие черты стиля старинного пения, неотъемлемые от его духа. Он построил все целое на ощущении тихости, медленности, неспешности, на непрерывном течении мелодической плавности, чем воссоздал совершенно забытый тип музыкального произведения, полностью противоположный современной направленности к скачковой линии, зияющей паузности и сонорике.

В своем произведении Щедрин восполняет отрешенность характера древней мелодии различным ее освещением, также генетически связанным со своеобразием фонизма русской музыки: здесь и терпкая гетерофония церковного диссонансирующего «строчного» и народно-подлого-

сочного многоголосия, и звучание колокольной звонницы, и как бы гусельные созвучия, полноголосие хоров в церковной службе. Эмоциональный тон, в который он постепенно вводит церковный напев в вариациях, — безысходно печальный, иногда с прорывами отчаяния. Такое многообразие обликов музыки в вариациях композитор объединяет одной, плавно идущей динамической волной: от предельной тихости унисонного напева при первом появлении, через ряд контрастов, включающих прорывы «русской тоски», к кульминационной вариации *tutti fff*, имитирующей хоровое полноголосие службы (ц.13–14), далее — через уменьшение состава голосов и динамики — к первоначальной тишине одноголосия (реприза).

Для композиции «Стихиры» Щедриным найдена своеобразная форма, вытекающая из характера избранного им тематического материала. Автор говорит: «Моя “Стихира” — по существу — вариации на тему продолжительностью в целое сочинение. Фактурные, ритмические, оркестровые перемены, чередуясь, встречая, вклиниваясь, наслаиваясь, оттеняют, дополняют общий ход повествования». (Из аннотации) При этом, с одной стороны, огромная одноголосная мелодия длится в произведении от начала до конца, а с другой — часть этой мелодии, изложенная в первом разделе (22 т.), выступает в качестве исходной темы для ее вариантных и вариационных преобразований и репризного возвращения. Используя специфику древнерусской монодии, Щедрин приходит в своем произведении к типичной для композиции XX века полиструктурности — то есть к сочетанию в одной музыкальной форме макротемы (от начала до конца сочинения) и обычной темы, экспонируемой в начале и развиваемой далее. Поверх монодической макротемы проходят тематэкспозиция и примерно 15 неравновеликих, структурно-свободных блоков-вариаций на нее: тема — от т.1, вариации 1–15, соответственно от цифр 3, 5, 7, 9, 10, 11, 13, 15, 17, 18, 22, 24, 25, 26, 27. Особенно кратка вариация-разработка с темой в уменьшении в ц.17, предельно сжимающаяся во времени перед наступлением широко развернутой вариации-репризы с темой в увеличении.

Тема, воспроизведенная Щедриным по крюковой рукописи, обладающая типичными оборотами древнерусской монодии, при первом изложении дана с максимальным приближением к оригиналу — с унисоном партий и подпеванием мужскими голосами (с закрытым ртом):

Lento (♩ = 44-42)

Con sord. Sul tasto (div.)

V-le div. in 4

ppp Con sord. Sul tasto (div.)

Vc.

Пение закр. ртом (мужчины)

ppp

Неожиданные, асинтаксические паузы, останавливающие движение напева, намеренны: будто пропадание звуков в толще времен. Тема-мелодия течет равнинно и долго — 22 т. на 4/2 в темпе Lento. В вар. 1 (ц.3) она продолжается у контрабасов, но теперь предстает в гетерофонном воплощении. Психологическая окраска резко меняется в вар. 2 (ц.5), когда на фоне дальнейшего продолжения темы (у фагота) кларнет пикколо играет подголосок, полный острой тоски, на который в конце тихо отзывается русская звонница (требуется именно такой инструмент — ц.6). Дальнейший способ омрачения колорита — введение громких ударов большого барабана (ц.9, гетерофонный квартет деревянных — 2 фл. и 2 фаг.). Еще одно и психологическое, и колористическое освещение возникает при прорыве кричащих возгласов у скрипок и альтов вместе с продолжающейся темой у трубы и «гусельным» аккомпанементом арфы (ц.10). Кульминационная туттийная вар. 7 (ц.13) — воплощение силы и красоты русского храмового пения, украшенного звоном колоколов. Примечательно ее расположение: не в точке золотого сечения, а около середины, с последующим, как у Рахманинова, долгим «изживанием» всплеска энергии. Удивительное изобретение Щедрина в работе с древнерусским материалом составляет вар. 10 (ц.18). Формально он возвращает тему в виде репризы (см. пример 23), проводя ее в увеличении (как *cantus firmus* у Баха) в верхнем голосе. И, чтобы заполнить ритмические просветы, дополняет ее пластом с частым равномерным ритмом. Мелодия — у духовых (плюс фортепиано), ритмо-пласт — у струнных пиццикато и арфы (плюс ударные). В результате главная тема-мелодия словно плывет — неспешно, длительно — на ярко оттеняющем ее фоне. Привожу партии флейт, труб и струнных:

$\text{♩} = 108-112$

Fl. 1, Tr-be 1, 2

Fl. alto 1, 2, V-ni 1, 2 pizz.

V-le, Vc, C-b. pizz.

Это плато «подвижной статики» составляет особую, вторую кульминационную зону произведения, «проживая» в себе самую его суть. Последующие вариации постепенно гасят уровень динамики, пока вар. 15 (ц.27) не приводит разворачивание музыки «на круги своя» — к подпеванию темы, сведению ее к предельной тихости и провалу в глушение звука на *ppppp*.

Симфоническая «Стихира» Щедрина наглядно устанавливает непрерывность пути из глубокого прошлого русской музыки к ее настоящему и, вероятно, будущему.

«Запечатленный ангел», русская литургия — хоровая музыка по Николаю Лескову, на канонические церковно-славянские тексты для смешанного хора а cappella со свирелью (флейтой *ad libitum*) в 9 частях, была закончена в начале 1988 и впервые исполнена двумя хорами — Московским камерным хором и Академическим русским хором, под управлением Владимира Минина, 18 июня 1988 в зале им. Чайковского. Вместо свирели была использована флейта, сохранившаяся в грамзаписи и в других исполнениях произведения. Образцовое по точности выполнения авторского замысла — музыкального и духовного — исполнение под руководством Минина установило эталон интерпретации этого произведения.

Литургия «Запечатленный ангел» — вертоград души Родиона Щедрина. Написано сочинение не по чьему-либо заказу, а по «приказу сердца» (слова автора). И невероятно быстро — за месяц, «как будто кто-то водил рукой». Невидимые нити к нему протянулись издалека, еще от деда-священника, окончившего в свое время Духовную академию. Кре-

шен был родителями и сам Родион — тайно, чтобы не услышала советская власть, в одной из московских церквей в районе Сокольников. В хоре мальчиков — пусть и с замененными словами, — пели религиозную музыку. Скрываемая религиозность тем не менее давала Щедрина силы выстоять и сохранить себя во всех невзгодах — как она спасала в советские времена и некоторых других его коллег. Глубоко запрятанные, религиозные темы придавали высоту таким его произведениям, как «Поэтория» (уровень «светских пассионов»), 3 концерт (логика духовной кантаты с темой-хоралом и звонами в итоге). Открыто религиозным жанром стала «Стихира», в которой проступило новое начало — умиротворенного покоя вечности. Хоровая же литургия — и монументальный центр православного обряда, и родной дом для Щедрина как музыканта: «придумали люди когда-то петь хором, и нет ничего лучше». Написать русскую литургию на канонический текст было его давним заветным желанием. Важно и время создания — начало перестройки в стране, когда все были полны чувства необходимости великого очищения от насилия, неправды, рабства сознания, несвободы совести.

Однако официальное название «русская литургия» автор обнародовал лишь в 90-е годы. В 1988 же году, когда после восторженно принятой премьеры я спросила автора, будет ли следующее исполнение, тот ответил: «Бог знает...» Только после 90-го года, в России — после распада СССР — религия была легализована и началась бурная обратная реакция: бывшие партруководители, побросав партбилеты, стали бить поклоны в церкви, перед камерами ТВ. Щедрин в который раз обогнал свое время. А в 1992 году за «Запечатленного ангела» ему была присуждена Государственная премия России, которую лично вручил композитору в Кремле президент Борис Ельцин. Щедрин одним из первых получил признание новой России.

Большой любитель и знаток русской классической литературы, он подошел к осуществлению своего замысла через прочтение повести Николая Лескова «Запечатленный ангел» (слово «запечатленный» означает и сожженный печатью, и изображенный). Автор музыки поясняет: «Прямых сюжетных связей с литературным первоисточником здесь нет, но заглавная, на мой взгляд, лесковская идея нетленности художественной красоты, магической, возвышающей силы искусства посылно трактована средствами языка музыкального. Повесть Лескова ведет рассказ об иконописце Севастьяне, «распечатлевшем» оскверненную силь-

ными мира сего древнюю чудотворную икону, о раскольниках-старове-рах. Лесков там и здесь разбрасывает на страницах повести заглавные строки старообрядческих песнопений, литературные тексты которых частично положены мною на музыку» (из программы концерта). Связи произведения Щедрина с Лесковым — и внешни, и внутренни: заимст-вовано название повести; отобран текст для первого номера с упомина-нием ангела — «Ангел Господень», возвращаемый в конце; отображен образ свирелиста («инде стада пасутся, и свирец на свирели играет»); воспроизведен «круговорот очищения» — икона чистая, сожженная пе-чатью, снова чистая. Зазвучало в музыке и благолепие веры, восторжен-ности и утешения: «Глянешь на ангела...радость! <...> Молишься “осени”, и сейчас весь стихаешь, и в душе станет мир» (Лесков). Согласно перво-начальному плану Щедрина, по желанию дирижера музыка могла пред-варяться прозаическим текстом из повести Лескова (на выбор исполни-телей), произносимым актрисой или актером. Продолжение лесковского текста могло помещаться между частями VI и VII. Идея была осуще-ствлена, в частности, в записи на компакт-диск в США, дирижер — Лорна Кооке деВарон, вставки из Лескова — на английском языке.

Музыка «Запечатленного ангела», не будучи богослужебной, — под-линно духовная по сути. По способности очищать душу и давать воспар-ение духу — это храмовое действо в концерте. Долгие 60 минут ее зву-чания у слитного хора, подобно молитве и самой церковной литургии, растопляют в слушающем все напряженное, может быть, озлобленное, и погружают в чувство благодати и благодати. Щедрин исповедует следу-ющее отношение к хору. «Хор, действительно, очищает. Когда человек поет в хоре, все мелкое, недостойное, вся корысть, суетность из него вы-ходит, он словно воспаряет. Если бы существовали некие этические «счетчики Гайгера», они в момент пения устанавливали бы наивысшее накопление прекрасного в шкале душевного состояния. Поэт Андрей Вознесенский писал, что человек состоит на 60 процентов из химикали-ев, на 40 процентов из лжи и ржи, но на один — из Микеланджело. Так вот, один этот процент при погружении в пение возрастает неимоверно. Недавно в Сибири я слушал оркестр народных инструментов. Люди пришли после работы усталые, с серыми лицами — и как они похороше-ли, какими красивыми стали в процессе игры! В той же мере это можно сказать о хоре, в котором заложена поистине великая созидательная си-ла. Сейчас, мне кажется, люди во всем мире должны очищаться —

столько наверчено лжи, криводушия, неправды, мелочности, завистливости». (Щедрин 1988, с.4)

Помимо хора, Щедрин ввел в сочинение единственный инструмент — свирель. Он вспоминал свирелистов, слышанных в детстве, которые играли настолько звучно и подвижно, что могли бы сыграть и «Полет шмеля». Принесенная на репетицию словно прямо с русских полей, свирель звучала так трогательно и жалостно, что автор невольно ассоциировал: «это же нищенство наше». Но из-за технического несовершенства пришлось свирель заменить флейтой и в дальнейшем рекомендовать ее *ad libitum*. В первом издании партитуры (М. 1989) *ad libitum* предлагался еще и гобой.

В «Запечатленном ангеле» композитор применил также и пение солистов. Особенно важно, когда в VII части, оттеняя краски большого смешанного хора, солирует голос мальчика-дисканта (его *ad libitum* может сменять алыт). Через это соло вернулась на круги своя долгая история русского хора. Партия дискантов когда-то была принадлежностью именно церковного хора. Основавший Московское хоровое училище А. Свешников возродил в советское время эту традицию «мальчикового пения», также и соло. Щедрин же вернул дисканта с его серебристым, без женской чувственности, тембром в лоно церковной звучности, на церковно-славянский текст. Когда на самом концерте мальчик-солист поет прекрасно написанную для него партию, начинающуюся с высокой ноты, с оттенком неземной грусти и очарования юности, он предстает еще и словно легендарный Орфей, перед которым замирают доли и горы. Почин Щедрина отозвался у такого духовно-настроенного композитора, как София Губайдулина. Спустя 2 года, в 1990-м, в монументальной «Аллилуия» для хора и оркестра, в VII, финальной части у нее зазвучал солирующий мальчик-дискант с пением подлинной древнерусской мелодии «Да исполнятся уста».

Сумев воплотить дух литургии, Щедрин не счел нужным придерживаться ее буквы. Он не ставил цели идти сквозь весь огромный чин подряд: из церковных певческих книг им был отобран только ряд текстов, сделаны перестановки, сокращения. В частности, молитва «Отче наш» взята с продолжения — «Да святится Имя Твое» (в VIII ч.). Текст I и IX чч. «Ангел Господень» взят из повести Лескова: «Марой, положив земной поклон, возгласил: “Ангел Господень, да пролиются стопы твоя аможе хощеши!”» Щедрин заменил, однако, слово «стопы» на более вырази-

тельное и логичное по контексту слово «слезы». Остальные тексты привлечены из церковных книг: во II ч. — «Богосподь и явися нам» — из Обихода или Октоиха, в III ч. — «Ангелы Успение» — из Минеи праздничной, в IV ч. — «Егда славнии ученицы» — из Триоди постной, в VI ч. — «Покаяние отверзи ми» — из Триоди постной, в VII ч. — «Да исправится молитва моя», «Душе моя, востани» — из Триоди постной, в VIII ч. — «Да святится Имя Твое» — «Отче наш» из Обихода. (см. Гуляницкая 1990, с.54)

Драматургия текстов, контурно связанная с повестью Лескова, описывает как бы годовой круг, возвращаясь к началу. Текст I ч. — с упоминанием Ангела («Ангел Господень»). Он же упоминается вместе со своей музыкой внутри III ч. Оттеняя I ч., к ней примыкает II ч. — «Богосподь и явися нам». В III ч. появляется тема Успения («Ангелы Успение пречистыя видевшие...»), в IV речь идет об Иуде («Егда славнии ученицы»), в VI ч. — о покаянии («Покаяние отверзи ми»), в VII ч. — о приближении конца («Да исправится молитва моя... Конец приближается и имаше смутиться...»), в VIII ч. используется молитва «Отче наш», наконец, в IX ч. возвращается текст об Ангеле («Ангел Господень»). В «русской литургии» композитор переводит на русский язык слово «аминь» — как «истинно» — и дает его в качестве ключевого в частях I, III, VIII.

Если тексты, хотя и в собственной компоновке, автор музыки сохранял цитатно, по строкам, цитировать церковные мелодии он не ставил своей задачей. Даже отшучивался: на юбилее Гоголя выступали писатели, каждый цитировал классика, и каждая цитата Гоголя убивала... Естественно, Щедрин не воспроизводил древней ладовой основы, «обиходного звукоряда», лишь предпочел принципу тональности принцип модальности, с оттенками церковных ладов.

Музыкальная композиция цикла в целом следует принципам вращения по кругу, с приходом в последней, IX части к музыке I части, а также трехчастности (девять частей группируются в три тройки — ч. I–III, IV–VI, VII–IX) и рефренности, благодаря участию свирели (в частях I, III, IV, V, VII и IX).

«Запечатленный ангел» Щедрина составляет своего рода энциклопедию русского хорового письма. В нем органично сплавлены и золотые традиции русского пения — причем, церковного и народного, — и впечатляющие новшества XX века, созданные, в том числе, и самим Щедриным. Синтез того и другого идет на основе именно русской музыкальной стилистики.

Издревле идущая манера сплошного, беспаузного пения задана уже в I ч. и в главной теме цикла. Там же воспроизведена и утрирована присутствующая знаменному распеvu опора на интервал секунды, доведенная до тотальной поступенности (см. пример 25; начальный терцовый ход у альтов в реальном звучании микшируется плавным движением у теноров). По интервалике в I ч. складывается новаторский и одновременно чисто русский стиль многоголосного письма. Щедрин выступает здесь в качестве «русского Палестрины». По соотношению голосов друг с другом — это русский народный подголосочный склад, с характерным выведением широко протянутого подголоска в верхний регистр. При этом Щедрин, как первоклассный полифонист XX века, делает эти стихийные русские подголоски профессионально точными контрапунктами, с кажущейся непринужденностью переставляемыми по вертикали (вертикально-подвижной контрапункт) — см., например, партии А., Т. в ц.4 I ч. и их вертикальную перестановку у S. А. в ц.78 финальной IX ч.

Два основных стиля русского церковного пения сопоставляет Щедрин во II ч. — «Богосподь и явился нам» — одноголосное знаменное пение с характерной басовой тембровой краской и хорально-аккордовый склад, оформившийся со времени Бортнянского, с чередованием трезвучий на разных ладовых ступенях в стройных 4-голосных вертикалях. По форме вся часть построена как антифон суровых унисонных басов и мягкой молитвенной аккордики. Басовая партия приближена к знаменному распеvu до впечатления цитатности, с узнаванием определенных гласовых попевок (см. далее пример 26). Гордость традиционного русского хора составляют басы-октависты. Их экстраординарная звучность приберегается в литургии Щедрина для особо важных по смыслу моментов: на слово «Истинно» в начале III ч. (звук D большой октавы), на том же слове перед началом IX ч. (А₁ контроктавы).

Щедрин может считаться непревзойденным мастером хорового колокольного звона. После «Пугачева» и «Концертино» он еще дальше развивает этот эффект и вводит в IV ч. — «Егда славнии ученицы» — величественные трагические звоны. Причем, в одном случае пение аккорда дополнено еще и шумовым ударом в ладони и ногой об пол — для большей иллюзии удара по корпусу колокола (ц.39).

Об использовании солиста-мальчика в контрасте с хором мы уже говорили. Психологичность и красочность усиливают также солисты, выделенные из хора, например, звучание «как эхо» *pp* солирующих

сопрано и альты, кроткого пения тенора — среди плотных аккордов в VI ч. — «Покаяние отверзи ми».

Нетрадиционным для основ русского хора приемом выступает паузирование как артикуляция. Оно противостоит «сплошному пению» русской традиции и рельефно его оттеняет. В свое время в «Мертвых душах» Щедрин с его помощью достиг ведущего драматургического противопоставления — мира народа и мира господ. В «Ангеле» таким способом подчеркнута идея, противоположная главному образу, — «Конеч приближается», в VII ч.

Из открытий XX века использована экспрессия хорового глиссандо — в повествовании о предательстве Иуды в IV ч. А в кульминации, кроме того, вводится и натуралистический крик, с броском голосов хора в самый высокий регистр (см. ц.42). Этот момент можно считать драматической кульминацией цикла. В III ч. для нагнетания аффекта страха в угрожающем параллельном движении всех голосов применяется хоровое тремоло (прикрывая и открывая рот ладонью, ц.20).

Новаторским открытием самого Щедрина в этом произведении стал эффект «храмового эха» в звучании аккордов хора с резким ослаблением динамики, в VI ч. — «Покаяние...» (см. пример 27).

По существу, каждый из взятых текстов, каждая из частей (кроме реприз) основана на каком-то отличительном хоровом колорите, приеме, краске, звуковом открытии.

Совершив ход по кругу девяти частей.

I ч. — «Ангел Господень, да пролиются слезы твоя» — начинается тремя элементами, крепко закрепляющимися в цикле, — восходящей фразой свирели (*a-d-fis*), хоровым мотивом «Истинно» (перевод «Аминь») и первой полимелодической темой, проникнутой плавностью, словно течение полноводных равнинных русских рек. Идущее вначале «внутреннее пение» (с закрытым ртом) рождает особый резонирующий «внутренний отзвук» в слушателе. (См. пример 25)

Щедрин создает здесь, особенно в I ч., такую всеобъемлющую плавность голосоведения, какой не встретишь даже в знаменном распеве, самом плавном в мире. Тем самым он поднимает на новую ступень самобытное качество русского церковного пения. Тональность D-dur дает одновременно и тоникальную крепость гармонии, и светло-торжественную подцветку голосам, но интерпретируется не как традиционная аккордовая тональность, а как мелодико-модальная, с гибкой сменой опорных ступеней. Соответственно формой, органичной для такого тематического материала, становится вариантная — вообще излюбленная Щедриным, здесь же сберегающая драгоцен-

ную широту полимелодического течения — и в то же время трехчастная с кодой, перед которой следует отыгрыш свирели: A¹ (ц.1), A² (серед., ц.3), A³ (репр. ц.4), A⁴ (кода, ц.7).

25.

Запечатленный ангел

II ч.

Свирель (Fl.) *Sostenuto assai* $\text{♩} = 50-52$

Ис - тин - но... Мы (Закр. ритм)

II ч. — «Богосподь и явился нам» — оттеняет начальную часть другими стилизованными типами русского традиционного пения, как было говорено, — средневековым знаменным распевом и аккордовой хоральностью Нового времени. Мелодия, очень похожая на подлинную знаменную, проходит монодически, в типичном для нее тембре — у унисона басов, с преобладанием секундовых ходов, и содержит в себе типичные гласовые попевки: можно отыскать вариант «унылки» 8 гласа, «долинку с ударкой», «подъем малый» и др. Привожу отрывки басовой мелодии:

26.

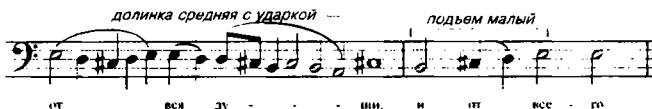
Запечатленный ангел

II ч.

Allegro $\text{♩} = 100-98$

В.

Бо - го - сподь и я - ви - ся нам, бла - го - сло - вен
вар. унылки
а . . . ли . луй . я.



На антифоне «одноголосие-четыреголосие» — построено три четких вариантных куплета музыкальной формы (т.1; ц.10; ц.11 т.3).

III ч. — «Ангелы Успение пречистая видевше» — становится перекрестком разных смыслов: это и напоминание того, что было, и предзнаменование того, что будет. В ней мозаически перемешаны разные темы, лады, хоровые краски, тьма и свет. Открывающая ее хоровая декламационная фраза — «Истинно» — теперь проходит у басов-октавистов, что говорит об особой важности момента. В т.1–2 у сопрано без слов в миноре звучит тема будущей VIII ч. — «Отче наш», в т.3 — фраза из I ч. — «Ангел...», в ц.14, 16, 21 — фразы свирели из I ч., в ц.17 т.5–6 — будущий звон-«хо» и главная тема IV ч. (ц.35 и 37) — «виждь имений», в ц.19 — соло тенора из VII ч. — «На спасение стези», в ц.22 — соло дисканта, проводимое здесь в партии свирели, с аккомпанементом хора из VII ч. — «душе моя, душе моя». А с ц.23, предваряемая начальной фразой свирели *a-d-fis*, проходит реприза I ч. — «Ангел Господень», в том же благостном D-dur, закруживая крупный первый раздел «литургии».

С IV ч. «Еда славнии ученицы ... тогда Иуда злочестивый» — последование смещается на противоположное полукружие литургического круга. В средний крупный раздел входят темы предательства и осквернения храма. Колорит внезапно темнеет (минор), обрушиваются гневные аккорды хора, в его мелодии впервые появляются патетические скачки и обостренные дважды пунктирные ритмы (IV ч. имеет ремарку «*Rabbioso*» — гневно, яростно, неистово). В вершинных моментах певческая интонация обостряется до глиссандо, сотрясается трагическим хоровым «колокольным звоном» («и беззаконным судиям Тебе праведного судию предает»). Переходом глиссандирующего пения в крик, на самые высокие звуки, отмечается центральная кульминация IV ч. и драматическая кульминация всей «литургии» (ц.42 т.3–4). Эмоция гнева поддерживается формой с 5-кратным куплетно-вариантным проведением материала. Замыкается форма долгим наигрышем свирели, за которым следует каденция солирующей свирели, выделенная в отдельную небольшую V ч. Наигрыши свирели, в зависимости от эмоционального момента, — и пасторально-светлые и встревоженные. В сольной V ч. партия свирели — шепяще-грустная в своей одиночестве, идущая сплошь на скачках — на квинту, сексту, нону, дециму. VI ч. столь же драматична, как и IV: «Покаяние отвержи ми... храм весь осквернен...трепещу страшного дне судного» (ремарка — *Pesante*). Для впечатляемости этого момента содрогания Щедрин изобретает совершенно особый прием — изображение гулко-храмового эха, которое как бы поочередно прокатывается сквозь нефы базилики. Контрасты *f-p* (а в кульминации *fff-ppp*) входят

внутри каждого отдельного аккорда, еще и с последующим эхо в пении солистов хора — сопрано с альтом и тенора. Вот начало VI ч.:

27.

Запечатленный ангел

VI ч.

Pesante (♩ = 48-44)

С концом VI ч. завершается драматичная область живописания грехов и покаяний, с VII ч. начинается путь очищения.

VII ч. — «Да исправится молитва моя... Душе моя, душе моя, востани, востани, что спиши? Конец приближается» — медитативный центр произведения (Lamento) с мотивами моления, укора, пророчества. Звучание ангельски чистого, но скорбящего голоса мальчика-дисканта над сумрачными аккордами хора — тот проникновенный момент музыкальной литургии, когда художественная красота уводит в религиозную ипостась душевного спасения, из которой она сама и вышла; и «красота спасет мир», и «спасение мира дарует красоту». Начало соло с хором таково:

28.

Запечатленный ангел

VII ч.

Lamento ♩ = 54-56

Проникновенность музыки усиливается длительностью звучания VII ч. Соло дисканта в b-moll составляет начальный раздел (три куплета). За ним, в соответствии со смыслом слова, идет четырехкратное альтернативное чередование соло (альт, дискант, сопрано) на фоне молитвенного контрпункта хора «Душе моя, душе моя, востани» и четко паузирующих аккордов — «Конец приближается». Но в 4-й раз вместо аккордов с паузами вступает бессловесный и самый длительный в произведении «монолог» свирели (от ц.65), на фоне хора, а затем с постепенным уходом музыканта за кулисы (*ad libitum*).

VIII ч. основана на одной из главных христианских и православных молитв — «Отче наш». Ее первая музыкальная (щедринская) фраза дана в ч. III, а ч. VIII начинается с продолжения — «Да святится Имя Твое». С помощью повтора этих слов в конце части осуществляется и музыкальная реприза формы. С одной стороны, Щедрин сохраняет ту компактную хоровую речитативную моноритмию, которая принята при общинном произнесении в церкви, с другой — сильно замедляет темп и вносит много ярко-эмоциональных нюансов: «да будет воля Твоя» — *ff*, «и на земли» — *ppp*, от «долги наша» — *crescendo*, подводящее к кульминации, по динамике самой сильной в произведении — *fffff*: «но избави нас от лукавого». Суровая тональность VIII ч. — d-moll тем не менее плавно готовит D-dur заключительной части.

Последняя, IX ч. — завершение круга литургии, приводящее к музыке I ч. — «Ангел Господень» в той же тональности D-dur, с тем же разливом плавных мелодий. Но разлив здесь более широк и радостен: с середины формы (ц.77) партия альтов выносится на октаву вверх, выше прежних сопрано, и полноводье голосов подводится к светозарной, монолитной мажорной кульминации на слове «истинно» (перед ц.80), с ярким сияньем теноров. Вслед за ней устанавливается мягкое благоговейное пение хора, снова — как «внутреннее пение» (с закр. ртом). Заключительное умиротворение приносят доносящиеся из-за сцены пасторальные наигрыши свирели (на слове «истинно» у хора), замирающие на восходящем ходе *a-d-fis*.

Литургия «Запечатленный ангел» Щедрина, подобно «Всенощному бдению» Рахманинова, — жемчужина русской хоровой музыки и одно из самых высокодуховных сочинений XX века.

Конец 80-х годов обозначил в творчестве Щедрина тропку, постепенно превратившуюся для него в столбовую дорогу: русское по мировому спросу. Когда из-за рубежа адресовались, скажем, к Шнитке, тот считал нужным ответить скорее в духе того фестиваля или исполнительского коллектива, от которого предложение поступало. Если же запрос попадал к Щедрину, он часто нарочито отвечал сочинением на русскую тематику или в русском стиле. Как автор он хорошо

ощутил, сколь велика мировая ностальгия, «всемирная отзывчивость» на музыку русского стиля. Он создал целый современный репертуар произведений, проникнутых явной русскостью, во всех жанрах — театральном, симфоническом, камерно-инструментальном, вокальном. В конце 80-х это были: мюзикл «Нина и 12 месяцев», «Старинная музыка российских провинциальных цирков» и «Хороводы» для оркестра, трио для духовых «Три пастуха» и «Русские наигрыши» для виолончели соло. И творчество его в это время стало распространяться не только на Запад, но и на Восток.

Мюзикл «Нина и 12 месяцев» — произведение в новом для себя жанре — композитор написал в 1988, по заказу из Японии. Сюжетную канву составила известная сказка «Двенадцать месяцев» Самуила Маршака. Первое исполнение состоялось 8 августа в Токио в театре Аояма, дирижер С. Умемура. Либретто написал по-японски Тошио Фудзита, имя «Нина» также вычислили японцы — как наиболее удобно произносимое на их языке. Да и сам композитор тоже был «вычислен» на компьютере — по имиджу, русской тематике и скорости работы. Двухактный спектакль имел двухчасовую продолжительность. К оркестру из 30 человек, в который для придания русского колорита вводились русские народные инструменты, были добавлены 2 синтезатора Ямаха DX7. Вокальная сторона отличалась исключительно высоким уровнем, среди певцов двое приглашались из театров на Бродвее (Майкл Брайян и Дженнифер Уоррен), на сцене при помощи новейшей постановочной техники вершилась всяческая фантастика. Но как расценить этот опус с позиции стиля? Сам Щедрин думал здесь о Россини и о рок-музыке («тоника-субдоминанта-доминанта с перчиком»). Так, может быть, это — тот самый «третий путь», за который композитор столь горячо ратовал и где главной фигурой считал Бернштейна, писавшего мюзиклы для Бродвея? Щедрин говорил об этом следующее (1988): «Себя никак к этому направлению не отношу. Правда, только-только закончил работу над мюзиклом «Нина и 12 месяцев» на японском языке — так уж распорядилась судьба. Там я использую русские народные инструменты — жалейки, балалайку, гармонику, ложки, трещотки — и наряду с этим синтезаторы, которые специально для этого изучал. Одним корреспондентом мне был задан вопрос: почему вы, композитор другого толка, за это взялись? Я ответил, что если бы Моцарту в свое время предложили написать мюзикл на японском языке, уверен, его бы такая идея заин-

тересовала — испытать остроту пера, крепость своего ремесла». (Шедрин 1988, с.4) «12 месяцев» выдержали около 100 представлений — в Токио и Осаке. Но после этого случился срыв со здоровьем продюсера спектакля, — и дело остановилось.

Успех мюзикла на русскую тему упрочил интерес в Японии к творчеству Шедрина. Первый раз наш автор предстал там с 1 фортепианным концертом; дирижировал Ясуси Акутагава (композитор, сын известного писателя Рюноске Акутагава), который провел с Родионом Шедриным еще и телепередачу (в начале 60-х годов). В следующий после постановки «12 месяцев» год в Японии исполнялись шедринские «Хороводы» для оркестра.

Из г.Кухмо в Финляндии поступил заказ на небольшое камерное сочинение. Так в 1988 появились «Три пастуха», трио для флейты, гобоя и кларнета, впервые исполненное 25 июля 1988 в Кухмо солистами из Петербурга (Ленинграда). В Москве сочинение неоднократно шло в концертах с участием всемирно известного флейтиста Александра Корнеева. Произведение задумано как импровизация в русских народных традициях. Вспоминались впечатления детства — наигрыши пастухов над Окой. Пьеса реализована как игра с пленэром — воздухом, расстоянием: с двух сторон доносятся неупорядоченные, резонирующие в пространстве тоны. Три пастуха, по мысли автора, — «три различных человеческих характера, три судьбы, три темперамента».

В «Трех пастухах» композитора живо привлекла идея показать разные стороны ансамблевого общения музыкантов между собой. Пьеса задумана как своего рода «инструментальный театр», как музыкальная сценка. Элементы «внешнего действия» — постепенный выход музыкантов на первой фазе и постепенный уход — на последней. Элементы внутреннего, психологического действия — разные способы музыкального общения исполнителей друг с другом. На первой, экспозиционной фазе — показ индивидуального характера каждого, независимо от других, знакомство друг с другом, освоение «манер» и «речей» каждого. На следующих фазах — общение, причем, иногда и не лучшего свойства: в ц.14 — «зло, вразнобой». В ц.17 — «переговариваясь, прислушиваясь друг к другу», в ц.22 — совместная игра гармоничных, сложенных аккордов, с ц.25 — свободное общение, с восстановлением индивидуальных тем каждого. Затем — постепенный уход музыкантов.

Первая фаза — экспозиция трех основных тем, трех характеров: гобой со своей ясной мелодической темой в C-dur — характер ровный и положительный, кларнет со множеством фиоритур — общителен и непостоянен, флейта, «мыслящая» только на высоких нотах, — витает в облаках. Здесь, наряду с классическим трехголосным контрапунктом (ц.13), автор показывает примеры свободной полифонии — с непринужденной передачей фраз из партии в партию, с «размытым» каноном, в котором пропускаются ноты (ц.12). Преобладающая артикуляция — легато, хотя и с добавлением других штрихов. В контрастирующем эпизоде «зло, вразной (кроме начала каждой фразы)» штрих резко меняется — на *martellato* в быстром движении. В эпизоде «переговариваясь, прислушиваясь друг к другу» (ц.17) — полумимовизиционный ансамбль на мотиве вздоха и легком колоратурном пассаже. Эпизод сложенных аккордов (ц.22) все их подает как стройные «консонансы», хотя структуры их — самые разнообразные. С ц.25 начинается реприза трех основных тем с новыми их полифоническими комбинациями. Главное в ней то, что в непритязательной «деревенской обстановке» решается тонкая пространственная задача. «Пастухи» один за другим покидают эстраду, создавая своей игрой эффект квадрофонии. Согласно ремаркам в партитуре, источники звука располагаются на эстраде, за левой дверью, за правой дверью и доносятся «издалека». Все эти градации слушатель внимательно прослушивает в зале. Щедрин здесь, как и не только здесь, снова творит в традициях Глинки — музыку, «равнодокладную» и знатокам, и любителям.

Аналогичный опус представляет собой другая камерная пьеса — «Русские наигрыши» для виолончели соло (1990). Труднейшая для исполнения, она была написана для 4-го Международного конкурса им. Ростроповича в Париже, в качестве обязательной для конкурсантов. Мстиславу Ростроповичу она и посвящена. Первое исполнение состоялось в ноябре 1990 в Театре на Елисейских Полях в Париже. В Москве в увлекательной интерпретации ее представил Георгий Горюнов (на фестивале Щедрина в 1997). Непринужденность народного жанра предоставила композитору возможность уходить в раскрытии музыкального звука так далеко, как это только возможно. Будто из рога изобилия сыплются *sul ponticello*, *sul tasto*, *flautando*, *glissando*, *tremolo*, *flagioletto*, *ricochet*, *pizzicato glissando*, *pizzicato à la Bartók*, *arco*, *eco*, *lontano*, *legatissimo*, *gran détaché*, одnogолосие, двухголосие, аккорды, — что

только можно извлечь из одного-единственного инструмента. При этом Щедрина (как и скрытому за нотами Ростроповичу) не надо лезть в карман за юмором: небольшая пьеса напичкана им до отказа. Если «Три па-стуха» — сценка для троих (или на-троих), то «Русские наигрыши» — театр одного виолончелиста.

В «Русских наигрышах» солист-виолончелист представляет: после вступительного «взрыва» на одной ноте *a* (с уходом во флажолет) — первый наигрыш, подобный легкому шелесту. После еще одного *a*-взрыва слуху предлагается словно далекий наигрыш свистульки. Вдруг ворвавшаяся молодецкая песня с подвыванием и с аккордовым аккомпанементом сменяется демонстрацией искусства струнных флажолетов. Быстрая пассажная игра (*Allegro*) задает тон как бы состязанию струнных: вслед за «*quasi Cello*» [название мое, — *В. Х.*] следует «*quasi Balalaika*», с типичным пиццикатным треньканьем трезвучий и квартсекундаккордов, и гулкое «*quasi Contrabasso*» (ремарки Щедрина). Безудержной темпераментности напев подводит к кульминационной точке (нона в басу *his-cis sfff*). В эффектной концовке пьесы стремительный пассаж, начавшись *pp*, заканчивается таким *accelegerando fff*, что его фигуры превращаются в *quasi glissando*, — еще один особый прием!

Из русской стилистики Щедрин черпает энергию жизнерадостности, самую дефицитную в искусстве XX века.

«Старинная музыка российских провинциальных цирков», 3-й концерт для оркестра (1989) — отклик на заказ Чикагского симфонического оркестра к его 100-летию юбилею. Премьера была осуществлена им же под управлением Лорина Маазеля 25 октября 1990. Поскольку предложение поступило от всемирно известного коллектива, где собрались сильнейшие виртуозы, Щедрин избрал жанр именно концерта для оркестра, — чтобы музыкантам было в чем себя проявить, а публика могла насладиться блеском каждого артиста. Юбилейный повод позволил автору настроиться на праздничный, жизнерадостный тонус и использовать музыкальный материал популярного типа: «В этом произведении я намеренно стремлюсь к красочности, к музыкальной живописи, юмору, к эффектному, внешнему, развлекательному» (из аннотации). И добавляет: «“Цирк” писался в годы перестройки, в годы надежд и веры в раскрепощение и переустройство российского общества. Может быть, чувство надежды на добрые перемены и заряжало меня энергией и оптимизмом?...»

Думая, что бы такое особенное преподнести чикагским юбилярам, Щедрин пошел даже на некоторый эпатаж, внося в партитуру самую известную на Западе русскую мелодию — «Очи черные», причем, с пением ее самими же музыкантами (вместе с игрой) — со словами, целый куплет (29 тактов от ц.57)! Щедринский сюрприз сильно озадачил дирижера Лорина Маазеля. Еще до начала репетиций он говорил с композитором о том, что, хотя партитура интересная и исполнимая, с пением придется расстаться: «вряд ли наши почтенные альтисты оркестра будут петь». Однако расчет автора был верен: альтисты прониклись предложенной «сверхзадачей», выучили правильные ударения в русских словах и с удовольствием спели...

Музыка «Музыки цирков» Щедрина отражает определенные моменты циркового представления, частично обозначенные и в партитуре. Автор (в пояснениях) говорит о музыке прибытия циркового обоза, о фанфарах зазывал, о сольных вариациях, скажем, канатоходки и жонглера, о пародийном *Grand adagio* и Коде с *parade-aller* всех участников и о заключительных фанфарах, с которыми цирк покидает город. Цирковой колорит придается оркестру часто используемым сочетанием духовых с ударными, — которым здесь отведена внушительная роль.

В какой-то степени «Цирки» Щедрина перекликаются с тем произведением русской музыки XX века, где цирковая, балаганная тема дана была в виде «театра представления» — с «Петрушкой» Стравинского: ее «Народными гуляньями на масленой» (начало, эпизод с танцовщицей, отбивающей такт треугольником), а также эпизодом «Цыганка танцует» из «Танца кормилиц». При этом речь идет не о цитировании и не о полистилистике, а о живительной для искусства памяти о лучшем в его истории. Вообще, все стиливые аллюзии (еще и на Чайковского), которые мгновеньями мелькают в этом сочинении, — исключительно русские. Это крайне необычно для российского композитора второй половины XX века, что отмечает и западная пресса. Так, после британской премьеры «Музыки цирков» в лондонском Альберт-холле (1997) в газетной рецензии под фото Щедрина была выделена строка: «Мой менталитет — полностью русский».

Намеченная авторская программа обыгрывается в «Цирках» не только симфонически, но еще и с современными кунштштуками. После каждой из балетных вариаций (на канате) Щедрин вставляет в партитуру натуральные аплодисменты: в ц.26 и 28 т.3, одновременно

с триольными фигурами деревянных и струнных, все 11 исполнителей на медных в порядке сонорного шума воспроизводят «Applause». В балетном Adagio (ц.30) для полной романтики вводится шумовая партия «птичье пение» (dolce), а 2 флейты пикколо «высвистывают» свои партии с форшлагами, frullato, трелями. После таких средств выразительности окончательно «захватить» слушателя остается только пением академическими оркестрантами «Очи черные». В ц.57 всем известная мелодия проводится унисонно тремоло альтов и голосами альтистов sotto voce. Звучит она вовсе не броско, не напоказ, а как один из слоев рассеянной оркестровой ткани, прикрываясь темой-рефреном в медитативном замедлении и переключками флажолетов скрипок. Общий ее эффект — отзвук ушедших времен, доносящийся словно бы из-под земли.

Но какие бы ни были у этой вещи Щедрина диахронические и синхронические параллели, вся суть ее — в непохожести на эти параллели. Автор видит свой музыкальный материал в несвойственном музыке XX века эмоциональном ключе. Это не холодный тон академического неоклассицизма, не горькое остроумие музыкально-бытовых пародий Шостаковича, не эстетски-абсурдистская брутальность Сати. «Цирки» Щедрина — музыка забытых очарований старого быта, погруженная в светлую импрессионистическую дымку. Но ее поступь остро разграфлена во времени произведения кубистическими сломами формообразования (как городские пейзажи в картинах Аристарха Лентулова).

Настрой на основной образ «Музыки цирков» дает уже его вступление, с вибрацией «оркестрового воздуха», — словно гомон многоголо-сой толпы, на фоне которого возникают и тонут в общей звуковой мас-се фанфары духовых (фаготы, далее труба с поддержкой валторн и тромбонов). (См. пример 29)

Из импрессионистической размытости проступают на поверхность контуры праздничного циркового марша, с четкой мелодией, гармонией и ритмопартией. Проступают на короткое время — и внезапно сменяются контрастом, тихими «перестуками» ударных (ц.2). Здесь-то и видны острые кубистические грани композиции, где каждый «кубик» показан в своем особом музыкальном пространстве.

Старинная музыка российских провинциальных цирков

Allegro con articolato

(♩ = 126...132)

Flauto

1 *fff* *stacc.*

2 *fff* *stacc.*

3 *fff* *stacc.*

4 *fff* *stacc.*

Viola

sf *ricochet* *stacc.* *p*

Flauto

1

2

3

4

Fagotto

1 *f*

2 *f*

V-la

f

Реет в пространстве и главная тема произведения: начальная фанфарно-игровая фраза ее как бы застывает далеко вдали, откуда доносится и продолжающая фраза:

30.

Старинная музыка российских провинциальных цирков

Fl. I
2
p

Perc. I
ppp dolciss.
Crotali sospesi bacch. di Triangolo
Пальцем по струне

P-no
8

Тему сопровождают тонкие позванивания кроталей и струн рояля. Надо сказать, что фонизм «звяканья» и «звона», как блесками, украшает собой оркестровое звучание всего 3 концерта для оркестра Щедрина.

Среднюю часть формы составляет само балетно-цирковое представление, построенное в соответствии с правилами па-де-де: антре (ц.22), вариация 1-я (ц.24), вариация 2-я (ц.27), адажио (ц.30), кода (ц.36). Очертания балетного номера воспроизведены с искренним любованием всеми этими аморозными мелодиями, их пиццикатным аккомпанементом, динамизированным усилением у струнных (словно в балетах Чайковского). И это — не «театр представления», как у Стравинского, а театр лирического переживания, всего лишь усиленный такими «натуралистическими» деталями, как «птичье пение» в адажио и вставки сонорных аплодисментов в вариациях.

В репризной части Концерта сопоставлены два контрастных эпизода — с заунывным пением мелодии «Очи черные» (от ц.56–57 — в темпе *Lento assai*) и с шумным цирковым площадным маршем E-dur, на главной теме произведения, с фанфарами, звонами, форшлагами, маршевыми ритмами малого и большого барабанов (ц.62, главная динамическая кульминация Концерта).

Под конец осуществляется замечательная щедринская «интрига». В соответствии с программой — пленэрной игрой — изображены фан-

фары удаляющегося циркового обоза (ц.64), вплоть до исчезновения звука. А затем следует словно *дирижерское пенальти*: захватывающая дух кода (Presto) с динамическим и оркестровым *crescendo* от *pp* и одной партии к *tutti fffff*, со взлетом инструментов к наивысшим точкам регистра. И — гарантируемый взрыв аплодисментов в зале.

«Хороводы», 4-й концерт для оркестра (1989). Произведение создано по предложению из Японии для Интернациональной программы музыки в Сантори-холл (Токио) и впервые исполнено в этом зале Токийским симфоническим оркестром под управлением Н. Тоцука 2 ноября 1989. Устроители Программы попросили Щедрина написать для них оркестровое сочинение «в русском ключе». Премьера в СССР состоялась в Большом зале Московской консерватории 18 февраля 1990, дирижер — Джансуг Кахидзе. Токийские Интернациональные программы были созданы по инициативе композитора Тору Такэмицу и имели целью представить публике соединение классики (как, к примеру, 5 симфония Бетховена) с музыкой живущих авторов — Рима, Ксенакиса и других. Каждому композитору предлагалось отобрать для своего концерта три сочинения: композитора, более молодого, чем он, в будущность которого он верит, классическое произведение, оказавшее на него большое влияние, и свое собственное новое. Щедрин предложил «Ритуал» Шнитке, «Картинки с выставки» Мусоргского и свои «Хороводы». Концерты сопровождалась также теоретическими занятиями, которые вели композиторы по своим произведениям. Когда Щедрин прибыл для такого рода выступления (за несколько дней до концерта), то вместо ожидаемого какого-нибудь десятка теоретиков он увидел перед собой сотни людей с нотами в руках. Пришли, в том числе, и оркестранты, которые задавали вопросы, обнаруживая порядочное знание творчества композитора из России.

В японский интерьер Щедрин ввел здесь произведение настолько традиционно русское, насколько это вообще возможно в конце XX века, и при этом полное задора и энергии в применении различных современных новшеств. Русские источники здесь — и народная музыка в своеобразии ее колорита (на фоне деревенского пленэра), и традиция Стравинского, его «Весны священной» (множественность попевок, терпкость гармонии, энергия ритма), и стиль самого Щедрина (переклички со 2 фортепианным концертом). Новаторские черты проступают и в общем колорите оркестра, включающем «народную стереофо-

нию», и в способах игры на инструментах. Классический симфонический оркестр обновлен опорой на разновидности основных инструментов: блокфлейта, кларнет-пикколо, труба-пикколо (им поручаются важные соло), а среди ударных — и русские деревянные ложки, и набор бубенцов русской тройки, и подбор инструментов, могущих создать эффект звонов.

В 4-м концерте для оркестра «Хороводы» — одночастном, как и все концерты для оркестра Шедрина, движется, действительно, целый хоровод разноликих тем. Но в крупном плане композиция выстроена весьма четко: вступление — *Lento assai*, 1-й крупный раздел (A) — *Allegretto* — с ведущим размером 4/4 (ц.4), 2-й крупный раздел (B) — с ведущим размером 3/4 (ц.32), сокращенная реприза 1-го раздела (A, ц.60) и обрамляющее заключение (ц.67). Во всех пяти разделах так или иначе проводится оживленная наигрышная тема шестнадцатыми длительностями, выполняющая функцию рефрена (впервые — в ц.2).

Начало — одновременно и народно, и авангардно, и западно, и восточно. Композитор использует забытый тембр блокфлейты (барочное *Flauto dolce*),

31.

Хороводы

Lento assai (♩ = 40–42)

(на мундштуке) *gliss. lento with finger* (rit.) (senza gliss.)

Fl. I *pp* (senza gliss.)

Fl. II (на мундштуке) *gliss. lento with finger* *pp* (senza gliss.)

Blok-Fl. *solo* *mp cantabile*

V-ni II *con sord. (senza flag.)* *ppp*

V-c. (flag. natur.) *sul D ppp (senza trem.)*

C-b. *l solo (arco)* *pp vibr.*

с его «тростниковым» звуком, на фоне нетемперированных глиссандо флейтовых мундштуков, напоминающих восточную зонность звука, в сочетании с изысканным звукоизвлечением у струнных. (См. пример 31)

Оба крупных раздела — А, В — построены в виде вариаций с активным развитием исходных тем, доводимых до их трансформации, и с добавлением многочисленных других темообразований. Раздел А определяется жанром игровых песен, раздел В более многосоставен — от «страданий» к ритмам пляса.

Тему раздела А (ц.4 т.5) составляет безыскусная мелодия, выросшая из «тростниковых» попевок вступления и идущая здесь на фоне наигрышного рефрена, немолчно заполняющего все лакуны музыкального пространства. Способ развития темы вытекает из самой ее природы: это — вариантность, дополняемая различными певучими мелодиями, проходящая сквозь активную трансформацию в асимметричном такте на 5/8 (ц.13).

Тема раздела В (ц.32) поначалу доносится издалека, из пленэрной тишины. Это музыка «лирических страданий», каковая еще никогда не была предметом симфонизации. 2 флейты трогательно имитируют девичьи голоса, им придан народный дорийский лад, но при этом внесена современная ретушь — добавлена активная ритмическая партия тамбурина. Не ограничившись грустной лирикой «страданий», композитор обратился к экспрессивному «плачу», с использованием весьма натуралистичного глиссандо у трех кларнетов (вместе с кларнетом пикколо, ц.42). К нешуточному «плачу» кларнетов автор добавил еще широкую симфоническую мелодию струнных, затем некие синкопические выплесывания у тромбонов с тубой (не говоря уже о взвинченных фигурациях фаготов) и получил весьма насыщенную полифонически и психологически музыкальную ткань. (См. пример 32)

В кульминационном разделе оркестровые группы сплавляются в моноритмичные аккорды, и им придается упругий синкопированный плясовой ритм, заставляющий вспомнить коду-кульминацию финала 2 фортепианного концерта самого Щедрина. В наивысших кульминационных тактах действует мощная «батарея» ударных, столь важная во всех щедринских концертах для оркестра.

Перепад к тихой и краткой репризе раздела А, затем к обрамляющей коде вводит произведение в четкие архитектурные рамки (ц.60): снова наигрыш-рефрен, «тростниковый» звук блокфлейты, и все объединяется широкой симфонической мелодией струнных. 3-тактного разгона а темпо оказывается достаточно для динамичного восклицания в конце.

$\text{♩} = 104-100$

(solo) *lip gliss. con tutta la forza*

Cl. picc. in Es

(soli) *lip gliss. con tutta la forza*

Cl. I in B III

I

Fag.

II III

Tr-ni

III e Tuba

V-ni I

V-ni II

V-le

По существу, своими «концертами для оркестра» Родион Щедрин создал специфический жанр: в отличие от единственного циклического Концерта для оркестра Бартока, его концерты одночастны и программны. Такой коллекции, как «Частушки», «Звоны», «Цирки», «Хороводы» (плюс «Песни» — «Четыре русские песни» 1997), больше нет ни у кого. Концерты для оркестра практически заменили ему типичные симфонии, с их предписанной смысловой назидательностью и тяжелым грузом хрестоматийно-учебниковых форм. При этом по уровню виртуозно-технической трудности они посильны только для первоклассных оркестров. Композиции Щедрина отличаются от классических совершенно иными смысловыми прототипами (они были показаны в каждом отдельном случае) и тяготеют, как правило, к цепной, сквозной последовательности с введением огромного количества тематического материала, на который Щедрин всегда невероятно щедр. Плотность тематизма на единицу формы у него, подобно Стравинскому, в 3–4–5 раз больше среднеклассической нормы (до начала 90-х годов). В то же время любая форма просвечена эстетически и прослушана с позиции слушателя, которого он не любит угнетать неясностью. Поэтому многотемную композицию (как в «Хороводах») он уравнивает репризным закруглением и пронизывает рефренностью. Верную службу служат композитору также и вариации, с их диапазоном возможностей от суггестивного остиinato до любой трансформации (эпизод «лирических страданий» в «Хороводах»).

В 80-е годы, следуя своей сверхзадаче — ничто не забыто в русской культуре, — Родион Щедрин, с одной стороны, вызволил из забвения потешные, развлекательные стороны людского быта, такие как музыка российских цирков провинциальных городов, а с другой — воздвиг музыкальный памятник 1000-летним устоям русской музыки в храме, запечатлев «Запечатленного ангела».



1993



М. Плисецкая и Р. Щедрин, 1997

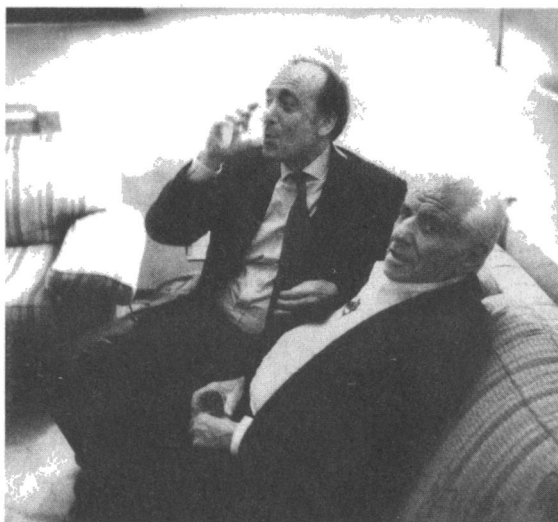
С П. Карденом и М. Плисецкой, Париж, 1997

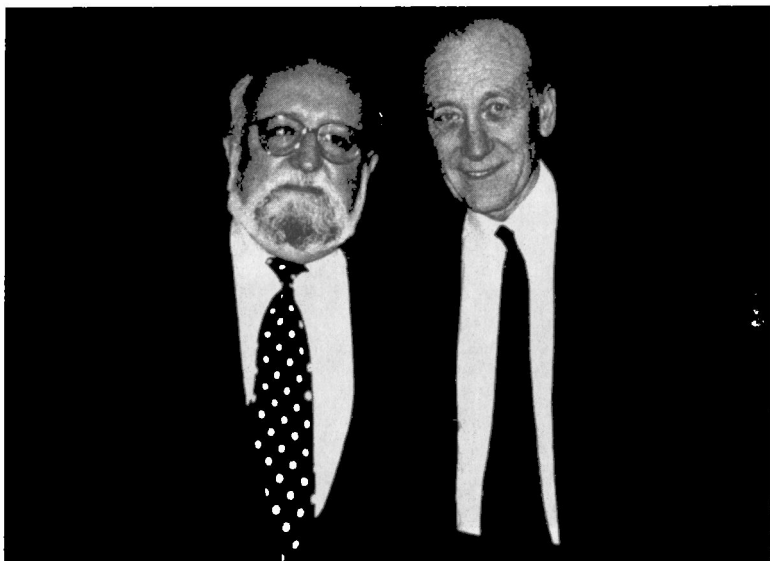




С Б. Тевлиным

С Л. Бернштейном, 1990





С К. Пендерецким, 1997

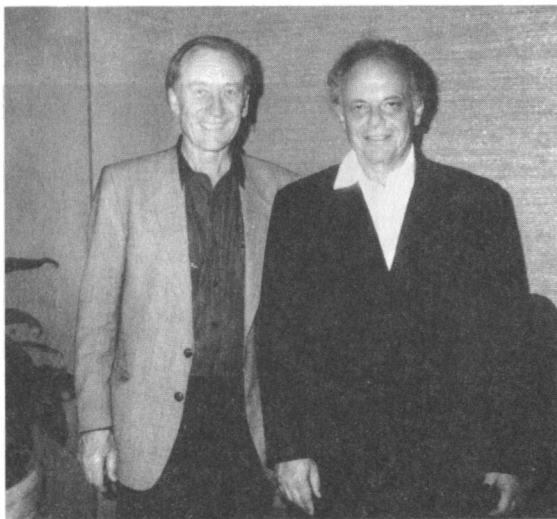
С У. Хельшером, 1989





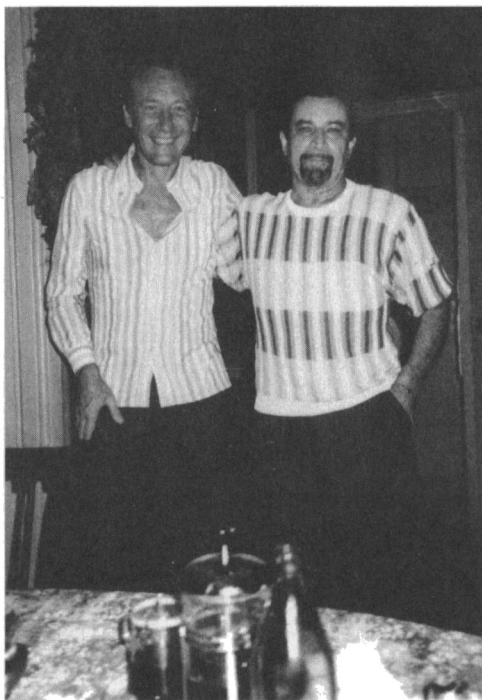
С О. Мессианом, 1990

С Л. Маазелем, 1993





С М. Растроповичем, Стокгольм, 1994

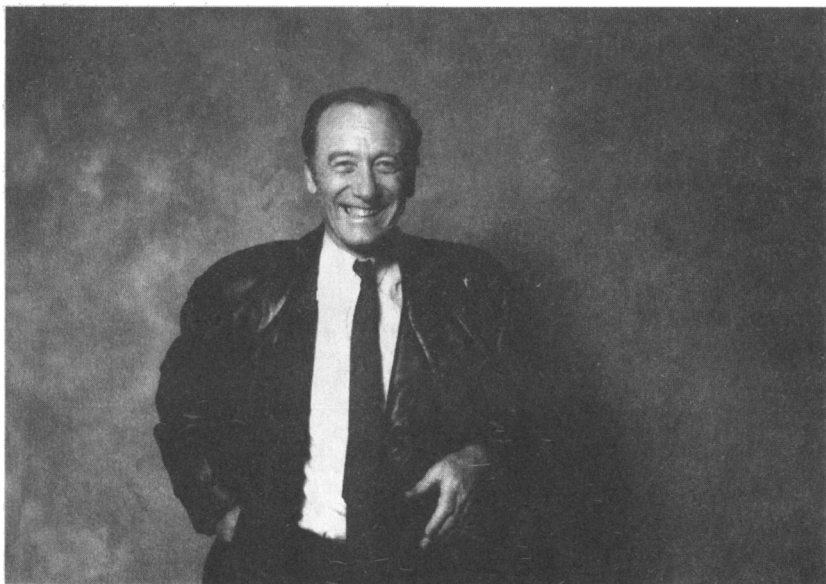


С М. Бежаром, 1990



М. Венгеров

В Бостоне







На премьере 5 фортепианного концерта в Лос-Анжелесе,
с Э.-П. Салоненом и О. Мустоненом (справа), 1999

Русский иностранец.

Меридианы 90-х

С начала 90-х годов Родион Щедрин делает шаг решительный, ранее непредсказуемый — переезжает на жительство в Германию, где обосновывается в Мюнхене (1991–92). С ним вместе едет и Майя Михайловна. Из коллег-композиторов его поколения в то же самое время в Германию перебираются Альфред Шнитке и София Губайдулина. Общей причиной была столь сильная экономическая неустойчивость в России, что над их творческой работой нависла угроза.

Выбор Германии (а не Италии, Франции, Англии) со стороны Щедрина не был сделан специально. Но стоит обратить внимание, что по типу композиторской культуры Россия и Германия обладают наибольшей общностью, — хотя бы потому, что в течение последних 200 лет композиторское образование в этих странах опирается на сходные методы. Мюнхен был облюбован как город зеленый, чистый, уютный и достаточно географически близкий к России: пара с лишним часов — и человек уже в Москве. А ведь поступали предложения преподавать и в Канаде, и в США, но тогда, по словам Щедрина, «это действительно был бы отъезд». И гражданство он оставил российское и литовское (в Литве расположена дача).

В Германии Щедрину удалось надежно укрепить свои профессиональные позиции композитора, подтвердить и установить контакты (и контракты) с ведущими западными издательскими фирмами. Если у фирмы Сикорского остались права на его прежние сочинения, то с 1993 им был заключен эксклюзивный контракт с исторически знаменитой фирмой «Шотт и сыновья», некогда сотрудничавшей с Бетховеном и Вагнером. В издательстве Шотта Щедрин оказался единственным русским композитором из числа 21 автора современной музыки, имеющего именно такой контракт (наряду с Пендерецким, Лигети, Хенце). В 1992 издательство Ricordi выпустило каталог сочинений Щедрина на английском языке. В Интернет запущены каталоги: Internet. Russisches Musikarchiv на немецком языке и Internet Edition Compiled by

Onno van Rijen на английском, вместе со звучащими образцами и нумерацией опусов всех сочинений (как Кехель для Моцарта!). Кроме того, Щедрин стал первым русским композитором, принятым в GEMA («Ге-ма», 1990), общество по защите прав композиторов, обеспечивающее некоторую материальную поддержку (потом туда вошли Шнитке, Губайдулина и другие соотечественники). Примечательно, что для определения суммы поддержки Общество вычисляет рейтинг композитора и производит аттестацию. «Гема» включает также авторов популярной музыки, и с наиболее доходных отраслей делает отчисление процентов в пользу малодоходных — таких, как серьезная музыка.

Сложившееся у композитора в Мюнхене окружение — как русское, так и немецкое. Сблизился он с писателем Владимиром Войновичем, живущим, подобно Щедрину, и в Мюнхене, и в Москве. Композитор рассказывает: «По приезде в Германию я был очень тепло принят композиторами, которые здесь работают, — и самыми авторитетными. Я с благодарностью вспоминаю Карла Орфа, который рекомендовал меня в члены Баварской академии искусств. Это был еще 1976 год! Я до сих пор поддерживаю теплые отношения с вдовой — Лизолет Орф, каждый год бываю на церковной службе с близкими композитора в монастыре Андекса, где Орф похоронен <...> Среди композиторов у меня есть настоящие друзья. Это Харальд Генцмер — 88-летний классик, ученик Хиндемита; это Вильфрид Хиллер, ученик Карла Орфа, он работает в своей собственной манере, Франц Хуммель [автор оперы «Горбачев» и мюзикла «Людвиг II», — В. Х.], ученик Рихарда Штрауса». (Щедрин 1998, 3, с.8) Из молодых друзей — композитор и флейтист Маркус Цанхаузен.

Стало множиться число заказов на произведения, и Щедрин за 90-е годы много написал. Планомерно шел вверх его имидж, который в GEMA вычислили на компьютере: сколько сочинений написано, сколько исполнено — в стране, за границей, на радио, телевидении и т. д. Оказалось, рейтинг вырос в 4–5 раз, и Щедрин вошел в самый высокий разряд (1997 год). И в самом деле, когда мне в том же году предложили написать о нем статью в New Grove, количество знаков было дано большее, чем для других, также очень высокорейтинговых его сверстников. При этом никакие трудности и режимы новой жизни не исправили в нем непоседу и жизнелюба, он остался верен своим спортивным и рыболовным привычкам, добавил лишь вкус к свежему баварскому пиву, прямо из бочки...

Все выезды на исполнения стали прослаиваться непременно общением с прессой: «Как только куда приезжаешь, первым делом — интервью...» Впрочем, пресса иногда впадала в тенденциозные курьезы. Однажды Родион Константинович и Майя Михайловна поехали в Амстердам на исполнение его 2 сонаты для фортепиано в знаменитом «Консертгебау». «Собираясь туда, — рассказывает композитор, — я подумал, что нужно хорошо одеться — если будет успех, вызовут на сцену. А проход к ней всегда очень эффектен — надо спускаться на арену, так как зал построен амфитеатром. По такому случаю я надел новейший пиджак от Кардена с модными отворотами. Все было хорошо, успех, положительная пресса. А одна газета пожалела автора, который после такого триумфа “появился на сцене в помятом восточноевропейском пиджаке”». (Щедрин 1997, 3, с.11)

Внимание к его фигуре показали и новые почетные премии, на родине и за границей: очень дорогой для него стала Премия им. Д.Д.Шостаковича (Россия, 1993), со стороны Швейцарии последовала Премия Crystal Award Всемирного экономического форума (Давос, 1995).

Щедрин принимает участие в фестивалях и конкурсах, происходящих в России. Когда в Москве проходил Фестиваль памяти его дорогого учителя Флиера (1992), естественно, не обошлось без его приветствия и творческого участия. Здесь состоялась российская премьера его 4 фортепианного концерта (с Николаем Петровым и Михаилом Плетневым), чем как бы продолжилась щедринская же традиция — новое сочинение показывать прежде всего Флиеру. Отдать честь памяти дорогого человека приехал Щедрин и на проведенный в Москве Фестиваль музыки Шостаковича (1997). В интервью газете «Известия» он говорит: «Шостакович — имя святое. Подобное, как у Шостаковича, сочетание человеческого совершенства и совершенства в искусстве было, может быть, еще только у Чехова. Он успел помочь бесчисленному числу людей во времена, для этого вроде бы невозможные. Союз композиторов России, который он создал, был построен как раз на основе человеческого участия в судьбе творца». (Щедрин 1997, 1) Деятельное участие Щедрин принял в конкурсах им. Прокофьева в Петербурге. Так, на III Международном прокофьевском конкурсе (1999) он возглавлял жюри по композиции.

Какой композитор не мечтает о собственном фестивале? Как раз с 90-х годов стала устанавливаться прочная фестивальная традиция музыки Щедрина, а это знак весьма серьезный — знак вхождения в разряд

классиков. Самые важные фестивали были приурочены к 60- и особенно к 65-летию композитора, а американцы проявили большую мобильность, проведя фестиваль в Миннеаполисе еще до этих дат.

Фестиваль Щедрина к его 60-летию (1992) в силу переломности момента прошел еще в весьма стесненных условиях (Россия сама только вставала на ноги, а в Мюнхене Щедрин лишь делал первые шаги). Он занял дважды два дня — в Москве и Петербурге, и озаглавлен был показом «Автопортрета», «Старинной музыки российских провинциальных цирков», авторской игрой на фортепиано, дирижированием Ю. Темирканова и В. Синайского, пением Т. Синавской (а певицы особенно любят исполнять «Не только любовь»).

Зато музыкальное чествование 65-летия мастера в 1997 году приняло масштаб и всероссийский и европейский. Не удивительно ли: в Финляндии декабрьскую дату русского музыканта начали отмечать концертами в мае, затем продолжили в сентябре. Далее — Франция: Радио Франс устроило небольшой фестиваль «Посвящение Щедрину». Тут же и Мюнхен: консерватория им. Р. Штрауса провела большой вечер. Невиданный размах принял фестиваль в России, под названием «Музыка и время»: он шел в течение 19 дней в четырех городах — Москве, Санкт-Петербурге, Нижнем Новгороде и Самаре (в декабре 1997).

В самый день 65-летия торжественно почтить Родиона Константиновича очень постаралась Alma mater, Московская консерватория, давшая в честь него большой концерт и вручившая ему диплом почетного профессора. А в Большом зале консерватории выступил Щедрин-пианист, исполнивший произведение, ставшее источником его творчества, — 1 фортепианный концерт. В Петербурге был придуман вечер «музыкальных приношений», где преподносили музыку Щедрина и близкую сердцу Щедрина — Баха, Стравинского, Берга. Соответствующий событию концерт-поздравление прошел и в Детской музыкальной школе Восточного округа Москвы, носящей имя Родиона Щедрина.

У Щедрина накопилось уже достаточно много сочинений для первых исполнений в России. Мировой премьерой стал Альтовый концерт, посвященный Юрию Башмету и им воплощенный. Из исполнителей подтвердили свою творческую верность Щедрину те самые дирижеры Юрий Темирканов из Петербурга и Борис Тевлин из Москвы, которые благодаря своему вчувствованию в его творчество могли бы сказать: «Щедрин — это я». Покоренный совершенством хора

из Саратова под управлением Л.Лицовой, Щедрин светился от удовольствия: «в нынешней России — и такие хоры!» С другой стороны, трио им. Чайковского из Франции провело свой вечер премьер на таком захватывающем дух уровне, что российские слушатели изумлялись: «в Париже — и так играют Щедрина!» Новую грань своей музыкальной ментальности открыли «Виртуозы Москвы» под руководством Владимира Спивакова, показавшие посвященные им «Российские фотографии». Было что посмотреть и в театре: «Кармен-сюита», «Конек-Горбунок» и «Дивертисмент в честь Родиона Щедрина», специально поставленный М. Плисецкой и Русским имперским балетом под управлением Гедиминоса Таранды при участии лауреатов Международного конкурса «МАЙЯ» — таков был подарок супруги.

Впечатления от России 90-х годов у Щедрина — по-прежнему тревожные: радует посещаемость концертов, театров, но удручает нищенская зарплата музыкантов. И тем более восхищает удивительная преданность делу оркестрантов — ведь на Западе сколько платят, так и играют... На вопрос о его теперешних вкусах ответил: к однолюбам не принадлежу, ценю Пендерецкого, Лютославского, Берио, но только не минимализм типа Филипа Гласса, который кажется слишком примитивным (на встрече со студентами и педагогами Московской консерватории). Конечно, Щедрин въехал в западную территорию настолько сложившимся художником, что о себе он говорит: «Я не ощущаю в себе перемен. Может быть чуть сменились мои одежды, но мое тело, нутро остались прежними». И главная задача, повторяя слова поэта, — «не успех, а успеть». А в отношении России — «все же, полагаю, российская земля вертится в правильном направлении». (Щедрин 1998, 3, с.9, 3)



Жанровый ландшафт творчества Щедрина в 90-е годы весьма отличен от 80-х. В театральной сфере появляется опера — «Лолита» по Набокову, но в балете — только сборные по музыке спектакли: «Прости, народ православный» и «Безумная из Шайо». Так сказалося отдаление от Большого театра обоих артистов. Зато в концертной области происходит подъем небывалый — целых 7 концертов, из коих 6 сольных, 1 для оркестра: 4 и 5 фортепианные, виолончельный, альтовый, скрипичный, для трубы, 5-й концерт для оркестра «Четыре русские песни» (кроме того, пьеса «На бис для Восбурга» для трубы с оркестром). Это результат контактов с крупнейшими музыкантами и растущей по-

пулярности композитора в мире. В сочинениях оркестровых видно тяготение к русской тематике и струнному составу — «Российские фотографии» и «Величание» для струнных, «Вологодские свирели» для го-боя, английского рожка, валторны и струнных («Хрустальные гусли» предназначены для симфонического оркестра). И только давняя страсть к Испании вдруг проступила в свободной транскрипции «Два танго Альбениса» для полного оркестра. Хоры создаются по отдельным предложениям: «Моление», кантата на слова Иегуди Менухина; «Многие лета», для чествования дирижера Г. Рождественского. А в музыке камерно-инструментальной — большое разнообразие: единственный до этого времени Фортепианный терцет; возрожденный спустя треть века жанр фортепианной сонаты (2 соната); серьезнейшая по тону Соната для виолончели с фортепиано; «Пастораль» для кларнета с фортепиано; обращение к неклассическим блокфлейтам — «Эхо на *cantus firmus* Орландо ди Лассо» для органа и сопранино-блокфлейты, «Музыка издалека» для двух басовых блокфлейт (блокфлейты введены еще и в Виолончельный концерт); редкая пьеса для маримбафона соло — «Ледяной дом»; дальнейшее развитие темы русских наигрышей — «Балалайка» для скрипки без смычка; помимо того, переложение прежних фортепианных вещей для фортепианного трио — «Три веселые пьесы».

В содержании творчества композитора в 90-е годы появились такие «прорастания», которые заставили задуматься о «неизвестном Щедри-не» (так была названа моя статья о фестивале—97). Первое: «Лолита» — новый, особый тип оперы, которому невозможно подыскать какой-нибудь прототип — ни у того же автора, ни в истории русской музыки. Второе: три сольных концерта для разных струнных с оркестром с непривычными подзаголовками — «*Sotto voce concerto*» для виолончели, «*Concerto dolce*» для альта, «*Concerto cantabile*» для скрипки. В них, вслед за «Лолитой», предстают открытое движение к лирике, вместе с тем — манера высказывания вполголоса и трагизм (особенно в Виолончельном) с необычным финально-кодовым его разрешением. Все это открыло новое музыкальное чувство в современном русском искусстве. Как говорит Губайдулина, «художники бывают двух типов: одни плывут в существующем русле искусства, другие продлевают это русло». В сочинениях конца XX века Щедрин продлевает и русло музыкальной лирики, и русло русской музыки.

1991 год отмечен сочинениями крайне разнонаправленными по авторской задаче: «Моление» на слова Менухина, впервые исполненное в Москве; 4 фортепианный концерт, впервые показанный в США; балет из разной музыки Щедрина «Прости, народ православный» в постановке В. Шкилько (в Москве); юбилейное «Многия лета».

В качестве названия двухактного балета **«Прости, народ православный»** взята фраза молитвы из «Казни Пугачева», с использованием и самой этой музыки. (Фраза представляет собой подлинные покаянные слова Пугачева перед казнью, приведенные Пушкиным в его историческом повествовании). Премьера прошла в концертном зале «Россия» (Москва) 14 октября 1991, труппа — Московский балетный театр «Soubresaut», режиссер Петр Гулько, балетмейстер Виктор Шкилько. Кинематографическая версия балета получила международную премию. «Молодая труппа, это их первая работа... В нашем изверившемся, понуром обществе какие-то люди все же ломаются в творчество, чего-то хотят, мучаются. <...> Это какой-то лучик надежды». (Щедрин 1991, с.7)

Славление **«Многия лета»** для хора, солирующего фортепиано и трех групп звенящих ударных инструментов, в честь 60-летия Геннадия Рождественского, впервые исполнено 5 мая 1991 в Большом зале Московской консерватории под управлением Валерия Полянского. А на 65-летие Щедрина в Московской консерватории оно прозвучало в честь него самого.

«Моление», кантата для смешанного хора и оркестра на слова Иегуди Менухина (1991) была впервые исполнена в Москве 7 мая 1991 Московским камерным хором и Оркестром Министерства культуры под управлением И. Менухина, вслед за тем — в Лондоне. История создания такова. Иегуди Менухин, скрипач и дирижер, один из крупнейших музыкантов XX века, при вручении ему почетной докторской степени в католическом университете бельгийского города Лювена произнес речь, и ее текст захотел потом положить на музыку. Он обратился к Родиону Щедрину с просьбой написать хор, который был бы исполнен в Москве. Начиналось новое десятилетие и кончалось последнее столетие второго тысячелетия. В 1999 году умер и Менухин. А в 1991 ему исполнилось 75 лет, и он запланировал стоять за дирижерским пультом во многих городах планеты. Первой эта честь выпала Москве. Текст, предложенный им для пения хором, — не просто «духовное завещание», а именно страстное моление о людях земли, которое могло исходить

только от Большого Музыканта и Человека. «Велики ваши страдания и горька расплата, но я глубоко верю в нацию, создавшую столь высокое искусство», — такие слова обратил Менухин к России в первый год ее самостоятельного существования как государства. И даже в отъездах российских музыкантов за границу он увидел нечто высшее: «Ценности, которые они несут другим народам, непременно вам вернутся». (См.: Андриасова 1991, с.14)

Привожу текст «Моления» Менухина в переводе с английского:
Нам были дарованы величайшие из всех даров:

*Наша Жизнь
Наша Душа
Наше Сознание
и способность Чуда*

Ничего не ожидалось взамен, не опоздать бы дать

*Наше Благословение
Нашу Любовь
Нашу Защиту —*

это бы удовлетворило тысячи жизней.

*Однако мы выбрали иной путь, повернувшись спиной,
предав Веру и Красоту*

*это уродливое превращение в
конфронтацию
осуждение
эксплуатацию*

и мы не дали

*Нашего Благословения
Нашей Любви
Нашей Защиты*

что могло бы удовлетворить тысячи жизней.

*В преддверии Нового Десятилетия
давайте повернемся снова, еще не поздно
и начнем сначала:*

*честь всей Жизни в ее многообразии
честь Души во всей ее тайне
будем строить Новый мир в нашем Сознании*

*и терпеливо давать дорогу на все времена богатому Урожаю
Поддержки и Вдохновения
Давайте предоставим*

*Наше Благословение
Нашу Любовь
и Защиту*

что удовлетворит тысячи жизней.

Щедрин предпослал произведению следующее краткое пояснение: «Замысел произведения исходит из поэтического текста, написанного Иегуди Менухиным. Слова легендарного музыканта предопределили форму произведения. Это своего рода *большая ария* для хора с оркестром — повествовательная по тону изложения материала, неспешная, просветленная («Печаль моя светла», вторя пушкинскому образу). Кода сочинения строится на сольной каденции скрипки — знак, мета, указывающая некую тайную зависимость произведения от своего первосоздателя. По приемам композиторского письма я отношу свое сочинение к *поставангарду*. Под этим я разумею, что музыка, впитав и усвоив все достижения, открытия авангарда, но «возражая» ему из сегодняшнего дня, вновь возвращается на круги своя, — в царство художественной интуиции. Высвободившись от оков аскетических схем и легко предугадываемых нашим поднаторевшим ухом монотоний непохожести».

«Хоровая ария» — изобретенный Щедринным жанр для одного произведения. У музыкантов существует наблюдение, что основу целостности образа составляет темпо-ритм. Ритмо-импульс, который автор неизменно выдерживает в течение 18–20 мин. дления «арии», — мерная 4-дольность, делимая внутри себя на ровные тройки восьмых ($12/8$ — $4/4$). Это ритм гимна-шествия, в равномерной сетке которого здесь распеваются широкие мелодии, с воздушными взлетами скачков, «восшествиями» и «нисшествиями» плавных секундовых ходов. Можно бы подумать о торжественных (и тихих) вагнеровских хорах, если б не промелькнул в главной же теме оборот, близкий «теме любви» из «Войны и мира» Прокофьева. Привожу начало длительной главной темы у 1-х скрипок:

33.



Гармоническая система, которой придерживается Щедрин — давно у него отстоявшаяся *диссонантная тональность*, здесь даже *диатонически-диссонантная*. Она позволяет делать привязку слуху к тонической опоре, ладовой окраске (здесь E-dur), но свободно употреблять диссонантные комплексы и избегать шаблонных трезвучий. Чтобы держаться от шаблона на безопасной дистанции, композитор, кроме того, не проставляет ключевых знаков (хотя

здесь уже светятся почти только диезы, как в 4 фортепианном концерте), и заканчивает форму нетонической нотой *a* (флажолет у скрипки).

Направление развития гимна-арии отвечает содержанию текста Менухина, который, в свою очередь, также впитывает музыкальные прототипы (рефренность, репризность). Нарастание омрачения в слове — «...предав Веру и Красоту...превращение в конфронтацию... и мы не дали Нашего Благословения, Нашей Любви, Нашей Защиты...» — передано в музыке с применением чисто современных средств, артикуляционных и фактурных, а также тембровых. Берутся сначала колкие стаккато деревянных духовых (ц.6), аккорды засурдиненных медных (ц.7), угрожающее аккордовое *glissando* хора (перед ц.10), затем, в кульминационном разделе, — скандирование с паузами у хора и оркестра *tutti* (ц.11), *glissандирование* литавр и обрыв на *sff* с восклицанием у хора «О!» (перед ц.12). В репризе же (ц.12), наоборот, вместе со словами «В преддверии Нового Десятилетия... Давайте предоставим Наше Благословение...» возвращается артикуляция *legato*, длинные мелодии, континуальная фактура с плавными триолями ритма. Ярко воплощенный эмоциональный контраст между Мраком и Светом в средней и крайних частях «Моления» выражен Щедриным средствами особого параметра музыкального языка, присущего ведущим композиторам второй половины XX века, именуемого «параметр экспрессии» (Пендерецкий, Губайдулина, Шнитке и др.). Позволю себе пояснить, что название «параметр экспрессии» введено мною — имеется в виду полярный контраст *legato* и *staccato*, *arco* и *pizzicato*, непрерывной и прерывистой фактуры, некоторых других элементов. Щедрин всем этим пользуется интуитивно, совершенно независимо от кого-либо, остро чувствуя качество современности в музыкальном материале. *Вчера композиторы на языке «параметра экспрессии» еще не говорили.* Возвращаясь к звучанию «Моления», отметим тонкое обобщение контраста Мрака и Света в его чисто инструментальном завершении (ц.23): в контрапункте со светлым *legato* главной темы у скрипок настороженно и омраченно играют *pizzicato* в 7 партиях низких струнных, в моноритмии с литаврами и большим барабаном. После того у скрипки соло (*Quasi Cadenza*, напоминание о Менухине-скрипаче) проходит долгая мелодия *cantabile legato* — как песнь Нашей Надежды.

В Лондоне произведение прошло в исключительном окружении: 1 отд. — Бах. Двойной концерт *d-moll*; Щедрин. «Моление» (дирижер И. Менухин); 2 отд. — Бетховен. 9 симфония. Присутствовала королева.

4 фортепианный концерт («Диезные тональности») написан к 100-летию знаменитой фирмы роялей «Стенвей» (1991) и исполнен в вашингтонском Кеннеди-Центре Николаем Петровым и Национальным симфоническим оркестром под управлением Мстислава Ростроповича 11 июня 1992. Цикл двухчастен: I ч. — *Sostenuto cantabile*, II ч. — Русские звоны.

Композитор поясняет: «Все произведение выдержано в диззных тональностях, в партитуре не проставлено ни одного бемоля. Это — два намеренных ограничения (моя собственная форма минимализма) и в то же время желание создать самую богатую акустическую атмосферу для сольной фортепианной партии, с насыщением обертонами. 4 концерт был заказан фирмой «Стенвей», и я полнейшим образом использовал крайний регистр фортепиано — регистр «обертонов», на «Стенвее» особенно яркий и блестящий. Моим первоначальным стремлением было продолжение русской фортепианной линии в жанре концерта для фортепиано. Традиция эта необыкновенно богата, и я продолжаю верить, может быть наивно, что музыка всегда должна оставаться музыкой, должна ощущать за спиной традицию, должна ощущать свое место в эстафетном беге. И еще одна важная вещь: мне захотелось включить в жанр фортепианного концерта «алфавит» древних русских колокольных звонов, которые я ввел во II часть, названную «Русские звоны». (Из англ. аннотации) Концерт имеет главную тональность — E-dur, сохранившуюся, видимо, в слуховом настрое композитора после «Моления».

Произведение основано на уникальной тематической технике — производности всего мелодического материала от первой фразы (модели), притом что это — не додекафония и не серийность. Имея за плечами симфонии и балеты с максимальным тематическим насыщением (цепи из десятков «прелюдий»), композитор решил пойти к прямо противоположному — максимализму в экономии материала, выбору такой исходной темы, которая выдержала бы нагрузку любых контрастов. Иначе говоря, в вечной формуле искусства «многообразие в единстве» он перевел стрелку на «единство». По тематической работе (и соответственно музыкальной форме) он заполнил свободный промежуток между монотематизмом и вариациями, одновременно показав метод *непрерывной вариантности исходной модели*, в противоположность методу додекафонной серийности, с его жесткой неповторностью звуков и выдерживанием числа 12. Как шедринский метод действует, мы увидим на нескольких показательных примерах:

34а.

4 концерт для ф.-п.

I ч.



34б.

4 концерт для ф.-п.

I ч.



34в.

4 концерт для ф.-п.

II ч.



Исходная модель представлена в начальной фразе фортепиано соло, включающей 15 звуков (а). Далее начинается, по словам автора, «перелопачивание». Производная следующая фраза содержит 22 звука, со свободным возвращением в конце к началу (б). Как хитроумное производное от той же модели строится главная тема II ч. — «Русские звонны», с завуалированной остинатностью начального мотива (см. порядок цифр в примере 34 в). Вуалируется остинатность непрерывным противоречием мотива на 4/4 такту на 3/4.

Общий облик I части Концерта прорисован «голосовыми» речитациями фортепиано (в примере 34 а надо обратить внимание на ремарки *cantabile*, *legato*, *poco rubato*), II части — чисто инструментальными звучностями. Пассажи автор стремится приблизить к жемчужной россыпи *perle* (в I ч. — ц.36, во II ч. — ц.85), а оркестр моментами подводить

к драматическому диалогу (ц.24 Росо più pesante). Во II ч., соответственно названию, Шедрин сделал новый опыт сближения фонизма и колористики фортепиано со звучанием русских храмовых колоколов. Диапазон колокольных эффектов рояля здесь простирается от одноголосной «колокольной партии» в главной теме (пример 34 в) до звучной полиритмии слоев (ц.67) и моноритмии «малинового звона» фортепиано вместе с оркестром в генеральной кульминации (ц.75). Неоклассическая задача произведения требует от формы ясных репризных закруглений: в I ч. вариантный цикл замыкается приходом к исходной модели (ц.27), а вариантный цикл всего концерта обрамляется той же музыкой, вступающей сразу после генеральной кульминации (ц.80).

1993 год принес два опуса для трубы с оркестром, входящие в небольшую область неоклассики в сочинениях Шедрина — вместе с 4 фортепианным концертом (а раньше — с «Музыкой для города Кётена»). Но параллельно уже полным ходом шло сочинение «Лолиты», обозначившей перелом к новой фазе в творчестве композитора.

Концерт для трубы с оркестром (1993), заказанный Питтсбургским симфоническим оркестром, был впервые исполнен этим оркестром в Питтсбурге 30 сентября 1994, дирижер Лорин Маазель, солист Джордж Восбург. Премьера в России прошла на фестивале «Панорама музыки России» 29 октября 1995, в Большом зале Московской консерватории, исполнял Российский Национальный симфонический оркестр, дирижер Арнольд Кац, солист Йоуко Харьянне из Финляндии. Восхищение композитора современными трубачами и их трубами было так велико, что своего американского солиста он увенчал, как лавровым венком, отдельной пьесой с его именем в названии — «На бис для Восбурга» для трубы с оркестром (1993). И по поводу Харьянне не мог сдерживать восторга: «Вы обратили внимание, какой потрясающий звук трубы, на которой финский солист играл мой Концерт?» (Шедрин 1995, с.7) Эти трубы-вдохновительницы, подобно упомянутым «Стенвеям», — инструменты нового поколения.

Для премьерного концерта в Питтсбурге следующий текст написал Л. Маазель: «Шедрин — мастер оркестровки, комбинаций оркестровых красок, внезапных эффектов. Материал его произведений кажется на первый взгляд обманчиво простым, но искусная изощренность его языка ведет нас в глубины музыки, которая полна искрометности, остроумия, иронии, юмора, жизнерадостности, подлинного комизма (хотя

на самом деле, в жизни, Щедрин является исключительно серьезной и погруженной в размышления личностью). Замечу, что я имел привилегию быть дирижером его мировой премьеры “Старинная музыка российских провинциальных цирков” в Чикаго в 1991 (с участием великолепного трубача Джорджа Восбурга — ведущего солиста секции труб Чикагского симфонического оркестра, инструмент которого звучал ослепительно и иронично). Это произведение произвело на меня такое впечатление, что я включил его в концертную программу здесь, в Питтсбурге, в последнем сезоне, и опять сочинение нашего европейского мастера имело огромный успех. Чикагская премьера побудила меня также обратиться с просьбой к Щедрину, по нашему представлению, ведущему среди музыкантов, написать и этот концерт (четвертое по счету произведение, заказанное в последнее время Питтсбургским симфоническим оркестром), ставший частью нашей программы, точнее, гвоздем программы. О музыке концерта — со слов композитора: в первой части, на фоне оstinatно повторяющейся ритмической фигуры проступает воодушевленная мелодия. Вторая часть — спокойная, временами рапсодически расцвечиваемая. Третья часть — блестящий моторный финал, в своей неугомонной пульсации неуклонно несущийся к концу».

При создании произведения перед Щедриным в качестве классики представляла прокофьевская «Классическая симфония». Одновременно оно рассчитано на труднейшие технические возможности, которыми обладают современный инструмент и исполнитель. Концерт состоит из трех частей: I ч. — *Allegro moderato*, II ч. — *Lento*, III ч. — *Allegro*. Он имеет ясную, типично «трубную» тональность B-dur; в части II и III — также и классическим образом выдержанный такт (в III ч. — до появления обрамляющего материала из I ч.). В I ч. главенствует тема с начальной фанфарной квартой, прошедшей сквозь все века существования музыки для трубы. Легкие неклассические элементы, которыми украшает автор трубный опус, — это звучание бубенцов русской тройки (Sonagli Troika), добавленных к начальному повторяющемуся диатонически-диссонантному аккорду, использование джазового приема ва-ва (*ad libitum*). Любящий оживлять оркестр стереофоническими переключениями, Щедрин вводит этот эффект и во II ч., где из разных точек пространства звучат 3 трубы: солирующая, труба I из оркестра «издалека» и труба II из оркестра с картонной сурдиной (ц.31). А в финале те же 3 трубы ликующе перекликаются, играя раструбами вверх (ц.54).

Но чем звучание Концерта ослепляет, так это новым типом виртуозности сольной партии. Особенно — в стремительном финале, где применена усиленная репетиционная и гаммообразная техника. От ц.50 т.5 солист-трубач играет 34 (!) такта репетиций тридцать вторыми длительностями в завораживающем нюансе *p*, после чего бросается в головокружительные гаммообразные пассажи вниз-вверх теми же длительностями в течение 18 тактов, в нюансе *pp*. Такие же приемы бережены и для 13 тактов коды. Чтобы понять, почему репетиции у Щедрина столь впечатляющи, следует вспомнить, что повторяющийся звук входит в число главных лексем его музыкального языка.

Полоса 1994 года открыла в натуре Щедрина целые заводы той самой лирики, которая вообще считается основой музыки и потому имеет так много цветов. Разумеется, он был лиричен в музыке «Анны Карениной», «Дамы с собачкой», в отдельных «Строфах “Евгения Онегина”», но, начиная с «Лолиты» и затем в «Concerto cantabile», «Concerto dolce», окраска лирики была обретена совершенно новая. Музыка в своем движении совершает удивительные параболы. Лирическая психологичность, достигнув апогея в XIX веке (Вагнер, Чайковский), в течение XX-го избегалась большинством композиторов в большинстве произведений — пока не стала новым как хорошо забытым старым и не вернулась ностальгически, на новом витке спирали, под занавес уходящего столетия. Объемная психологическая глубина достигнута в программно-жанровой сюите «Российские фотографии» для струнных того же года. В богатом произведении 1994 году продолжились и важные прежние линии: темы русской культуры — в «Хрустальных гуслях» для оркестра, подключение к западной художественной истории — в «Эхо на *cantus firmus* Орландо ди Лассо» для органа и сопранино-блокфлейты.

Опера «Лолита» по одноименному роману Владимира Набокова, либретто Родиона Щедрина (1994), была впервые поставлена в Шведской Королевской опере в Стокгольме 14 декабря 1994, дирижировал Мстислав Ростропович. Партию Лолиты спела Лиза Густафсон, Гумберта Гумберта — Пер-Арне Валгрэн, Куильти — Бьерн Хауган. Декорации создал Джон Конклин. Опера выдержала 20 спектаклей. Автор музыки был восхищен точностью исполнения огромной и труднейшей партии главной героини молодой, никому не известной певицей («не сделала ни одной ошибки, не изменила ни одной восьмой»). Сложнейшие декорации и сценическое оформление, осуществленное приглашенным из

Метрополитен-опера театральным художником, считающимся одним из лучших в мире, включали и световые эффекты, и чудеса машинерии (подвешенная над сценой автомашина, из которой поют сидящие в ней герои, в то время как игра лазерных лучей на сцене создает эффект движения авто по дороге).

История создания и постановки «Лолиты» Щедрина сама похожа на роман. О сюжете композитор начал думать давным-давно, еще в 60-е годы, когда лишь прочел книгу Набокова — писателя, запрещенного в СССР. «Сюжет “Лолиты”, — говорит Щедрин, — замечательный триллер, который так и просится в оперу. В свой час я получил предложение от французов написать оперу на сюжет, связанный с русской литературой, для нового театра Опера-Бастиль. Музыкальным руководителем и душой спектакля должен был быть Мстислав Ростропович. Когда я предложил Славе на выбор несколько сюжетов, то Ростропович тотчас откликнулся: “Конечно же “Лолита” Набокова!”» (Щедрин 1998, 3, с.4) Далее обнаружились непредвиденные трудности с авторскими правами. Сын писателя Дмитрий Набоков продал (до апреля 1997) права на экранизации и сценические версии «Лолиты» одной из голливудских кинокомпаний, которая в тот момент снимала новый фильм по этому роману. Набоков-младший уладил дело таким образом, что оперу хотя нельзя было бы давать на основных мировых языках, — английском, немецком, французском, но можно — на шведском (после 1997 был приготовлен перевод на английский). Так появилась перспектива премьеры в Шведской Королевской опере, одном из лучших музыкальных театров мира. (В Швеции у Щедрина когда-то шел балет «Чайка» — в Гетеборге). Театр в Стокгольме заблаговременно объявил конкурс на исполнение главной роли: требовалось выучить одну из арий и спеть ее в купальнике. Была отобрана 19-летняя студентка консерватории, для которой это стало первой оперной ролью в ее жизни. Затем начались трения общественного порядка, как вообще с этим сюжетом. (Скажем, кинофильм «Лолита» был запрещен в США, где есть законодательный акт о несовершеннолетних, но разрешен в Англии, Южной Корее, России и др. странах). «Были демонстрации старых дев с плакатами, — иронизировал Щедрин, — каждому артисту написали письмо с требованием отказаться от участия в спектакле, оперу обвиняли в безнравственности». (См.: Холопова 1999, с.1) Интенданту оперы Эскилю Хембергу пришлось даже выступить в программе новостей по 1 каналу телевидения,

разъясняя, что опера, так же как кино, литература, не должна обходить ни человеческие пороки, ни социальные проблемы, — можно в безнравственности изобличить и «Свадьбу Фигаро» Моцарта, а опера идет с успехом не один век. Постановка имела большой успех, и на нее отозвалась пресса во всем мире. Среди разных откликов были и мнения о том, что опера Щедрина — лучше фильма Кубрика и книги Набокова... Сын же писателя, Дмитрий Набоков, присутствовавший на последней репетиции и премьере, был покорен родившейся новой Лолитой и заявил следующее: «Это единственный случай, когда можно сказать, что увидь это отец — он был бы счастлив».

Насколько сам по себе сюжет набоковской «Лолиты» стал популярным в 90-е годы XX века, говорят не только бестселлеровские тиражи романа, кинофильмы, опера, но и невиданный литературный эксперимент: итальянская писательница Пиа Пера сочинила контр-роман «Дневник Ло», с пересказом той же истории, но с позиции юной героини. Возникший юридический курьез в связи с правом на чужую интеллектуальную собственность при издании было решено устранить путем прибавления предисловия Набокова-сына и сверхпредисловия юриста...

Невозможно не коснуться самого романа Владимира Набокова, который прочитывается и толкуется разными людьми поразительно по-разному. Да и сам писатель, мне кажется, далеко не попадает «в фокус» в своем теоретическом о нем суждении. Признав, что его «Лолита» — «не буксир, тащащий за собой барку морали», он рассуждает так: «Для меня рассказ или роман существует, только поскольку он доставляет мне то, что попросту назову эстетическим наслаждением, а это, в свой черед, я понимаю, как особое состояние, при котором чувствуешь себя — как-то, где-то, чем-то — связанным с другими формами бытия, где искусство (то есть любознательность, нежность, доброта, стройность, восторг) есть норма». (Из Послесловия к американскому изданию 1958 г.)

Искусство живет и канонами, и открытиями (эвристикой). Если для поэзии Возрождения влюбленность в «прекрасных дам» 9, 12, 13 лет — вдохновеннейшая тема эпохи, то для XX века, с его понятием «несовершеннолетний» (кстати, недавно в России сдвинувшимся на два года, к 14 годам), соответствующими законами и моралью, отодвиганием «бальзаковского возраста» куда-то к 50, появление 12-летней героини любовного романа стало открытием новой, крайней для своего времени человеческой темы, вызвавшей затем волну художественных и социаль-

ных интерпретаций (недаром Набоков в толковании искусства на первое место ставит *«любопытность»*!). Художественной же тема стала именно благодаря перу гениального писателя, ныне классика русской и мировой литературы. А гениальность и крайность всегда едут вместе, в одном авто. Для всякого большого писателя любой сюжет, какой бы ни был, — только способ охвата всего мира, не улавливаемого плоским, деловым сознанием (сколько изумительных образов мира в романе — «суровый небосвод кисти Эль Греко», «черный, бальный лоск» шоссе, «чудесная кожа, и нежная, и загорелая» и т.д.). Суть этого набоковского романа, на мой взгляд, и в отличие от суждения самого автора, — бесконечное осязание теплого пульса жизни, ее форм, цвета, аромата, звучания, когда любая мелочь становится событием; перебор мириад человеческих ощущений, воспоминаний, сравнений, представлений, воображений — всего того, что составляет живую жизнь человека. В этом бередении жизни ради жизни видится конечная цель той эстетики, которую старается анализировать Набоков. А в одной подборке материалов об этом писателе я нашла нечто диаметрально противоположное: роман как размышление об Адаме, болезненно тоскующем по первой юной жене — Лилит (А. Архангельский).

Как же прочел «Лолиту» Родион Щедрин? Воспроизведу слова его московской радиобеседы. «У нас эту книгу Набокова принимают часто очень однозначно, осмелюсь сказать, примитивно, — как сексуальную историю взаимоотношений 12-летней девочки и взрослого человека. Книга многократно глубже. В ней масса философских осмыслений. Как говорит сын писателя Митя, в ней нет ни одного ругательства — все написано возвышенным слогом. И те параллели, которые Набоков часто обращает и к Петрарке, и к Данте, влюбленному в 9-летнюю Беатриче, — это символика красоты, идеала, недоступного, чистого. Думается, для оперы эта книга чрезвычайно подходяща — ведь оперный сюжет должен быть с температурой 39,5 или 40 градусов, а 36,6 для него не годится. В романе Набокова есть конкретные оперные сюжетные мотивы-аллюзии «Кармен», переключки с «Пиковой дамой». Сейчас мало кто помнит, что сын Митя, который нам помогал, — профессиональный оперный певец, в свое время получивший на Международном конкурсе вокалистов в Италии 1 премию как бас, вместе с Паваротти, получившим 1 премию как тенор. Он много пел на сцене, и отец, наш великий писатель, ездил с ним по странам, слушал в его исполнении известные

классические партии в оперных театрах. Это оказало на Владимира Набокова свое влияние». (Щедрин 1998, 1)

По жанру «Лолита» Щедрина, как определяет автор, — большая опера, grand opera, в трех актах, вагнеровской протяженности, 3 часа 20 мин. Подобно созданию «Мертвых душ», композитор снова выступил в качестве талантливого либреттиста, сохраняя, насколько возможно, строки Набокова. Текст либретто был написан по-русски и потом переводился на шведский. Вся личная драма воплощена через действие 4-х главных персонажей: Лолита, Гумберт Гумберт, Шарлотта (мать Лолиты) и Куильти, драматург, которого убивает Г.Г. По мысли автора, именно опера обладает ресурсами без «сверхнатурализма» кино или театра раскрыть их взаимоотношения. Но — важный момент! — Щедрин постарался как можно больше углубить моральную сторону сюжета, создавая как бы «Осуждение Гумберта». Уже в Прологе главный герой сидит в тюремной камере, и всем виден огромный электрический стул (Набоков свой роман до такого не доводит). А далее через всю оперу проходит макротема — хор Судей (басы), которые сначала вопрошают «Ваше последнее слово», потом обвиняют «Виновен», поют молитву «Sancta Maria» и под конец выносят приговор «смертная казнь». Добавлен противовес партии судей — хор Мальчиков в церкви, поющий светлыми голосами только спасительную молитву «Sancta Maria, ora pro nobis». Для контраста в драматургии оперы через весь спектакль проведена и совсем иная линия — дуэты Рекламисток, неожиданно прерывающие действие звонким пением по поводу пустяковых вещей. В романе Набокова поводом к этому служит созерцание Гумбертом рекламных картинок в комнате Лолиты и упоминание разных видов рекламы на дальнейших страницах романа. Большая опера Щедрина хороша своим взвешенным разнообразием: вставки дуэтов Рекламы служат хорошей разрядкой в драме и юмористической приметой быта того времени, когда создавалась опера.

Тип спектакля в «Лолите» Щедрина настолько своеобразен, что «большой оперой» он является лишь по протяженности. Как подчеркивает автор, в нем исключительно важен *текст*, который в узловых моментах дается на сцене в виде разговорной речи. Это сближает представление с самой драмой и производными от него жанрами — драмой с музыкой (*dramma per musica*), а в конце концов — с мюзиклом (если учесть еще и вокальную виртуозность). Поскольку действие разворачивается в камерном плане, без массовых сцен, маршей, батальных картин

(что отличает как раз «большую оперу»), возникает параллель с веристской оперой, сочетающей интимность обстановки с силой драматических переживаний героев. Преобладающая в спектакле медленность музыкального темпа адресует к вагнеровскому «Тристану». «Лолита» одновременно и нова среди современных типов музыкального спектакля, и далеко продлевает путь русской оперы.

Поскольку «Лолита» Щедрина — не роман, а опера, она взаимодействует со своим, оперным художественным рядом. Роман Набокова сам содержит такого рода подсказки. Главная параллель — с «Кармен» Бизе — ощущается и во всем сюжете с убийством из-за ревности, и в многократном обыгрывании имени Кармен в тексте: «Лолита поставила свою любимую пластинку «Малютка Кармен», слова модной песенки — «О Кармен, Карменситочка», «Моя Кармен», обратился я к ней», «Карменситу, все еще мою, мою», «*Carmentita, lui demandais-je*». Соответственно и в музыке Щедрина, в №8 — «Эпизоды соблазнения Лолиты» — дуэт Гумберта и Лолиты заканчивается автоматическим напеванием «Кармен, Кармен», с легкой аллюзией на «Хабанеру» Бизе. Ведь для Щедрина Кармен — одно из его имен собственных... Другая параллель — с «Фаустом» Гуно. В либретто Щедрина оставлены набоковские строки с намеком на Маргариту: «Я была свеженькой маргариткою, что ты сделал со мной?» (№22). Ассоциация с «Евгением Онегиным» Чайковского неизбежно возникает в сцене письма Шарлотты — «Вот мое признание, я люблю Вас с первой минуты» (№6), а с «Пиковой дамой» — когда Гумберт наводит пистолет на Куильти, и волнение героя передается «нервозностью» пассажа фагота (№32). Эпилог «Лолиты» назван «Колыбельная»: вспоминается «Колыбельная» из финала «Мазепы» Чайковского, — но чисто теоретически, поскольку психологическая ситуация здесь совершенно иная, и баюкать некого. Мысленная связь с «Тристаном» Вагнера — в длительных, медленных любовных сценах двух главных героев, в возвышенном музыкальном звучании центральной из них, названной «Грех Гумберта», с примыкающим финалом II действия (№20, 21). Различные сравнения возникают с Бергом. Больше всего — благодаря значению оркестровых эпизодов («Воцтек»), содержащих психологическое обобщение происходящего на сцене. В опере Щедрина — три таких «Симфонии» (I, II, III), в каждом из трех действий. Тот же метод симфонического обобщения в опере применил и Шостакович в «Катерине Измайловой». Какой-то след от музыки

«греха Марии» в «Воцке» ведет и к моменту из сцены №6 — «Любовь Шарлотты». Музыкально-смысловое значение имеет и легкая аллюзия на тему-серию из Скрипичного концерта «Памяти ангела» Берга, заключающую в себе память о погибшей молодой девушке: в главной теме Лолиты, которой начинается и заканчивается опера Щедрина, движение по трезвучию и тетрахорд (особенно целотоновый) аналогичны тем же элементам у Берга, хотя без признаков цитаты или коллажа. Наконец, в эту оперу перешел и важный собственный оперный опыт композитора, из «Мертвых душ»: структурное выделение ариозо (1-е, 2-е, 3-е ариозо Лолиты, 1-е, 2-е ариозо Гумберта), музыкальное обобщение темы дороги, а главное — принцип параллельной драматургии. При этом музыка «Лолиты» (за исключением изящной игровой аппликации «Кармен») так же моностилистична, как, скажем, «Тристан и Изольда». Все названное составляет то окружающее данную оперу культурное «биополе», которое умножает ее смысл.

Для музыкальной «Лолиты» как произведения конца XX века показательно, что в ней почти совсем избегается издавна свойственное опере «обобщение через жанр» (понятие А. Альшванга), на каком стоит, например, вся «Кармен» Бизе. У Щедрина нет ни танцев, ни маршей, ни песен; даже «Колыбельная» в конце — скорее медленное *perpetuum mobile*; хоры Судей и молитва Мальчиков составляют лишь очень условное подобие каких-то хоралов. Также четко ритмованный, с имитационными ответами дуэт Рекламисток невозможно приобщить ни к какой известной типологии. Музыкальный язык Щедрина в «Лолите» чрезвычайно изыскан. Единственный квазижанровый момент — лихой герл-скаутский припев разрезвившейся Лолиты (в №8 и др.). Моменты готовой узнаваемости приходят с другой стороны — от музыкальной изобразительности: движение авто, проходящего поезда, звонки телефона, звяканье камешков о жестянку, засыпание (Лолиты), выстрелы (Гумберта).

Музыкальная *драматургия* оперы целиком определяется структурой либретто, написанного композитором. Это сценический тип, ставший открытием именно XX века и получивший название «*параллельная драматургия*». В «Лолите» Щедрина он представлен мастерски организованной *6-канальностью* движения действия. Динамизирующий прием применен с самого начала действия — как бы с кадансового квартсектаккорда (в терминологии классической гармонии), когда тягостное предрешение судьбы героя повисает над всем ходом событий

и приходит к разрешению только в конце. 6 каналов параллельного движения таковы: 1. Судьи (хор басов), задающие вопросы Гумберту и выносящие приговор; 2. молитва Мальчиков в церкви (хор и солист-дискант) — обращение к Божьей Матери; 3. драматург Клэр Куильти как жертва убийства — сначала появляется в качестве укора совести Гумберта вместе с Судьями, а потом постепенно встраивается в основной сюжет (переходит в другой канал); 4. основное сюжетное действие с участием Гумберта, Лолиты, Шарлотты, потом Куильти и побочных персонажей; 5. оркестровые эпизоды — Вступление (№1), Симфония I (№15), Симфония II (№19), вступление к «Греху Гумберта» (№20), вступление к «Скитаниям по мотелям» (№22), Симфония III (№31); 6. дуэт Рекламисток — реклама товаров, мотеля. Все 6 каналов сходятся в одной плоскости в Эпilogue, где всем им дается новая функция — катарсиса (отсутствует только Куильти). Рассмотрим эти параллельные планы.

Судей как персонажей в романе Набокова нет, но к ним мысленно обращается Гумберт, знающий о неизбежности наказания, и это усилено в либретто Щедрина. Хор Судей в опере появляется в Прологе (№2), со словами «Ваше последнее слово, Гумберт Гумберт» и далее возникает во всех «горячих точках» сюжета: в «Любви Шарлотты» (№6), после дуэта-игры «Кармен, Кармен» («Мразь!», №8), в разгар мечтаний Г.Г. об исчезновении Шарлотты, на которой он женился ради Лолиты («Винновен!» №13), при замысле Г.Г. дать Ло снотворное в мотеле («Вы обвиняетесь в растлении», №17), после «Греха Гумберта» («Sancta Maria», №21), при решении Г.Г. убить Куильти («Когда вы замыслили убийство?», №29), в Эпilogue (№33) — где они выносят смертный приговор, но слова тонут в общем катартическом звучании. Музыкально партия Судей представлена изначально как монодийное пение декламационного плана, но с развитием до 2–3 голосов. По своей функции наблюдателя и комментатора действия хор Судей весьма напоминает Хор в древнегреческой трагедии и ранней итальянской *орегга-сепа* (Монтеверди и др.).

Хор Мальчиков в церкви, с солирующим дискантом, сам по себе близкий сердцу Щедрина, введен композитором в связи с изумительной кодой-катарсисом в романе Набокова: «Когда я подошел к ласковой пропасти, до меня донеслось оттуда мелодическое сочетание звуков, поднимавшееся, как пар <...> Читатель! Мелодия, которую я слышал, составлялась из звуков играющих детей, только из них <...> ужас состоял

не в том, что Лолиты нет рядом со мной, а в том, что голоса ее нет в этом хоре». Хор Мальчиков с дискантом соло поет только молитву «Sancta Maria, ora pro nobis», не осуждая, а своими ангельскими голосами замаливая грехи людские перед Матерью Божьей. Музыкально их двухголосная партия состоит из протянутых консонансов (в основном) — кварт, терций, октав, с квинто-тритоновым распевом у дисканта, на хрупком звенящем фоне оркестра:

35.

Лолита

Moderato (♩ = 88-94)

D., A. pp

Sanc - - - ta Ma - ri - - a, o ra

D. solo Ma - ter De - i

pro no - - - bis...

Появляется хор Мальчиков только в самых крайних моментах: в Прологе, после «Греха» и в Эпilogue (плюс — после исчезновения Лолиты, вместе со словами Г. Г. «Схожу с ума»). Примечательна такая деталь в шведской постановке: мальчик-дискант был загримирован под детскую фотографию Владимира Набокова.

Клэр Куильти, знаменитый драматург, рекламируемый на сигаретах, автор трагедий и фарсов, инсценировавший де Сада, развратник, смакующий Лолиту, гомосексуалист, импотент, представлен как демонически-абсурдистская фигура. Его голос в опере — высокий тенор, с очень высокими нотами, по контрасту с сочным баритоном Гумберта. После начального оркестрового Вступления первый, кто поет в опере, — Куильти, его голос *ff* на высоком *gis*² («электрический стул покрашен в желтый»). Появившись как призрак в №2, он вместе с Судьями напоминает о себе в №6. Вне всякой логики получает отдельную арию-каватину, занимая весь №9: «Я не в ответе за чужие растления — хватит своих» (добирается до ноты *cis*³, фальцет); но в его тексте — иносказательный конспект всей оперы: «растления», «больно», «когда в тебя стреляют», «убит», «автор “Маленькой нимфы”», «Любви отца»,

«Жюстине Сада было тоже 12», «Мое хобби — автомобили»... Он намеренно внезапно выступает, неузнанный, из темноты в центральной любовной сцене Лолиты и Гумберта — «почему бы нам не пообедать завтра втроем?» (№18). Также неузнанный Гумбертом, в маске, стучится в его мотельный номер в №26. И только в последней сцене Ло и Гумберта он разгадывается, как ребус, — в словах Лолиты (№30). После того — «очная ставка» двух мужчин, введение Куильти в открытое действие и его убийство (№32).

Внесение в оперу интермедий с рекламой («Две чернокожие девицы с рекламных щитов») стало остроумным нововведением Шедрина, заимствованным, конечно, из практики ТВ, хотя в романе Набокова герой сначала полстраницы рассматривает рекламные картинки в комнате Ло, потом читает множество вывесок и объявлений на своем пути, а Лолите кажется, что вся реклама на дорогах прямо обращена к ней. Новая идея у Шедрина снова возникла от его стойкой любви к современности. Поскольку композитор в «Лолите» не прибегает к контрастам жанров, стилей, он компенсирует это данным контрастом. Мы уже говорили о психологической разрядке, которую вносят легкие, оживленные песенки-дуэты в тяжелую драму, идущую в медленном темпе. Дуэты Рекламисток (сопрано и меццо) проходят в течение спектакля 5 раз — и на одной и той же музыке, в одной и той же тональности, за исключением Эпилога. Прототипом для Шедрина здесь был легкий и упоительный стиль Россини. Каждый номер — ряд куплетов с вариациями в оркестре (их больше или меньше), в конце куплета — припевное повторение последнего мотива. Темп — *Presto leggiero*, размер 3/4, определенная тональность — A-dur, с хроматикой ступеней (на выдержанном тоническом трезвучии). Изюминку составляет полифоническая техника продленной имитации, когда меццо имитирует каждый мотив сопрано, а игра метелочкой на педальных тарелках (Hi-hat) придает джазовый оттенок:

36. Лолита

Presto leggiero (♩ = 80-84)

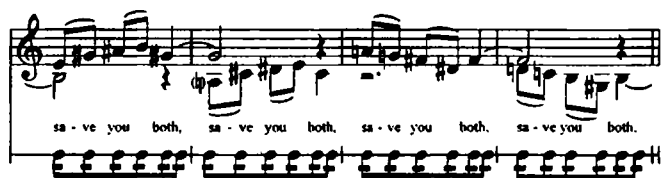
S. A.

pp

Com - do - me. Com - do - me, con - do - me. con - do - me.

Hi-hat

ppp



Куплеты Рекламисток проходят в опере в качестве «добавленного рефрена» и в ее драматургии составляют наиболее явный фон. Но как всякий уважающий себя фон в серьезной опере, он по-своему реагирует на главное действие. Это обнаруживается при взгляде на тексты, не случайно разные в разных ситуациях. 1-й раз врезка рекламы (№7) дается между «Любовью Шарлотты» (№6) и «Эпизодами соблазнения Лолиты» (№8) и перевозносит... предохраняющие средства. 2-й раз (№12) она вклинивается между вопросом Шарлотты о запертом ящике и ее реакцией на дневник Гумберта, извлеченный ею из взломанного стола: рекламируются дверные замки. 3-й раз (№25) она восхваляет модель, из которого уезжают Гумберт и Ло, после чего у них начинаются сильные размолвки. 4-й раз, после рекламирования папирос «Дромадер» с портретом Куильти (№27), Лолита сбегает от Гумберта с Куильти. И даже 5-й раз, в финальном катарсисе Эпилога (№33), Реклама находит что сказать: «Курить “Дромадер” серьезный риск для вашего здоровья». То есть, Реклама, веселая и легкомысленная, в противоположность грозным Судьям, все время подает героям добрые и даже предостерегающие советы. По прошествии спектакля куплеты Рекламисток легко остаются в памяти — примерно, как куплеты Трике (на франц. яз.) в опере «Евгений Онегин». Тексты их идут только на английском языке и принадлежат не Набокову, а Щедрину.

Оркестровые эпизоды в опере напрямую связаны с развитием основного сюжетного действия и будут рассматриваться в этом контексте.

Основное сюжетное действие оперы, по всеобщим законам драмы, подразделяется Щедриным на: главное действие и фон, действие и контрдействие. Главное действие (именно на разбираемом «канале») составляют сцены с главными персонажами — Гумбертом, Лолитой, Шарлоттой, Куильти; фон — сцены с побочными персонажами: чета Чатфильд (знакомых дома Шарлотты), группа жителей Бердслея, где, ради Ло, разнообразия её жизни, временно останавливается Гумберт, — Мисс Пратт (начальница гимназии), Учительница музыки, Служитель культа, в предпоследней сцене — Собутыльники Куильти. Сцены глав-

ного действия отличаются насыщенным психологизмом, обращением к внутреннему состоянию, внешним медленным темпом, преобладающим в опере. Главное в этом главном — дуэтные эпизоды Гумберта и Ло. Фоновые сцены оттеняют их случайными, внешними темами сюжета и более скорым темпо-ритмом, например, №10 — «Ужин на веранде» и №23 — «Жизнь в Бердслее». Так, в сц.№10 гости Шарлотты непринужденно болтают в следующей весьма подвижной темпо-ритмической конфигурации:

37.

in 8: $\text{♩} = 112-108$

Лолита

Миссис Чатфильд
cantabile leggiero



Между прочим, подобный темпо-смысловой контраст применял Мусоргский в «Борисе Годунове»: главное действие (монологи Бориса, хоры народа) — медленное, фон (игра в хлест и т.п.) — подвижный. И когда главное действие переходило в быстрый темп («Расходилась, разгулялась») — наступала кульминация. Ту же логику видим и у Щедрина: когда главное действие, перед убийством Куильти, переходит в скорый темп ($\text{♩} = 104-100$, тридцать вторые длительности) — развитие тем самым приходит к кульминационной фазе.

Деление же на действие и контрдействие в этой опере оказывается вопросом весьма сложным, поскольку оно, как известно, делается по моральному признаку: действие — линия положительных героев, контрдействие — линия отрицательных. Но как раз опера XX века накопила здесь опыт очень поучительный. Например, в «Лулу» Берга по сюжету все герои — отрицательны («контрдействие»), и только музыка говорит о любви, сострадании и приносит в оперу человечность («действие»). В «Замке герцога Синяя Борода» Бартока по сюжету главный герой должен быть злодеем, а Юдит — жертвой. В контексте же оперы Синяя Борода говорит о любви, свете и становится в ситуацию положительного персонажа, а Юдит, с ее неукротимым любопытством узнать все тайны замка, предстает бесчеловечной отрицательной героиней. Как же трактует Щедрин своих основных героев? Безусловно, на линии «действия»

находится Лолита — юный росток жизни. И хотя в тексте либретто не скрыты ни ее соблазняющая игра со взрослым мужчиной, ни грехи еще до Гумберта, музыкальная партия Лолиты (лирико-колоратурное сопрано) — одна из самых нежно-лиричных во всей мировой оперной литературе. Гумберт Гумберт, писатель и исследователь (ок. 37 лет), из-за краткости либретто показан не исследователем и наблюдателем мира и жизни (как в романе), а только действующим лицом в своей собственной судьбе. Как и у Набокова, он трагически и неразрешимо раздвоен. В либретто Щедрина значительно усилен полюс вины и осуждения. Во-первых, это самоосуждение, вложенное в уста Гумберта при первом же его появлении на сцене (№2 — Пролог. Электрический стул): «Да, я заслужил сорок лет тюрьмы за растление, и — оправдал бы за убийство твари. <...> Лолита, Лолита, грех мой...». Во-вторых, создана специальная музыкальная партия Судей, ведущая свое осуждение извне и идущая от Пролога до Эпилога. Такой персонаж, осуждающий сам себя и даже кающийся (его речь в №19), может заслужить и божеское прощение. В музыке оперы Щедрина Гумберт Гумберт поставлен в ситуацию «действия», а не «контрдействия», и его голос — звучный баритон — полон многообразных красок живой жизни. Иное дело — Клэр Куильти. Несмотря на демонстрацию в разных моментах оперы его известности как драматурга, даже талантливости — в самих текстах его партии, всегда броско-неординарных, весь этот блеск подан исключительно как дьявольский соблазн для юной Ло (Г.Г. — «О, слава, о, женщины!...»). И хотя в начале он возникает как призрак убиенной жертвы, а в конце — как просто больной и терпящий боль человек, войти в круг положительности ему в этой опере заказано. Не впускает его сюда и выбранный для него голос — высокий тенор с нечеловечески высокими нотами, в которых не могут прозвучать ни добро, ни сострадание, а только «ошеломительность» и животный крик.

Музыкальная композиция оперы отшлифована на всех уровнях, от высшего до низшего. На высшем, благодаря многоканальности параллельных планов, ее охватывают макротемы и рефрены: хоры Судей, Мальчиков, дуэты Рекламисток. Кроме того, осуществляются крупные репризные арки: начальная лейттема Лолиты (№1) повторяется в конце (№33), оркестровое Вступление (№1) разными своими разделами напоминает в оркестровых вступлениях №20 и 22, двумя комплексными репризами ведущих тем оперы (ок. 20) являются оркестровая Симфония III (№31) и Эпилог (№33). Композиция в целом охвачена также и звуковысотными точками на основе транспозиций лейттемы Лолиты: *d* (№1), *a*, *gis* (№22), *gis* (№ 30), *d* (№33).

На среднем и высшем уровнях форма организована густой сетью лейттем. Их имеют как все 4 главных персонажа — Лолита, Гумберт, Шарлотта, Куильти, так и носители параллельных планов — Судьи, Мальчики в церкви (пример 35), Рекламистки (пример 36), а также существенные для сюжета механические предметы — едущее авто, звонящий телефон. Обладают ими и различные повторяющиеся в опере сценические моменты: «замученная девочка», «я паук», «смятение», «тема дороги». Для интонационного звучания тем в данной опере принципиальное значение имеет контрастное развитие определяющих интервалов, сосредоточенных в тематическом комплексе от ц.1 партитуры, — тритона, заполненного двумя м.2 и б.3 (как диссонантной группы) и квинты с квинтой (как совершенных консонансов). Комплекс с тритоном возникает при таких словах, как «казнь», «грех», «совратив», «оргий», «уничтожить» и т. д. А на чистые квинты и квинты опирается пение Мальчиков в церкви «Sancta Maria» (см. пример 35).

На низшем уровне, для организации отдельных номеров, Шедрин новаторски использует тот же принцип лейттематизма. Лейттемы имеют у него не только достаточную длительность (в отличие от «пробегающих» лейтмотивов типа Вагнера), но и становятся стержнем музыкальной формы номера. Для этого он не стесняется тему повторять многократно, как оstinato, так и вариантно. Тем самым разом эффективно решается группа задач: форма наделяется строгим единством смысла, вступает в дело сильный прием оstinатности (у Шедрина обычно с вариантностью), достигается длительность одного музыкального переживания, — иными словами, драгоценное барочно-классицистское «единство аффекта», выгнанное когда-то в дверь, а теперь влезшее в окно. Например, в «каватине» Куильти «Я не в ответе за чужие растления» (весь №9) лейттема персонажа, начинающаяся с высокого длящегося звука, насчитывает до 8 вариантов (с оттенением иными оборотами в середине, ц.111) и сохраняет в форме единство тонуса экстравагантности. Лейттема такова:



На синтаксическом уровне, при комбинировании тем-голосов в одновременности, Шедрин с мастерской непринужденностью использует «связующую силу контрапунктических форм» (Танеев). Блестящий пример подобного рода — приведенная выше «продолженная имитация» в дуэте Рекламисток

(см. пример 36). В игровом дуэте «Кармен, Кармен» главные герои механически, незаметно для себя, напевают канон в увеличении (с вертикальной перестановкой темы в увеличении и в основном движении) и бесконечный канон 1-го разряда. Хороша вариантная полифония в лейттемной группе Гумберта во Вступлении (№1): ткань и органически едина, и неклассически разнообразна. К вершине полифонических хитросплетений автор приходит в развертывании Эпилога. Мягкое, полнозвучное согласие голосов хора, солистов и оркестра (так оно звучит для слушателя), оказывается достигнутым при помощи полифонии пластов, с использованием канонов в увеличении и ракоходном движении, ритмических пропорций тем — полуторных, двойных, тройных, четверных, пятерных и шестерных.

Рассмотрим роль основных музыкальных тем оперы.

Оркестровое Вступление (№1) без слов экспонирует лейттемы двух главных героев — Лолиты и Гумберта Гумберта. Тема Лолиты сразу же предстает в звучании флажолетов струнных — как символ чистоты. Дана она в двух похожих проведениях; оба состоят из двух элементов — звуков трезвучия и септаккорда и звуков тетракорда, но во второй раз тетракорд заключен в тритон:

39. Лолита
№ 1

Moderato (♩ = 58-54)

Archi flag., Arpa poco rubato

pp dolcissimo

Гумберт Гумберт представлен во Вступлении полифонической группой тем, с наиболее важной лейттемой в верхнем голосе, символизирующей его любовь, влечение. Вся связь тем дана у 3 флейт *p dolcissimo*. Интервалы основной и других тем — терции, малая секунда, кварта, но в каждой теме звучит и «интервал дьявола» — тритон (здесь *a-dis*):

40. Лолита
№ 1

Lento assai (♩ = 60-60)

Fl. alto p dolcissimo Fl.

Сочетание тем «влечения Гумберта» в ц.1 включает в себе как главный интонационно-интервальный комплекс произведения, так и символику числа 3: любовный треугольник, трехголосие фактуры, использование 3 флейт (позднее будут и другие трио инструментов), интервал тритона.

После оркестровой экспозиции сферы нежности и любви subito-контрастом вступает №2 — Пролог (Электрический стул), который с позиции классической драматургии составляет развязку: Гумберт посажен в тюрьму, его ждет казнь. В новаторской параллельной драматургии действие, как мы уже говорили, начинается с «каданса», завязывающего в узел все основные линии сюжета: Гумберт исполняет самообвиняющий монолог, Куильти со своими высокими нотами появляется как призрак (в шведской постановке на дистанции показывалась и Лолита), Судьи сурово вопрошают, голоса Мальчиков возносят молитву, неся в Прологе функцию Эпилога. В Прологе присутствует важная лирическая лейттема на нисходящей гамме, со словами «Лолита, свет моей жизни», «бедная замученная девочка», выступающая в опере как тема любовного зова Гумберта и сострадания судьбе Лолиты (в следующем примере добавлен еще и мотив со словами «грех мой» на интервале тритона):

41. $\text{♩} = 63-80$ Лолита

Гумберт *pp* *falsalto*

За - му - чен - на - я де - воч - ка, грех мой.

Subito-контраст отмечает начало сюжетной интриги, от №4 — «Дом Шарлотты Гейз»: появление Гумберта Гумберта с целью снять у Шарлотты квартиру, где он впервые видит ее дочь Ло. Шарлотта встречает гостя своей лейттемой, в которой, между прочим, после полутона идет тритон:

42. $\text{♩} = 76-90$ Лолита № 4

Шарлотта *mf cantabile* *s*

Вы мсье Гум - берг?

Первая же колоратурная реплика Ло дает полный ее портрет — резвость, игривость, способность дразнить и увлекать, опора интонации на совершенный консонанс чистой квинты (в самом начале — еще и тремоло голоса):



Как реакция Гумберта, в оркестре (на фоне слов о лилиях, ц.28) в движении 6/4-аккордов в басах с хроматизмами передан словно бы «зов нутра».

Контрасты заострены между сценами и внутри сцен. Так, сцена №6 — «Любовь Шарлотты» — наполнена следующими перепадами: после того как героиня, подобно Татьяне в «Евгении Онегине», пишет возвышенное письмо Г.Г. «Я люблю Вас с первой минуты... хочу, чтобы Вы стали спутником жизни...», появляется адресат и начинает немедленно ее раздевать; тут же вторгается параллельный план — хор Судей «Ваше последнее слово, Гумберт» (вместе со всплеском высокого голоса Куильти), — и Гумберт продолжает свой саморазоблачительный монолог «ласкал мать и воображал Лолиту...». Его отстраняет интермедийная сцена №7 — «Реклама» — с песенкой о предохраняющих средствах, 6 куплетов — см. пример 36.

Одна из самых обаятельных сцен — №8: «Эпизоды соблазнения Лолиты». Это — этап сюжетной интриги и богатое поле музыкального развития, в то время как во внешних событиях как бы ничего не происходит. Гумберт, болтая с Лолитой, помогает ей вытащить соринку из глаза, наблюдает, как та бросает камешки в жестянку, Шарлотта, уже жена Гумберта, прогоняет мешающую ей дочь (следует великолепная одноаффектная ария гнева). Вечером Г.Г. и Ло листают журналы, сидя рядом на тахте, и механически мурлычут «Кармен, Кармен». Но внутренне оба героя уже начинают свою опасную романную игру: Ло юной кокетливой резвостью разжигает Гумберта, а он осознает себя пауком, плетущим сеть. Выразительны интервальные характеристики этапов сцены. Юная, чистая Ло наделена консонантной интерваликой мажорного трезвучия (1-й элемент ее лейттемы) — в моменты и бросания камешков в жестянку (пример 44 а), и распевания ею герл-скаутского припева со словом «ура» (б). Гумберт же, начинающий страдать от «тесноты одежд», переходит к пению тритонами (в), и его музыка увязает в диссонансах гармонии и настороженности синкоп ритма (на слова «я — паук. Моя сеть...» — г). И когда оба поют канон «Кармен», у нее начальный интервал — звонкая чистая квинта, у него — хроматически сжатый тритон (д):

кого диапазона, с застытием на вершинном звуке и быстрым скатыванием на три октавы вниз:

46.

Andante (♩ = 58-56)

Лолита

№ 17

Лолита



Как видим, мелодия произведена от 1-го элемента лейттемы Лолиты, с высвечиванием чистых кварт, квинт и мажорного трезвучия (см. пример 39). Припевом к этой неоромантике дается герл-скаутский мотив *scherzando* со словом «ура» (см. пример 44 б).

Возникшая музыка хрупкой нежности прерывается вторжениями параллельных планов, идущих от Пролога, а затем накаляется из-за волнения Гумберта, вступающего в борьбу с самим собой. Осуществляя свой любовный план, Гумберт дает Лолите снотворное. Следует реакция Судей: «обвиняетесь в растлении». Лолита начинает говорить «растянутым тоном», двигать «медленными пальцами». Неожиданно с другого конца сцены доносится еще и голос Портье (низкий бас) «Спать небось хочется», возникает стереофоническое трио «засыпания Лолиты». Из темноты внезапно выступает Куильти с вопросами о девочке. Раздвоение сознания Гумберта, его судорожная тревога воплощены в Симфонии II (№19), на фоне которой идет и его покаяние (речь, рассказ о мелькавшей мысли уйти от рокового события): «о чем жалею сегодня, это что я <...> не покинул в ту же ночь город, страну, материк, полушарие и весь земной шар...»

И все же наступает для Гумберта его *le grand moment*, а для оперы — сердцевина зоны тихой кульминации. Звучание проникается такой хрупкой, благоговейной нежностью зачарованного созерцания, что это составляет эмоциональное открытие оперы, идущее от новизны темы романа. В оркестровое вступление №20 — «Грех Гумберта» — переносится сплетение лейттем Гумберта из Вступления №1 (см. пример 40), но с переинструментовкой: вместо пения 3 флейт — другая тройка: касание струн арфы, с добавлением тембров челесты и чембало. Когда начинает петь Лолита, в ее реплики, несмотря на насыщение их символическими «греховными» тритонами, привносится медлительная зачарованность сна, сообщающая музыке любовной сцены полуреальность. «Сон — роза, как говорят в Персии», — успел заранее проговорить непостижимый Куильти. И хотя в оркестре появляется и лейттема Лолиты в ее втором варианте, с целотоновостью (перед ц.256), и развивается тема Гумберта «я паук, моя сеть...» (ц.258), прекрасное, нежное медитативное пение высо-

кого лирико-колоратурного сопрано окрашивает собой весь №20 и продолжается в №21 (финал II д.), приходя в противоречие, надо сказать, с подробностями композиторского либретто (и натурализмом шведской постановки). Сквозь «греховную сцену» проходит общая чистая музыкальная сверхинтонация оперы «Лолита».

Развитие действия к двум финальным кульминациям оперы сюжетно основано на постепенном движении к треугольнику: Гумберт, Лолита и Куильти. Освежающей переменной обстановки становится фоновая сцена №23 — «Жизнь в Бердслее», с введением новых, эпизодических персонажей и нелегитимной музыки. Щедрин снова предназначает и побочным действующим лицам яркий, оригинальный тематизм. Такова, например, ария Мисс Пратт (начальницы гимназии) со словами «Долли Гейз, очаровательная девчурка», напичканная курьезным комизмом, со своеобразными руладными оборотами (ц.306).

Перипетией, ведущей к развязке, становится №28 — «Исчезновение Лолиты», с большой, глубокой по чувству арией отчаяния Гумберта «Где Лолита?» По эмоции и оборотам текста — «дочь моя», «сговорила» — она перекликается с арией Риголетто из оперы Верди. Ария строится как вариантное кружение одной и той же музыкальной мысли:

47.

Moderato con moto ($\text{♩} = 66-67$)

Гумберт

Лолита
№ 28

Где Ло - ли - та? Где Ло - ли - та? Нет Ло - ли - ты?

Получив письмо от Лолиты через 3 года, Гумберт устремляется к ней, а хор Судей уже вопрошает: «когда вы замыслили убийство?» (их лейттема с двойным пунктирным ритмом в ц.417). Сцена №30 — «Встреча через три года» — прощание героев навсегда, развязка линии их любви, психологическая кульминация оперы. Здесь переосмысливаются многие важнейшие лейттемы, в том числе и начальная лейттема Лолиты (см. пример 39). Открытие Лолитой Гумберту имени похитителя — Куильти — сопровождается обрушиванием на слушателя потока голосов оркестра с его лейттемой (ц.424, см. пример 38). Рассказ Лолиты о жизни на ранчо Куильти — «Он был гений» (ц.428) — идет на ее нежнейшей музыке «Мы жили в лагере» из начала №17 (см. пример 46). Психологическим центром становится умоляющее ариозо Гумберта «Я хочу жить с тобой, умереть с тобой» на лейттеме его любовного зова (с нисходящей гаммой, ц.438, см. пример 41). После решительного «нет» Лолиты главный герой твердо решает убить Куильти. В Симфонии III (№31) перед мысленным

взором Гумберта, поставившего на карту свою жизнь, проходят картины жизни с Ло: «тема дороги» (см. пример 45), тема любовного зова в «небе» оркестра, на фоне темы едущего авто, темы Рекламы, проходящего поезда, самого Гумберта и др. (всего около 10). Тем самым продолжается комплексная реприза оперы, начавшаяся в предыдущем №30.

Сцена №32 — «Убийство Куильти» — составляет последнюю, драматическую кульминацию оперы. Острая финальная сцена-дуэт идет в быстром темпе (*Allegro ma non troppo*) и приводит к выстрелам Гумберта и фразам-крикам Куильти «Больно!» на самых высоких нотах его высокого тенора (a^2 , b^2 , h^2 , cis^3 , d^3). Когда мститель читает врагу приговор и наводит пистолет, нервно пульсирует пассаж фагота (ц.478), перекликающийся с пассажами кларнетов в 4 к. «Пиковой дамы».

Эпилог (Колыбельная, №33) приносит катарсис — словно преображение на небесах. Музыкальные темы обретают иное бытие. Основная тема Колыбельной (в оркестре), в которую входят обороты из лейттемы Гумберта ($d-fis-g$, $g-d$ — см. пример 40), скорее напоминает бесконечный перезвон (применена искуснейшая вариантность развития):

48.

Moderato sostenuto (♩ = 68-69)

Орк.

pp

Лолита
№ 33

Проведение важнейших лейттем (около 10) доводит до конца комплексную репризность оперной композиции. Тонально-гармоническое освещение Эпилога — гладиальный D-dur. Конечно, здесь звучит молитва хора Мальчиков (все 3 темы), хор Судей договаривает последние, самые страшные слова, тонущие, однако, в общей светлой звуковой массе. Проходят темы Гумберта — из Вступления №1 и из Пролога (перед ц.490), не забыта тема доброй к героям Рекламы. В преображенной музыке Эпилога у дисканта соло, хора Судей и Лолиты поется «тема дороги» с высоким интервальным взлетом (перед и после ц.494). Связывает всю массу голосов (раньше мы говорили о сложнейшей полифонии пластов), наряду с непрерывным перезвоном, лейттема Лолиты, оба ее элемента (консонантное мажорное трезвучие и плавный тетрахорд), которые обретают здесь жизнь словно бы голосов природы, особенно когда соединяются в «обертоновый звукоряд». То, что возникло из природы, возвращается назад в природу: лейттема Лолиты в самом конце Эпилога в ракоходном варианте нисходит сверху вниз, в глубокое основание оркестра.

«Освобождение. Очищение. Современная литература за последние десятилетия “отменила катарсис”, но Набоков возвращает нас к нему», — пишет Нина Берберова в 1959 в своем исследовании произведения, ставшего литературным первоисточником оперы. Именно катарсис особенно полнозвучно воплотил Шедрин в своей «Лолите». И вся музыка оперы, под стать ему, проникнута сверхинтонацией возвышенности: в ней прозвучало то «волшебство певучей скрипки», о котором написал Набоков на первых страницах своего романа.

Виолончельный концерт, «Sotto voce concerto» в 4 частях (1994), посвященный Мстиславу Ростроповичу, был заказан Лондонским симфоническим оркестром и впервые исполнен этим оркестром 8 ноября 1994 в Лондоне: солист — М. Ростропович, дирижер Сейджи Озава. Этот концерт, лежащий в поле притяжения «Лолиты», навеянный ее «легким дыханием», концепционен, как роман, серьезен, как симфония, и составляет перелом в творчестве композитора, в большом ряду его инструментальных концертов.

С этого концерта для Шедрина начался новый этап творческого общения с Ростроповичем. Знакомы они были вообще всю жизнь: знали друг друга по Московской консерватории, жили в одном доме. Естественно, известный виолончелист предлагал известному композитору написать что-нибудь для его инструмента. Пожелание начало осуществляться с характеристических «Русских наигрышей» для виолончельного конкурса, за чем последовали серьезнейшего настроения произведения 90-х годов, — Концерт и Соната для виолончели. С мыслью о Ростроповиче, первом исполнителе виолончельного Прокофьева, думается, связано введение в них рельефных, четко очерченных, широких тем. Но не только: «Мне хотелось также полно использовать феномен правой руки Ростроповича, его уникальную способность к совершеннейшему legato, тончайшему — “околдовывающему слушателя” — *pianissimo*. Замечательную технику Ростроповича *певчего* использования натуральных флажолетов». (Из аннотации композитора)

Подзаголовок «Sotto voce concerto» дает ключ к идее произведения. Это как бы драма, слышимая сквозь стену. Когда-то, живя в Москве, Шедрин услышал через стены класса консерватории свой будущий 2 фортепианный концерт с его полистилистикой. Сейчас, в данном концерте, композиторская мысль подобна идее того рассказа Чапека, в котором по одним интонациям, без слов, человек догадывается о пла-

не каких-то людей совершить убийство. Трагедийность и приглушенный способ повествования — черты, роднящие концерт с монологами Гумберта из «Лолиты» (Ростропович же оперой и дирижировал). В «громком» XX веке феномен тишины стал манящим для многих композиторов. Щедрин во время работы над «*Sotto voce concerto*» думал о тишине в связи с Пастернаком. «Великий русский поэт Борис Пастернак однажды сказал: тишина — ты лучшее из того, что я слышал. В музыке мы имеем возможность тишину сочинять. Это не простая пульсация, тишину сочиняют в тембрах, обертонах, интонациях, мелодических мыслях, гармониях и ритмах. Я думаю, каждый из нас уже испытал в своей жизни эту красоту тишины». (Из буклета к CD Teldec) Щедрин был глубоко удовлетворен, когда на первых же исполнениях Ростроповичем и Озавой публика так была захвачена «*Sotto voce*», что в абсолютной тишине не переводила дыхания даже в паузах. Автор также пояснял: «Партитура сочинения выдержана в лирическом ключе, приглушенных тонах. Я намеренно избегаю жестких колючих звучностей, рваных регистровых пространств. В концерте много протяженных мелодических построений, интонаций приглушенной человеческой речи. Много тональных “струнных” центров, связанных с обертонами пустых струн (с, g, d, a, e)». (Из аннотации)

По концепции Виолончельный концерт Щедрина принадлежит к произведениям с вечной темой — жизни и смерти. Очень недвусмысленно выписано в музыке трагическое наступление смерти, но удивительно ново прочувствовано и воплощено катартическое просветление после нее. Это художественное и философское открытие совершено автором исключительно благодаря верности своим идеям и стилю.

Концерт четырехчастен, с переходом *attacca* от I ч. — *Sostenuto* ко II ч. — *Allegretto moderato* и от III ч. — *Scherzo-cadenza* к IV ч. — *Pesante con moto*. Цикл представляет собой, прежде всего, «драматургическую форму» со сквозным развитием группы лейттем. «Смертельный исход» воплощается ближе к концу финала, и последующие страницы представляют собой новооткрытый катарсис, переходящий в эпилог драмы. Кристаллическостью структуры отличается только I ч. (концентрическая ABCB¹ A¹, соотв. т.1, ц.4, ц.6, ц.7, ц.8), остальные — в своей основе сквозные, со включением материала из I ч.: во II ч. — в ц.28 и в некоторых моментах раньше; в III ч. — рассеянные элементы тем; в IV ч. — в различных разделах, включая начальный и эпилоговый в ц.54. В тематической организации Концерта Щедрин соединяет два своих принципа, противоположных друг другу: политемность, которой он следовал до конца 80-х годов, и монотемность (однотемность), которой увлекся от 4 фортепи-

анного и трубного концертов. Главная тема I ч. и всего концерта — мономотивная, с оstinатной ритмоформулой (см. пример 49 б), каждый из 5 разделов I части монотемн. Остальные же части цикла — политемны.

Темы Концерта ярко физиономичны по образу и драматургической роли. Вступительная тема I ч. (она становится одной из лейттем), у низких виолончелей и контрабасов, — мрачное предчувствие трагедии (а); сразу за ней начинается свой интимный, лиричный монолог вполголоса виолончель, с мономотивной темой (б):

49а. Концерт для виолончели I ч.

Sostenuto (♩ = ca 50-48)

Vc. div.

pp legato

49б.

♩ = 46-44

Vc. *ten.* *ten.* *ten.*

ppp legatiss.

Драматургический противовес главному тематизму составляет полнокровная, открытая мелодическая тема у скрипок оркестра, которой, однако, уже противостоит — также в оркестре — «аритмия» репетиций на одном звуке (*fis*):

50. Концерт для виолончели I ч.

Agitato (♩ = 76)

Орк. *ff espr.*



Одновременно со структурным «выпрямлением» щедринские темы 90-х годов всемерно усложняются по *содержанию звука* — его темброартикуляции. Так, в репризе главной темы I ч. (ц.8) при воспроизведении прежней мелодии звук ее по-особому трепещет, благодаря тончайшему переходу внутри тремоло флажолета: ord. — sul pont. — ord. И это лишь одна из деталей на пути движения драмы.

II ч. — *Allegretto moderato* — более подвижная, богатая темами, их сменами, контрапунктами, фактурами и приемами исполнения у солиста. Казалось бы, здесь воплощается вся полнота жизни и деятельности лирического героя, на видных местах — полнокровная тема из I ч. (ц.18, 21, 26, 32, 33). Но настояряживают моменты странных пульсаций и биений в фоновых голосах оркестра: в начале (зациклившиеся повторы фигур от т.5), в продолжении (ц.13), со зловещим обострением в ц.19. Особенно печальны довольно натуралистичные вздохи скрипок, прерывающиеся большими паузами, на спаде после кульминации (падающие тритоны cis-g после ц.27). И когда во II ч. восстанавливается интимный монолог солиста (ц.28), к трепетанию тремоло добавляются еще и отлеты в область флажолетов. Свою роль играет и деструкция формы из-за репризного включения материала I ч.: вместо прежней концентричности разделы возвращаются в порядке A B B¹ C и на осевом C музыка внезапно останавливается...

III ч. — *Scherzo-cadenza* — имеет отношение к скерцо не благодаря какому-либо юмору, а только из-за моторного ритма в темпе *Presto*. Щедрин формирует: «Важную функцию несет на себе III часть — сольная каденция виолончели (под сурдину), которая, впитав в себя тематический материал двух предыдущих частей, словно поднимается по высокой «винтовой лестнице» к финалу, итожащему все музыкальное построение и закрепляющему атмосферу полутонов, недосказанностей, лирического склада» (из аннотации).

IV ч., финал — *Pesante con moto* — репающий акт драмы. Новые темы, вступающие здесь, полны такой жесткой силы, что они функционируют как «темы зла», даваемые без иронии, впрямую. Такова начальная тема IV ч., у оркестра *ff*, рядом с которой «опрокидывается», дается в обращении светлая тема из I ч. (см. пример 50). Откликающаяся монологовая главная тема виолончели из I ч. становится крайне напряженной — *fff*, с пронзительной трелью

и взбудораженным тремоло (т.4–6). Еще одна новая тема (ц.39 Allegro) состоит из сплошных яростных ударов оркестра, с воинственной фанфарой трубы. Линия нарастающей агрессии приводит к генеральной кульминации финала и всего Концерта, когда сходятся начальная «тема зла» финала на звучности *ffff* и взрывающаяся в полной трансформации начальная тема «мрачного предчувствия трагедии» из I ч. — *ff espressivo* (ц.47, момент синтетической репризы IV ч. и цикла). Реакцией на кульминационную катастрофу становится «предсмертный монолог» солирующей виолончели от ц.48 до ц.50. В нем, словно в живом человеческом голосе, переданы стоны (*glissando*), возгласы гнева, дрожь от душасей эмоции (*tremolo crescendo* от *p* к *fff*) и теряющее силы утасание, со сползанием голоса вниз, пока не прозвучат последние роковые «удары» на одном звуке. Щедрин предоставляет здесь исполнителю поразительную возможность предстать на эстраде настоящим актером. Гениальным актером запечатлен в грамзаписи первый воплотитель данной виолончельной роли — Мстислав Ростропович. (CD Teldec)

Главную роль и на заключительном этапе драмы — в катартическом просветлении — играет принцип «содержания звука», столь ярко выступивший в рассмотренном «предсмертном монологе». Щедрин освежил симфоническую палитру непривычной тембровой краской двух блокфлейт — теноровой и альтовой, подобно введению свирели в «Запечатленном ангеле». Блокфлейта (тенор) начинает солировать сразу же после точки в прошедшей драме (ц.50). Звук ее — архаичный, скорее тростниковый, чем оркестровый, — переключает в совершенно иной, параллельный мир. При простоте устройства инструмента даже сам перебор ступеней диатонического A-dur кажется настоящим многозвучием, пополняемым еще и родственным ему многозвучием натуральных флажолетов виолончели. Звучит как бы вечная музыка объективно-вечной природы:

51.

Концерт для виолончели

IV ч.

Andantino moderato (♩ = 66-67)

Vc. solo

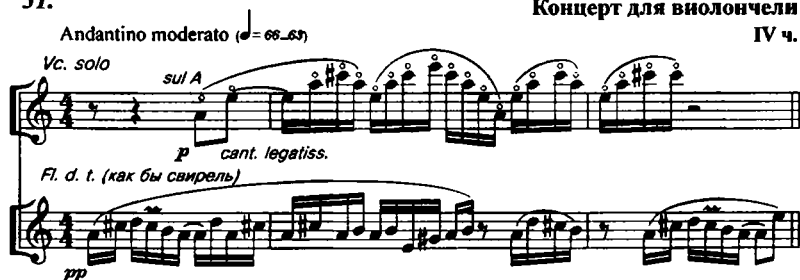
sul A

p

cant. legatiss.

Fl. d. t. (как бы свирель)

pp



«Звук потусторонний, как доказательство существования иных солнечных систем и иных миров в нашем мироздании», — добавляет автор музыки. (Щедрин 1998, 1)

В композиции Концерта блокфлейты, играющие соло на этапе «просветления», уже не раз выступали из глубины оркестра раньше, даже подкрашивали собой самое первое вступление виолончели соло в I ч. (ц.5). Но их финальное соло исключительно протяженно — 55 тактов! — и чрезвычайно важно для концепции произведения (хотя после них идет еще реминисценция светлой темы из I ч.). Вступив на путь инструментальной драмы-трагедии, по которому прошли такие титаны, как Чайковский, Малер, Шостакович, композитор воплотил личное чувствование вечной темы и нашел абсолютно свое, щедринское решение проблемы катарсиса-просветления.

Дальнейшие произведения Щедрина 1994 года стали различными «разбегающимися тропками» его нового «сада».

«Эхо на *cantus firmus* Орlando ди Лассо» для органа и блокфлейты сопранино (1994) было впервые исполнено в Мюнхене 5 ноября 1994 в церкви Сант-Габриэль на «Ночи Орlando ди Лассо», проводимой Баварским радио, флейтистом Маркусом Цанхаузенем и органисткой Элизабет Завадке. В качестве *cantus firmus* Щедрин применил мелодию из духовной музыки Орlando Лассо — Первого чтения Заутрени погребального цикла *Lectio prima* «*Parce mihi Domine, nihil enim sunt dies mei*» («Упокой меня, Господи, ничего не осталось от дней моих»). Он использовал такой свой мощный опыт, как «Музыкальное приношение» к 300-летию Баха, — там были и *cantus firmus* в виде церковного хора, и ансамбль органа с духовыми. Но сейчас он задействовал самый высокий духовой инструмент из семейства блокфлейт — сопранино. В пьесе звучит стереофонический канон на *c.f.*, канон-эхо между голосом органа в высоком регистре и блокфлейтой. Для Щедрина теперь выстроилась целая историческая анфилада эхо: «Эхо на *c.f.* Орlando ди Лассо» ровно через 10 лет отозвалось на его «Эхо-сонату» для скрипки — и через сотни лет откликнулось на знаменитый хор «Эхо» Орlando Лассо, петый им в детстве.

«Хрустальные гусли» для оркестра (1994) впервые были представлены публике в Москве, на Фестивале Московская осень 21 ноября 1994 в Большом зале консерватории, где Государственным симфоническим оркестром дирижировал Игорь Головчин. Медленный темп и ремарка

sempre sotto voce свидетельствуют о соседстве с *Sotto voce concerto* и «Лолитой». Однако по своей идее пьеса весьма далека от драм и трагедий. Да и повод к возникновению ее лежит в другой области — на линии японского запроса на русское произведение: композитор сначала написал его как «Флажолеты для Тору Такэмицу», а затем превратил пьесу в «Хрустальные гусли».

Автор поясняет: «Сочинение навеяно мотивами русских народных сказок о волшебных хрустальных гусях, звучавших лишь в руках хороших, добрых людей. В «Гусях» многократно использован прием игры флажолетами — от струнных и арфы до флажолетов у деревянных духовых. Эффект флажолета хорошо соотносится с колоритом звучания гуслей» (аннотация). Звучание ее выткано из таких тонких флажолетных звукоточек, с добавлением протянутых линий в высоком регистре, что вырисовывается зачарованный образ волшебной сказки. Надо быть Щедриным, чтобы такое суперимпрессионистическое, тихое и почти сонорное произведение (единственный аккорд, исполняемый *fff* приемом пиццикато Бартока, кажется «взрывом»), связать с русской тематикой. Гусли — еще один элемент русской культуры, открытый композитором для своего творчества.

«Российские фотографии», струнная музыка в 4-х частях (1994), посвященная оркестру «Виртуозы Москвы» под управлением Владимира Спивакова, впервые исполнена 28 июля 1995 на Гштаадском фестивале теми музыкантами, которым сочинение и посвящено. Сначала Щедрин написал пьесу «Сталин-коктейль» на 5 мин. — по просьбе Спивакова в связи с тысячным концертом «Виртуозов». Но когда понес ее в издательство, там попросили — в интересах дирижеров — сделать сочинение более масштабным и добавить другие части. Так возникло это серьезное по тону произведение, типа симфонии для струнных. Оно продолжило поиски автора в трагической теме и в «содержании звука». Трагический колорит связан с мучительными думами о своей родине в разные, в том числе и нынешние ее времена. Сочинение программно, и автор считал необходимым в изданной партитуре дать пояснения к каждой части.

«Четыре части, составляющие «Российские фотографии», рисуют образы российской жизни. 1. «Старинный город Алексин». Это музыкальная память о моем детстве. Здесь, в Алексине мой дед был до самой смерти своей священником. И поныне тропинка, ведущая к старой, покрякивающейся православной церкви, зовется теперешними обитателями

Алексина «щедринкой»... 2. «Тараканы по Москве» (Музыка в ре мажоре). Эта часть — тип струнной токкаты. С бликами юмора. Сегодня тараканы — бедствие Москвы. Их не берут никакие новейшие «антисредства». Тараканы живут своей собственной бурной жизнью, не считаясь с людским населением Москвы... 3. «Сталин-коктейль». В драматургии пьесы играют роль осколки маршевых мотивов, прославлявших в бывшем СССР преступного «вождя народов». А также звуковые краски — как трели далеких барабанов, стоны жертв, эхо расстрелов, трескотня парадов (все это так схоже с годами власти Гитлера в Германии...). Мелькает мелодия старинного русского романа «Очи черные» — говорят, что Сталин любил напевать этот мотив... Если же взять чисто музыкальную конструкцию сочинения, то оно строится в форме трехголосной пассакалии... 4. «Вечерний звон». Так зовется известная русская народная песня прошлого века (ее отголосок звучит в пиццикато солирующей виолончели в конце сочинения). Но более — это сам настрой чувств: печаль, далекий перезвон полуразрушенных церквей, покривившиеся кресты на куполах, заросшие бурьяном деревенские кладбища, карканье ворон, людское безверие, запустение, смута на сердце...»

Черты музыкально-выразительной театрализации, которые мы отметили в Виолончельном концерте, здесь заметно усилены, тем более, что «Виртуозы» во главе со Спиваковым — это «театр одного оркестра». В III ч. — «Сталин-коктейль» — имеется подтекст: в инструментальную музыку вводятся авторские мысли гражданского и политического характера. Тем не менее она остается областью развития выразительности самого музыкального звука, особенно у струнных, — почему композитора и привлекли такие превосходные мастера, как «Виртуозы Москвы». Названный оркестр в это время — абсолютно знаменит во всем мире, а о руководителе бытует твердое мнение: чтобы иметь успех, ему достаточно просто выйти на эстраду.

I ч. — «Старинный город Алексин», Andantino. «Мы все сотканы из воспоминаний», — говорит Щедрин где-то в беседах. Здесь воспоминание окрашено глубокой грустью. По эмоции и даже по ведущему мотиву (ц.1) ощущается что-то общее со скорбным минором Струнного трио Шнитке. Тон произведению задает вступительная тема: горький, вызывающий вопрос от автора — в никуда, выполненный в тончайшем фактурно-звуковом письме (т.1—3, пример 52 а). (Мне вспоминается полный горечи вопрос Родиона Константиновича, при виде безвылазных неурядиц в России в 90-е годы: «За что

наказана эта страна?») Главная тема проникнута лаконичным мотивом с пунктирным ритмом (б):

52a.

Российские фотографии
I ч. Старинный город Алексин

Andantino (♩ = 76-80)
con sord.

526.

Andantino (♩ = 76-80)

Как воспоминание об ушедших в толщу времени молитвах дано изображение хоральных аккордов — *pppp flautando from afar* («издалека», в ц.1 т.5 и др. моментах). Форма I ч. строится как 6-вариантная, с главной темой в начале каждого варианта (ц.1, 2, 3, 5, 7, 8). При проведении темы в ц.2 и 8 она украшается тихим шелестом пласта глissандирующих флажолетов (вместе с *pizzicato*), реющим над переключками «мотивов грусти».

II ч. — «Тараканы по Москве» (Музыка в ре мажоре), Allegro. Это — род скерцо. Если в каких-то странах существуют тараканьи бега, то «тараканье

скерцо», единственное в истории музыки, изобрел Родион Шедрин. Мелкие бегущие твари, действительно, сильно «достали» композитора в какие-то приезды его в собственную квартиру в Москве. Он даже жаловался на это в одном из интервью. И вся Москва в переломные годы серьезно страдала от того же. Каким надо обладать чувством современности, чтобы решиться на эдакую актуальность! Однако, в отношении музыки не будем преувеличивать. Если слушателя не предупредить, он ни за что не догадается о названии этой части. Автор определяет ее как «тип струнной токкаты», и главная ее тема движется в скором равномерном ритме:

53.

Российские фотографии

II ч. Тараканы по Москве



Но это также и 3-дольное неоклассическое скерцо, в D-dur, с разнообразными оstinатными фигурами и гемнольным ритмом, имитациями и тематическими репризами, правда, без сложной 3-частной формы. В качестве «тараканьих эффектов» здесь можно вообразить разбегание голосов в разные стороны, их скопление в tutti, затаенную звучность *sul pont. ppp*, исчезновение *morendo* (в конце).

III ч. — «Сталин-коктейль», *Sostenuto*. В этой части, основанной на конкретной символике известнейших песен-цитат, развертывается своего рода «инструментальный театр», но не в смысле Кагеля, а в продолжение Шостаковича с его 8 квинтетом (где много цитат, в том числе песня «Замучен тяжелой неволей») и «Антиформалистическим райком» (там — любимая песня Сталина «Сулико»). «Театр» создан путем противопоставления двух сторон — человеческих мучений и внешней помпезности. Эту двустороннюю символику несет уже краткое вступление: полнозвучное мажорное трезвучие (G-dur) — и жестко диссонирующий комплекс. Часть написана в форме басса-остинатных вариаций (пассакалия): тема и 4 вариации на тему Кантаты о Сталине А.В.Александрова («От края до края»). Во 2 вариации на эту песню наслаивается «Марш энтузиастов» Дунаевского («В буднях великих строек»), в 4-й — «Очи черные». Песня «От края до края» во всех ее проведениях подается у Шедрина как хор замученных и убиенных (*from afar* — издалека): в низком регистре у виолончелей и контрабасов, *ppp* и *pp* (за исключением вариации в ц.34), в гетерофонной фактуре, дающей как бы неточное пение мелодии, с «фальшивыми» диссонансами. Кроме того, крайне выразительно использованы штрихи и артикуляция. При изложении темы (ц.30) сплошь, в каждом такте, следуют «под-

ывающие», стонущие *glissando*, в том числе *glissando lente*. В I вариации добавляется «пищикато Бартока» у контрабасов, с ударом о гриф — как натуралистический удар, звук выстрела, в ц.35 — «барабанная дробь» древком смычка, а перед концом — шелестящее тремоло в мелодии. Бравурно оптимистичный «Марш энтузиастов» (ц.33) внезапно врывается у группы скрипок, наслаиваясь на стоны и удары у виолончелей и контрабасов. «Энтузиастам» предписан штрих — *con metallo*. Кульминацию (ц.35) составляет трагизм созвучания стонов *glissando* (в песне о Сталине) и «доби барабанов» *col legno*. В последней вариации поверх остигатной темы проглядывает песня «Очи черные», поскольку она тоже была любима Сталиным (в «Музыке российских цирков» эта тема послужила Щедрина в ином качестве). Заканчивается «Сталин-коктейль» нечеловеческим голосовым криком музыкантов оркестра, доводящим «театр» до крайней точки экспрессии.

О настрое IV ч. — «Вечерний звон», *Andante assai*, удивительно поэтично сказал Щедрин в своем пояснении (см. выше). Часть завершает «Российские фотографии» не светлыми лучами неведомого будущего, а драматической тревогой за видимое настоящее, и весь 4-частный цикл объединяется прежде всего внутренней правдой авторского «мыслечувствия». Композиционное же обобщение цикла в финале для мастера привычно и сделано очень тонко: на тематизм других частей делаются намеки, но ни одна тема не возвращается. Намек на мотив вступительного «вопроса в никуда» из I ч. дан перед ц.39; возникает он и в других моментах; мотив с пунктирным ритмом инкрустирован в тему от ц.40; тема молитвы отражена в «молитве» финала (ц.44 и 47); начальный аккорд G-dur из III ч. корреспондирует с начальным звуком g финала; мотив из «Очи черные» слегка напомним в мотиве главной темы (ц.39 и др.). Сам финал благодаря сквозному развитию двух ведущих тем (ц.39, 40 и др.) композиционно построен столь крепко, что автор делает три контрастные «врезки», а в коде уходит в область как бы личного комментария. Две «врезки» — молитвенные аккорды с голосовым подпеванием слов «Вечная память...» (ц.44, 47), третья — изображение колокольного звона с введением мелодии «Вечернего звона». Несколько аккордов с пением «Вечная память» исполняются словно музыкальный мираж — *pppp* (кстати, «спиваковцы» были первыми в России поющими оркестрантами). Как грезящийся «перезвон разрушенных церквей» написан эпизод, в котором эффект колоколов извлечен из одной лишь струнной массы (диссонансы аккордов в чередовании с квинтой в басу и искуснейшая игра всеми способами звукоизвлечения на струнных, ц.49); сюда и вплетается у виолончели *pizzicato* песня «Вечерний звон»:

для фортепиано. Для оркестра же (разных составов) несколько небольших пьес было написано по отдельным поводам: «Вологодские свирели», «Величание», «Два танго Альбениса». Также — и для редко затрагиваемых инструментов: «Ледяной дом, русская сказка» для маримбафона соло (1995) и «Музыка издалека» для 2 басовых блокфлейт.

«Величание» для струнного оркестра (1995) было впервые исполнено 6 февраля 1996 Московским камерным оркестром под управлением Константина Орбеляна на Всемирном экономическом форуме в Давосе. Впервые в Москве прозвучало в 1997 на юбилейном концерте Щедрина в Московской консерватории, дирижировал Леонид Николаев. Внешне пьеса кажется типично поздравительной музыкой. Она начинается интрадным *D-dur fff*, туда вводится тема, напоминающая русскую обрядовую-величальную песню «Уж как на небе слава», развиваемая с юмором и применением современных приемов игры. Но в ней есть смысловой подвох, о котором композитор считает нужным предупредить в аннотации: «...В России так часто именно того, кого возносили до самых небес, до самого солнца, вмиг, в одночасье, низвергали в пропасть <...> Сходная идея владела мною и при написании инструментального сочинения “Величание” — ток музыкального славословия внезапно обрывается, и вторгается музыка резкая, тревожная, жесткая...». (Полную аннотацию см. в Приложении)

«Вологодские свирели» («*Hommage à Bartók*», «В честь Бартока») для гобоя, английского рожка, валторны и струнного оркестра (1995), были заказаны Венгерским радио к 50-летней годовщине со дня смерти Бартока, впервые исполнены 1 октября 1995 в Будапеште в Marble Hall Венгерского радио Венгерским камерным оркестром *Concentus* под управлением Ласло Ковача. Посвящение Бартоку показывает соприкосновение двух исторически отстоящих эстетик — Бартока и Щедрина в общем для них стремлении освежить академическую музыку красками фольклора. Идея свирелей в творчестве Щедрина прошла уже через многие произведения — «Запечатленный ангел», «Три пастуха», Виолончельный концерт, — всякий раз принося новые и разные смыслы. Прекрасны высказывания композитора о звучании свирели на лоне русского ландшафта. Поскольку произведение для трио духовых со струнными называется «Вологодские свирели», подключается ассоциация с «Фресками Дионисия», коль скоро сами фрески были расписаны на Вологодчине. «Вологодские свирели» Щедрина — то сочинение, кото-

рое осуществляет золотую мечту Белы Бартока создавать современный стиль на народных принципах. В сочинении нет никакой классической оркестровки. Трио солирующих духовых не имеет ничего общего ни с барочной трио-фактурой, ни с классическими гармонизациями. Здесь — только гетерофония и сольные наигрыши, с применением новейших приемов глissандо губами, фруллато, флажолетов валторны. Струнные, им подстать, создают звуковой пленэр с помощью флажолетов, тремоло, «пиццикато Бартока», *flautando*, эффекта колоколов (*quasi Campana*), а если соло — то «как деревенская скрипка» (ц. 10). Дышащие народной подлинностью, «Вологодские свирели» Щедрина снова представляют собой школу современного инструментализма конца XX века.

«Фортепианный терцет», «*Piano terzetto*» (1995) явился произведением, где автор намеренно синтезировал «французское с нижегородским». Он написан для скрипки, виолончели и фортепиано, состоит из двух частей: I ч. — «Завтрак на траве», *Andantino recitando*, II ч. — «*Parade à la Russe*», *Allegro, ma non troppo*. Терцет был заказан «Ассоциацией парадов» в Париже и впервые исполнен 17 апреля 1996 в Миланской консерватории им. Джузеппе Верди ансамблем, которому он посвящен, — трио «Чайковский», состоящему из музыкантов бывшего СССР, работающих в Париже: Александра Брусиловского, Анатолия Либермана и Константина Богино. Тот же великолепный ансамбль впервые представил «Терцет» в России на фестивале Щедрина в Москве 18 декабря 1997.

Заказ от «Ассоциации парадов» из Парижа вызвал у Щедрина ассоциацию с «Парадом» Эрика Сати на либретто Жана Кокто, заказанным Сергеем Дягилевым и поставленным с кубистическими декорациями Пабло Пикассо. Сочетание балаганно-циркового сюжета с эксцентричной снобистски-брутальной эстетикой Кокто-Сати (увлечение Стравинским) сказалось в специфическом колорите Фортепианного терцета Щедрина. Линию французско-русской эпатажности Щедрин продолжил введением цитаты солдатской песни «Соловей, соловей, пташечка», которую должны громко петь ансамблисты в кульминационной точке финала (II ч.). Надо заметить, что мысль о «Соловье» могла быть извлечена и из «Соловья» — оперы Стравинского, и из «Как соловей, у которого болят зубы» — ремарок Сати (в «Сушеных эмбрионах» для фортепиано). Весь этот конгломерат имеет отношение ко II части — «*Parade à la Russe*». Что до «Завтрака на траве» Эдуарда Мане (1863,

Лувр), он имеет ту связь с «Терцетом», что на картине изображены именно 3 главных персонажа (двое мужчин и обнаженная женщина — как бы с полотен Ренессанса) и что персонажи эти общаются между собой в окружении природы. «Завтрак» Щедрина помечен ремаркой *Andantino recitando* и содержит в середине изобразительную фактуру. Итак, как же связал современный российский композитор в одном произведении скандальную для 1863 года картину Мане со скандальным для 1917 года балетом Сати? По эпатажной части они объединены упомянутым «Соловьем, пташечкой»: в академическом камерном концерте эту песню поют все три инструменталиста во фраках — «с силой, во все горло» (вспомним-ка сомнение Лорина Маазеля по поводу «Очей черных» в «Российских цирках»!).

А в смысле композиционной связанности «Завтрака» с «Парадом» — всмотримся в соотношение главных тем I и II частей «Терцета»:

55a. Фортепианный терцет

Andantino recitando ($\text{♩} = 72-76$) I ч.

mf pp mf cantabile dolce

55б. Фортепианный терцет

Allegro, ma non troppo ($\text{♩} = 108-112$) II ч.

ff marc. pizz. sul pont.

Мы видим, что обе темы основаны на одном и том же ритмо-мотиве (звуки 1–5): в примере а — 7♩, 4♩, 1♩, 1♩, 1♩, в примере б — 3♩, 2♩, 1♩, 1♩, 1♩. В I ч. (*Andantino, cantabile dolce, mf*) это, употребляя термины Глинки, «протяжная», а во II ч. (*Allegro, marcato, ff*) — «плясовая». Тему I ч. отличает изыск музыкальной речи (см. нюансы, артикуляцию), а во II ч. тема ритмованно-танцевальна, оstinatна, брутальна.

I ч. — «Завтрак на траве» построена в редкой для Щедрина четкой трехчастной форме, где крайние части — воплощение изысканной беседы (указан-

ное recitando), а средняя часть посвящена изображению природы. В крайних частях голоса наделены то гибкими мелодиями с широкими скачками, то отдельными протянутыми звуками-точками. Одна и та же главная тема, самым причудливым образом «поворачиваясь», сопровождается и фигурациями (т.42). В средней части (т.87) господствует явная пейзажность, импрессионистического типа: кружения, завихрения, флажолетные «блики», и все это — в нюансе pp. Отобранном здесь «природным» диатоническим элементам (тетрахордам, трезвучиям) придается сонорный смысл. Музыка репризы (т.162) постепенно возвращается к первоначальным «словам» «беседы». Кода (т.220) — фугато и остинато «фигураций ветра».

II ч. — «Parade à la Russe» — резко контрастна первой. Главный ритмо-мотив произведения здесь танцевален, остр, упруг, и этот энергичный импульс задается всему финалу. Стилистически «парад» окрашивают типичная цирковая маршевая фанфара (т.9, ремарка у скрипки — «как бы труба издадека»), «рвякающие медные» (quasi Ottoni у VI.и Vc., т.52), легкая аллюзия на «Марш солдата» из «Истории солдата» Стравинского (т.71, 160 и др.). В ритмике финала применяются различные занимательные приемы: игровые повторы мотивов, идущие вразрез с тактами, острые полиритмы и полиметры. На «диссонансе» мотива и такта построены и главная тема (пример 55 б, такт — на 3/4, мотив — на 4/4), и игровая тема в т.185 (такт — 3/4, мотив — 5/4) и т.д. Эксцентричный парад «шлягерных» танцев, цирковых фанфар, реплик медных, отрывков маршей и шествий приходит к кульминации эксцентрики — громкому пению (вместе с игрой) «Соловей, соловей, пташечка, канареечка жалобно поет!..» (т.204). От т.232 начинается синтетическая реприза: главная тема идет в ритмическом каноне в увеличении с главной темой I ч. с добавлением всех других тем финала, включая ритм «соловей» (т.345). «Парадный» ход дела приводит, естественно, к шумному, бравурному окончанию (с использованием «фигураций ветра» I ч.).

«Музыка издадека» («Music from afar») для двух басовых флейт в двух частях (1996) была впервые показана в Мюнхене 9 ноября 1996 в церкви Летаре, исполняли Маркус Цанхаузен и Маркус Бартоломэ. Тут уже продолжилась новая, мюнхенская традиция Щедрина — от «Эхо на с. f. Орlando Лассо» с применением блокфлейты (оба исполнения прошли в церквях). С написанием «Музыки издадека» Щедрин охватил своими произведениями все семейство блокфлейт: сопранино — в «Эхо», альт и тенор — в Виолончельном концерте, бас — в «Издадека». Части произведения имеют названия: I ч. — «Музыка издадека» (как все сочинение), Sostenuuto cantabile, II ч. — «Славянский танец», Allegretto ritmico. Те богатейшие поэтические авторские ассоциации, которые питали образ свирели в связи с финалом Виолончельного концерта Щед-

рина, в данном цикле сказываются только в первой пьесе. Кроме того, в музыке композитора, играющей с пространственностью, достаточно отстоялся образ «from afar», наряду с «эхо». Так, в «Российских фотографиях» ремарка «from afar» относится к напоминанию ушедших молитв и колокольных звонов. Цикл «Музыка издалека», впервые написанный только для блокфлейт, — также и концертное произведение, извлекающее из этих древних инструментов, может быть, максимум исполнительских возможностей на сегодняшний день. Отсюда — две части, с универсальной логикой типа «протяжной и плясовой». В «протяжной» («Музыка издалека») демонстрируются и нежнейшая кантилена, как раз доносящая «издалека» (*ppp*), и выходящее на первый план «фырчание» инструментов (*f sputato* — букв. «плюясь»), и переключки инструментов с похлопыванием по корпусу (*slap* — букв. «шлепок»). В «плясовой» («Славянский танец») композитор дает возможность послушаться неслыханных тембровых красок в захватывающем синкопированном ритме: игра ноты G с ударом пальца, наподобие ударного инструмента, на разных долях такта и мотива, с организованным разнообразием в каноне двух инструментов (ц.4), затем со «слэпом» (*slap*), с добавлением фруллато, глиссандо, *quasi pizzicato*, кантилены *vibrato* и окончанием на пронзительном свисте инструментов. В ритмической теме финала, «насаженной» на один и тот же басовый звук G, есть некоторый эффект минимализма, но избавленный от его примитивизма. 10-минутный двухчастный цикл для редкостного инструментального ансамбля в руках изобретательнейшего мастера стал таким свежим музыкальным «словом», какое, кажется, уже и невозможно сказать в конце XX века.

«Два танго Альбениса», свободная транскрипция для оркестра (1996) — цикл из двух пьес, первое исполнение 9 августа 1997 на Флоридском Международном фестивале в Дейтона-Бич Лондонским симфоническим оркестром под управлением Мстислава Ростроповича. Российская премьера состоялась в Нижнем Новгороде в 1997, дирижер — Валерий Полянский. Испания и Альбенис манят Щедрина всю жизнь, хотя и с перерывами. В 1959 он сочинил пьесу для фортепиано «В подражание Альбенису», с явными испанизмами, которую посвятил Майе Плисецкой, в 1967 началась эпопея с «Кармен-сюитой», в 1996 снова вернулся к испанскому автору. «Альбениса — люблю», — сознается композитор.

Для своей оркестровой транскрипции Шедрин взял два фортепианных танго Альбениса — №2 а-moll из цикла «Два испанских танца» op. 164 и №2 D-dur из сюиты «Испания» op. 165. Кроме того, он добавил небольшой, неустойчивый раздел из пьесы Альбениса op. 232 №3 Es-dur, входящий в цикл «Испанские напевы», — 7 т. внутри первого танго, в темпах *Andante* и *Lento*, ц.11 (в транспозиции на тритон). Второе из взятых танго особенно популярно, часто исполняемо, имеет много переложений для разных инструментов, концертную обработку Леопольда Годовского. Органичному сложению в двухчастный цикл способствовало окончание танго а-moll на гармонии D, сохраненной транскриптором. Шедрин бережно воспроизводит мелодию, гармонию, побочные голоса, структуру альбенисовых пьес в целом. Разнообразную палитру оркестра он использует для усиления «танговости», превращения tango в tangissimo. Отступление от Альбениса в сторону сегодняшнего дня позволяет себе только во вступлении: с самого начала вместе с синкопами ритма первого танго он предоставляет возможность прозвучать конструктивному полутону, признаку гармонии XX века. Сохранив классический симфонический принцип, придает локальный колорит ударным, вводя кастаньеты, тамбурин, а также свои любимые кротали, чокло, стеклянные колокола, даже бубенцы тройки (Sonagli Troika). Партитура «Двух танго» Щедрина полна гибкой пластики движений этого танца, со страстными наплывами фактуры, динамики и томными откатами, «вкусными» подцветками отдельных моментов — то глиссандо литавр, то вибрато у фагота, то легкие фиоритуры трех флейт. Произведение Альбениса-Щедрина — как раз то, чего слушатель с тайным предвкушением ждет от танго.

Соната для виолончели и фортепиано в ми в трех частях (1996) впервые прозвучала в исполнении М.Ростроповича — которому она посвящена — и Р.Щедрина в Монте-Карло, 5 мая 1997; российская премьера была осуществлена на фестивале Щедрина в Москве, 18 декабря 1997 А.Либерманом и К.Богино из трио «Чайковский». Соната, в отличие от многих окружающих сочинений Щедрина, коренится в мире академических традиций, наследуя неоклассицизму, неоромантизму, содержа при этом элементы ранней полифонической техники. В конце XX века как атрибуты неоклассики (в широком смысле слова) воспринимаются присущие произведению неизменные метры (перемены очень редки), повторяющиеся ритмоформулы, равномерные рисунки ритма, прием

орнаментальных вариаций (в I ч.). Несмотря на это, в ней нет аллюзий на какие-либо знакомые стили или сочинения, не запланированы готовые интонационные подсказки слуху (за исключением просвечивания тональности E-dur ближе к концу финала), из-за чего музыку сопровождает ощущение непривычности. Однако, узнается общий эмоциональный и национальный тон — «русская серьезность», с ее мрачным строем мучительных размышлений. В Сонате, академически развернутой, трехчастной, все части небыстрые: I ч. — Allegretto, II ч. — Moderato, III ч. — Sostenuto assai. Пользуясь принципами крупной трехчастности (в I, II, III чч.) и вариационности (в I ч.), Щедрин избегает дидактической сонатной формы.

I ч. — Allegretto, 3/4, необычна для сонаты академического плана привнесением ритмо-темповых пропорций, свойственных, с одной стороны, композициям эпохи Возрождения на *cantus firmus*, с другой — музыке второй половины XX века, освоившей политемповость. В главной теме I ч. темпоритм партии виолончели сильно укрупнен, длительности его растянуты, как в старинном *cantus firmus*, и поначалу отвечают размеру 3/1 (втрое медленнее записанного). Тема у виолончели занимает 40 тактов, с начально-конечными тонами *e-gis*:

56. Соната для виолончели и ф.-п. I ч.

Allegretto (♩ = 52-50)

Vc. *pp dolciss.*

С замедленным темпоритмом *c. f.* Щедрин работал и в «Музыкальном приношении», и в «Эхо на с. f. Орландо ди Лассо».

Вместе с идеей *c. f.* приходят и такие контрапунктические приемы, какие стала забывать даже школьная полифония, — «разряды Фукса»: 1 нота против 1 ноты, 2 ноты против 1 ноты, 3 ноты против 1 ноты и т. д. В фортепианной партии вместе с орнаментальными вариациями на *c. f.* у Щедрина складываются следующие соотношения в каждом такте: в т. 8–70 против 1 протянутой ноты виолончели — 1 нота (аккорд) фортепиано, в т. 97–117 против одной но-

ты *c.f.* у фортепиано — 2 ноты у того же фортепиано, в т.168—195 против 1 ноты *c.f.* у виолончели — 4 ноты у фортепиано. Мелодия *c.f.* в I ч. Сонаты проводится 6 раз: в экспозиции — от т. 8, 48, 76, 150, в репризе — от т.426 и 502. Между тихими по нюансировке крайними разделами I ч. расположен большой средний раздел (от т.196) с обычной, более активной тактовой ритмикой и нарастанием к кульминации (т.414).

Лицо II ч. — *Moderato* с чертами *скерцо* — определяет сочетание изобретательной фактуры фортепиано (с лигой и стаккато) и речитирующей мелодии виолончели. Ритмически упругая тема фортепиано целостно или элементами присутствует во всей части, мелодическая же тема виолончели в среднем разделе сменяется другой (т.212).

На III ч., финал — *Sostenuto assai*, написанную в нетрадиционной для финала сложной трехчастной форме, приходится прорыв в контрастную всей сонате, согретую мажором светлую область. Схема формы такова:

т.1	т.3	т.22	т.31	т.36	т.78	т.94	т.104
вст.	A	B	A	C	A	B	A /кода/

В небольшом вступлении, завершающемся колокольным ударом у фортепиано и репетицией виолончели «quasi Campane», и в разделах АВА преобладает мрачный эмоциональный тон. С наступлением среднего раздела С колорит резко меняется: появляются ясный мажор (трезвучие D-dur), романтически восторженная мелодика у виолончели и фортепиано с опеваниями и задержаниями, наступает динамическая кульминация. Примечательный эмоциональный контрапункт образуется в первом А репризы: у виолончели и в басу фортепиано уже возвратился мрачный тон 1-го раздела финала, а в верхнем голосе фортепиано все еще продолжают романтические опевания, однако, сходящие на-нет. В репризном разделе В — снова настороженное тремоло виолончели и стаккато фортепиано, а последнее, кодовое А — подъем энергии мрачных сил.

Виолончельная соната Щедрина вместе с традицией ее жанра и формы несет в себе и отчетливую драматургию эмоциональных линий.

Поистине *щедринский* подарок современным пианистам сделал Родион Константинович своей 2 сонатой для фортепиано (1996). Посвященная американскому пианисту Ефиму Бронфману, она была им впервые исполнена в Осло 26 апреля 1997. Российскую премьеру осуществил Константин Богино (из трио «Чайковский») 18 декабря 1997. «Замысел сочинения заключается в написании пьесы открыто виртуозного концертного характера. Пьесы, дающей возможность пианисту продемонстрировать слушателю свою техническую оснащенность и артистизм». (Из авторской аннотации) Известно, какие трудности постигли литера-

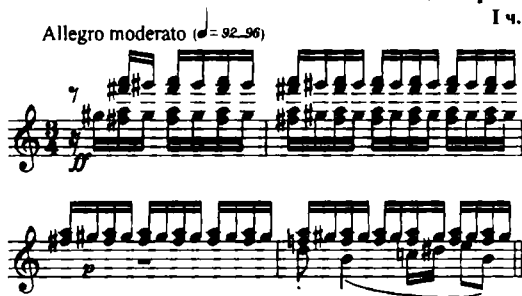
туру для фортепиано соло во второй половине XX века из-за 12-тоновости ее клавиатуры, неподходящей для микротоновости и вообще нетемперированной системы. Щедрин, комфортно себя чувствующий среди веками отобранного инструментария, тем не менее за фортепианную сонату вторично не брался целых 34 года, с 1962. Вернувшись к ней, он уверенно продемонстрировал возможность образных и звуковых открытий на 12 ступенях клавиатуры, даже без залезания под крышку рояля.

2 соната трехчастна (как и 1-я), с медленной средней частью. Однако уже темповая характеристика цикла выдает новацию авторского замысла: I ч. — *Allegro moderato* 3/4, II ч. — *Sostenuto cantabile*, III ч. — *Presto possibile* 4/4. Вот этот финал, требующий бешеной и сверхбешеной *скорости* исполнения, приносит уникальное решение и его самого, и цикла. Новинку для сонаты составляет и средняя часть, *моноподийная* в своей основе. Неожиданностью «наоборот» для стиля этого автора стало использование в I ч. полной сонатной формы, которой он не интересовался уже несколько десятилетий. Для стилистики композитора 90-х годов оказывается типичным четко очерченный, протяженный тематизм, опора его на строгий метр (в I и III частях). Важно при этом полное отсутствие традиционной тональности и гармонии, гибкое перетекание диатонических и хроматических элементов на хорошо прослушанной *модальной* основе. И еще одна примечательная, чисто современная особенность, видимая вообще в стилистике Щедрина 90-х годов, сконцентрирована во 2 сонате, — *сонорика несопорного материала*. Точнее, она — не «видимая», не записанная в нотах, а исключительно слышимая. Кульминацию этой сонорности а ля Щедрин составляет ослепительный конец финала, совершенно новаторский, инвенторский по музыкальному эффекту: рояль словно вспыхивает, взметает пучок искр, — а в нотах всего лишь повторение одного высокого *do*!

I ч. — *Allegro moderato* — с самого же начала и весьма громко — на *ff* — дает возможность услышать специфическую щедринскую сонорную краску, кстати, предвещающую тот самый, поразительный конец Сонаты. (См. пример 57)

Специфика будет яснее, если сравнить этот момент с тем, с чем он допускает сопоставление — с «Ундиной» Равеля для фортепиано: в обоих случаях — рисунчатая фактура с нотами *a-gis* в правой руке и напев с нотами *d (dis)-h* в левой. Но Равель рисует красочно-изобразительную картину (с трепетаньем вод), а Щедрин, подымая фактуру в верхний регистр, передает всплеск звонко-вибрирующей энергии. Слух, настроившийся на этот современный род

Allegro moderato (♩ = 92-96)



звучности, улавливает ее продолжение и в материале развертывающейся далее сонатной формы: стаккатный пассаж (между легатыми построениями) перед местной репризой ГП, быстрые «ускользающие» пассажи секстолями, в том числе в конце части, взрыв звонкой вибрирующей энергии в кульминации (конец разработки). Сонатная же форма выдержана удивительно «добропорядочно»; схема ее такова:

Экспозиция				Разработка	Реприза			Кода
ГП	СП	ПП	ЗП	ГП	ПП	ГП	ПП	ЗП
ава					ав			
11,18,9т.	8т.	21т.	15т.	93т.	17,14т.	6т.	13т.	11т.

Выдержан общепринятый контраст между ГП и ПП: начальные интонации ПП содержат «вздохи», звучат *cantabile* и более замедленно. ЗП дается с ремаркой «from afar». В разработке проводятся темы и ГП, и ПП. Возможно уловить шопеновскую модель активной трансформации темы (как в 1 балладе), здесь — главной темы (с почти полонезным ритмом), подводящей к динамически яркой кульминации (*fff*). Реприза закономерно сокращена, в конце коды примечателен «ускользающий» пассаж (о нем говорили), намекающий на будущую пассажистику финала.

Важное фортепианное открытие составляет II ч. — *Sostenuto cantabile*, основанная на монодийной главной теме. Медленная часть весьма продолжительна, и в середине ее Щедрин вводит многоголосную тему со стаккатным, потом с аккордово-арпеджийным контрапунктом, создавая горообразный рельеф всей формы. Но в основе образа лежит спокойное «дыхание» равнинной главной темы. Привожу начало долгой мелодии:

Sostenuto cantabile (♩ = 54–56)
Sempre poco rubato



Монодия для фортепиано оригинальна, поскольку не отвечает сугубо многоголосной природе инструмента, — но тем и трудна. Щедрин избежал обедненности звучания, введя акустическую поддержку, — как бы незначащие тихие аккорды-педали, наполнившие музыкальное пространство обертонами (с т.3). Монодийная тема впитала многое от пластов русской музыки: величавое течение знаменного распева, боль народного плача, весомость смысла оперного монолога, выразительность «пения на фортепиано». Щедрин создал здесь образец русской бесконечной мелодии. Но мелодия эта с ее «колышущейся» фактурой не похожа ни на какие типичные кантилены, модель ее — именно щедринская, идущая, скажем, от его 2 фортепианного концерта (главной темы I ч. на додекафонной серии). Мелодия «поется» *legato, dolce*, а также *poco rubato*, с ритмическими задержками отдельных тонов; записана она в самых широких тактовых размерах — 15/4, 12/4. На ее примере можно хорошо ощутить ладовый ток модальности Щедрина: едва появившийся намек на какую-то тональность мягко сменяется намеком на следующую. Позволим себе внутренне прослушать с этой позиции пример 58. Звуки 1–10 обнаруживают связь с a-moll, звуки 6–23 — с F-dur, 20–35 — с B-dur (moll) (далее появятся звуки Es-dur). То есть, внутренний ток движется планомерно, с нарастанием бемолей. Хотя ни один тональный блик не закрепляется, их присутствие придает мелодии внутреннюю звуковысотную логику.

Тематизм III ч. — *Presto possibile* — подхватывает микроэлементы предыдущих частей и проносит их в темпе бешено крутящегося вихря. В начале финала отражены кварты из главных тем II и I частей:

Presto possibile



pp *leggeriss. sempre*
senza

Фактура всей части — одноголосная, с краткими мигами расщеплений одной линии. Акустическое наполнение музыкального пространства происходит благодаря стремительным перемещениям мелодии из регистра в регистр. Одноголосные фигурации в равномерной ритмике и темп финала заставляют вспомнить о Сонате b-moll Шопена. Микроэлементы шопеновских фактур вообще не раз преломляются в этой Сонате — в технике параллельных терций, ломаных арпеджио, встречных фигураций. Финал 2 сонаты кажется единым порывом фигурационного смерча; тем не менее в нем содержатся свои тематические смены. Он написан в форме очень своеобразного многочастного рондо, со следующей схемой:

A	B	A	C	A	D	A	E	A	A	A	F	A	G	Coda
pp	ff	pp	ff	pp	ff	pp	ff	pp	cresc.	f	ff	f	ff	sff
22т.	7т.	8т.	8т.	12т.	2т.	4т.	2т.	10т.	7т.	7т.	1/2т.	5т.	1/2т.	16т.

Рефрен и эпизоды сопоставлены следующим образом:

Проведения рефрена A	Эпизоды
Большая протяженность	Меньшая протяженность, планомерное сокращение до 1/2-такта
Нюанс — pp, кроме закл. cresc. к кульм.	Нюанс ff
Белые клавиши ф.-п. (начало темы)	Черные клавиши ф.-п. (начало)
Фигурация кварты	Фигурации др. интервалов: B — кварта, тритон, C — терция, квинта, D — две квинты, E — квинта, терция, F — терция, кварта, G — тритон, кварта.

Кода синтезирует интервалы из вступления и других моментов I ч., лейткварту, аллюзию Ges-dur, свойственную эпизодам финального рондо, и в итоге заканчивается на с, тритоне от ges. Но вся эта тематическая и звуковысотная работа, благодаря нечеловеческому *presto possibile*, трансформируется в иное качество, выводящее на первый план *ритм* в стадии энергетической вибрации. Несonorная тематическая композиция превращается в *энергетику сонорного ритма*. В заключительной кульминационной точке Сонаты наступает апогей звукового превращения: репетиция высочайшего звука с⁵ слышится не как высота, а как *тембр, лучащий свет*. Это также и апогей репетиции как приема в творчестве Щедрина. (См. пример 60)

Публика от такого *свето-представления* на клавиатуре восторженно неистовствует.



Во 2 сонате автор продвинул современный пианизм, мышление на фортепиано на деление вперед, и осуществил он этот прогресс, идя изнутри собственного, щедринского стиливого направления.

1997 год, несмотря на юбилейно-фестивальный контекст (65-летие), выпал Родиону Константиновичу Щедрину как год лирики: он создал два инструментальных концерта с названиями, каких не давали даже романтики XIX века, — «Concerto cantabile» для скрипки с оркестром, «Concerto dolce» для альта с оркестром. На тот же год приходится «Пастораль» для кларнета с фортепиано и небольшие пьесы в качестве «бисов» для больших музыкантов — «Три веселые пьесы» и «Балалайка» для скрипки соло. Оба concerti — а это первые за всю жизнь Щедрина концерты для скрипки и альта — написаны не с полным симфоническим оркестром, а с одной лишь струнной группой, наиболее тонко-экспрессивной в передаче лирики (в Альтином концерте добавлена арфа — также струнный инструмент). Такой лирической романтики, как в этих двух произведениях 90-х годов, в творчестве Щедрина раньше не только не было, но и словно не предполагалось, — в книге его творчества открылась новая страница. Безусловно, можно провести линию связи от настроения оперы «Лолита» — тем более, что встречается родство музыкальных тем. Но вернее сказать другое: в лирике обоих concerti есть такие оазисы любовных чувств, каким не нашлось места по ходу действия оперы и какие «допеты» здесь голосами одних струнных.

«Пастораль» для кларнета (А) и фортепиано (1997) была впервые исполнена на фестивале современной музыки «Мюнхенское бьеннале» 10 апреля 1997: кларнет — Йорг Видман, фортепиано — Мориц Эггерт. Взявшись за солирующий кларнет, Щедрин показал в своей пьесе такую же современную школу игры на нем, как на струнных или блокфлейте. Кантилена кларнета в ней дополнена пассажными вставками стаккато,

игрой «быстро как возможно», содержит флажолеты, эффекты «издалека», «эхо», трели как бы глиссандо, фрулато, глиссандо губами. Стаккато переходит то в резковатый «белый звук» (with harsh white sound), то в вибрирующее «ва-ва», то в острое стаккато с хлопками по корпусу (slap). Вся пьеса построена также и на особых тембровых ансамблях кларнета с фортепиано: акустический фон звуков на фортепианной педали к кантилене кларнета, унисон инструментов в остром стаккато со «slap» у кларнета, контрасты глухого диссонирующего «гула» в басах фортепиано и мелодии *dolcissimo* в верхнем регистре у кларнета, имитации тихого колокольного звона у фортепиано (*quasi Campana*) и мелодии «издалека» у кларнета. Наряду с экспонированием свежих оттенков музыкальной выразительности, пьеса под названием «Пастораль» наделена совсем непасторальным итогом — динамическим устремлением к драматически обыгранной кульминации, затем спадом, отмеченным прерывающимися фразами кларнета, глухими «ударами колоколов» у фортепиано и последним пассажем кларнета, стремительно летящим словно в пропасть.

Из «бисовых» работ «Три веселые пьесы» (1997) — обработка для фортепианного трио более ранних пьес Щедрина для фортепиано: №1 — «Разговоры», №2 — «Играем оперу Россини» из «Тетради для юношества» (1981) и №3 — «Юмореска» (1957). Предназначены они были для трио «Чайковский», которое и обыгрывает в них с невероятным смаком каждую ноту и каждую цезуру. «Балалайка» для скрипки соло без смычка (1997) продолжает линию «Русских наигрышей» для виолончели соло. Написана она была для Максима Венгерова, который обставляет дело так: выходит со скрипкой играть «на бис» и вдруг «спохватывается», что якобы забыл взять смычок. И пальцами обеих рук словно бы созидает сочинение, поток новых звучностей в русском стиле — «Балалайку» Щедрина.

По просьбе школы «имени мене» (выражение Столярского), то есть, московской Детской музыкальной школы им. Р. К. Щедрина, композитор написал небольшой хор — «Алый парус» на сл. А. Грина (1997).

«*Concerto cantabile*», концерт для скрипки и струнного оркестра (1997) в трех частях посвящен Максиму Венгерovu и впервые им исполнен в Цюрихе 10 июля 1998 в Гросер Тонхалле-Зааль с оркестром Тонхалле под управлением Мариса Янсонса. Венгерovu, соотечественнику Щедрина (родом из Новосибирска), в это время было всего лишь 23 го-

да, но его уже начали сравнивать с Яшей Хейфецем. Щедрин услышал Максима в Мюнхене, где тот блистательно и наизусть исполнял «Эхо-сонату», и для неистовой лирики его смычка решил написать концерт. Замысел «Concerto cantabile» определил и порядок частей, противоположный классическому: I ч. — Moderato cantabile, II ч. — Allegro, III ч. — Sostenuto assai. Тихая кульминация cantabile и dolce достигается в финале, который завершается вслед за тем быстрее по темпу краткой кодой — Presto possibile. Автор говорит: «Под словом “cantabile” я подразумеваю в первую очередь тонус состояния души, отчасти — манеру звука. А также и переплетения, перекрещивания, слияния, согласие, спор, контрдвижение поющих линий солиста и оркестра». (Из аннотации)

Скрипичный «Concerto cantabile» Щедрина — это романтический концерт сегодня, весьма удивительный по откровенности своей лирики. Над его музыкой реет поэзия еще одного, сценического произведения автора и еще одного женского образа — «Дамы с собачкой». Напоминает об этом первая, главная тема-мелодия Концерта, пронизывающая и I ч., и финал. Не только ее обороты созвучны первой теме балета, но и пиццикатный аккомпанемент будто бы взят из балетной сцены. Тема необычайно развернута (39 т.); привожу ее начало:

61.

Концерт для скрипки

I ч.



I ч. имеет очертания протяженной 3-частной репризной формы с той особенностью, что романтическая установка на мелодику ведет к почти сплошному пению солирующей скрипки, дополняемому насыщенной полимелодикой струнного оркестра. Основной контраст вносится темой среднего раздела (ц.7), где на первый план выходит ритмическая пульсация тяжелых аккордов струнных (с «летучими» пассажами скрипки соло), происходящая от созвучий pizzicato в 1-й теме. Но и внутри среднего раздела располагается длительный эпизод, приносящий новый лирический вариант главной темы (ц.9). В динамической кульминации, наступающей в начале репризы (ц.16), синтезируются основные темы, в том числе и контрастирующие, «дающие» аккорды оркестра (ц.17). В коде — снова главная тема, в нежном растворении.

II ч. — Allegro, в неизменном такте на 3/4 — род скерцо, насыщенного множеством коротких тем. В главной из них есть привкус некоего «скрипичного пляса». Одна из тем несколько напоминает «тему дороги» (лирическую мелодию с высоким скачком) из оперы «Лолита». Однако здесь, в скерцо, кантилена идет на другом характерном фоне — равномерных «ударов» за подставкой у альтов (ц.33–34), имитирующих ударные и вносящих колоритное тембровое оттенение самих же струнных. Тематическая пестрота компенсируется в структуре части зеркальной репризностью: в ц.40–42 возвращаются темы из ц.31–33, а в ц.43 (синтетическая реприза) — главная тема из т.4.

Музыка III ч. наполнена такого рода образностью, про которую можно было бы сказать поэтической фразой: «коль не любовь, то что же?» Она начинается как бы с кульминации какой-то сцены: взрыв любовных чувств, за которым стоит драма (встреча Анны Сергеевны с Гуровым в «Даме с собачкой»? Взрыв эмоций Гумберта при прощании с Лолитой, которого он там, в опере, себе не позволил?) Возвращается главная тема из I ч. в звучании *fff* *espressivo*:

62. Концерт для скрипки
III ч.

Sostenuto assai ($\text{♩} = 54-56$)

V-ni I
V-ni II
V-le div. in 2

fff espr.

Затем ту же тему играет скрипка соло с мягкой поддержкой оркестра — и возникает тот оазис любовной нежности, который составляет тихую, завоуженную кульминацию *Concerto cantabile* (ц.49). Удивительно, что нотный текст в ней почти тот же, что в I ч. (пример 61), но помещен он в другой контекст: это последний в Концерте эпизод музыки любовного переживания (меняются звуковые краски: мелодия пролегает выше и в отдельных звуках она очень высока по регистру; сухое пиццикато заменено дрящимся легато, усложнена гармония). После динамической вершины этого эпизода, с включе-

нием грозных аккордов пиццикато из I ч., наступает катартический перелом в концепции концерта: вступает «тема свирели» — как образ вечной природы, жизни за гранью жизни (ц.52). Используя здесь не блокфлейту, как в Виолончельном концерте, а *flautando* скрипки соло, композитор создает очень похожий эффект (ремарка «*pp flautando, imitato il Flauto*, как пастушья свирель»). Лирические мелодии устремляются к высокому, «небесному» регистру и гаснут там в свистящих флажолетах.

После исчерпания идеи «cantabile» Шедрин «предоставляет слово» солирующей скрипке для исполнения каденции в темпе *Allegro* (но *rubato*), а затем завершает финал динамичным *crescendo* на музыке коды II ч., с заменой прежнего, несколько утяжеленного движения смычком вниз на вихревой *Doppelstrich* у всех струнных в суперском темпе — *Presto possibile*. Любя подобную взрывчатость музыкальной энергии, Шедрин посчитал нужным даже к *Concerto cantabile* добавить активное, «конкурсное» окончание.

О тайне лирики своего скрипичного концерта композитор неожиданно поведал в кинофильме о нем Жоржа Гашо: «...хочу, чтобы почувствовали мою любовь к родной земле, к России, нежность к моей жене, восторг перед небом, природой, весной, зимой, хочу, чтобы произведение было услышано как мой дневник чувств».

«*Concerto dolce*», одночастный концерт для альты в сопровождении струнного оркестра и арфы (1997) посвящен Юрию Башмету и впервые исполнен им вместе с камерным оркестром «Солисты Москвы» под его руководством 29 декабря 1997 в Большом зале Московской консерватории на фестивале, посвященном Р. Шедрину. «Для меня альт вообще означает очень многое, — говорит композитор. — Я сам в юности немножечко играл на альте, отец мой в молодые годы подрабатывал на альте в театре народной оперы. Когда был создан роман Орлова «Альтист Данилов», по просьбе журнала я написал к нему предисловие, которое, кажется, помогло публикации. Так что подготовка к Альтовому концерту оказалась огромная. И я с радостью откликнулся на предложение Башмета, нашего, я считаю, великого музыканта, и с удовольствием написал это сочинение». (Шедрин 1998, 1)

Сочинение завершает триаду концертов для солирующих струнных — виолончели, скрипки и альты, объединенных лиричностью, медленностью, погружением во внутренний мир, с располагающими к этому характеру названиями — *Sotto voce concerto*, *Concerto cantabile*, *Concerto dolce*. Одночастный Концерт для альты отличен тем, что он не основывается ни на контрастах цикла, ни на интриге драмы. Палитра

музыкальных состояний, с мгновенными переходами, определяется ведущей краской — лирическим пением инструмента, с откликами у разных партий оркестра. Хотя Концерт называется «Dolce», с этого характера произведение не начинается и на нем не заканчивается. Большой эпизод *dolce* расположен в центре формы, а особенно значительный, с замедленной главной темой (в увеличении) прибережен для репризы (ц.33). Солирующий альт наделен, кажется, всеми оттенками выразительности, вплоть до противоположных названию Концерта: полным голосом, немного речитируя, эхо, издалека, нежнейше, певуче, выразительно, скорбно, утонченно, медленным тремолирующим глиссандо, глиссандо наподобие пения, величественно, варварски, как балалайка, как бубенцы. Из них «балалайка» и «бубенцы» в музыку для альты введены впервые. О том, насколько подвижны, прихотливы смены выразительных нюансов в партии альты, говорит уже экспозиционное изложение главной темы (приводится начало, вместе с сопровождающими альтами оркестра):

63.

Концерт для альты

Sostenuto assai (♩ = 52-54)

V-la solo poco recitando sempre

f (piena voce) *p* *pp* *dolciss.* *port.*

V-le *pp* *tr* *pp*

В нескольких начальных тактах темы у солиста видим и общий характер *recitando*, и полнозвучное пение смычка (*f*, *piena voce*), далее — стихание звука (*p*), переход на флажолет, на *pp* *dolcissimo* вместе с *glissando portamente*.

Специфическую выразительную находку именно этого сольного концерта Шедрина составляет принцип дуо-ансамбля солиста с какой-либо партией оркестра. В первых тактах — это ансамбль альты с альтами (см. пример 63): родственный подголосок партии альтов расширяет пространство альтового тембра. Важный момент звучания такого же *duo-dolcissimo* возникает в ц.29. Особое место занимает ансамбль альты с арфой, образующий двойной лейттемир *Concerto dolce* (ц.2, 4, 16, пе-

ред 33, 35). Концерт проникнут также колоритом дуо-ансамбля альта с партией скрипок (т.8, 3т. до ц.3, 7т. до ц.7 и другие моменты). В этом ансамбле есть даже полный унисон матового тембра альта и 1-х скрипок с сурдиной на протяжении целых 28 тт. — в центральном эпизоде в характере *dolce* (7т. до ц.19).

В Концерте взаимодействуют несколько групп образов. Главный — многосторонний, богатый оттенками выразительности, — образ лирического переживания, экспонируемый вначале. Он переходит в мягкий хорал-гимн, с ремаркой *legatissimo maestoso* (ц.8, 40). Контраст к этим возвышенным образам составляет неожиданно введенный в «*Dolce*» образ русских плясовых наигрышей — с ремарками *quasi Balalaika*, *quasi Sonagli* (бубенцы). Но дан он не напрямую, словно народная сцена, а в воспоминально-мечтательной дымке, как некоторые ностальгические мазурки Шопена, — в хрупкой звучности альта с арфой (после ц.16 и ц.35). В первый раз балалаечный наигрыш исполняется альтом в мистическом тембре *sul ponticello*, но с игривым переплетением *pizzicato* и *arco* (арфа ему аккомпанирует чуть слышным «треньканьем» трезвучия в высоком регистре):

64. Allegretto (♩ = 100-104)

Концерт для альта

sul pont. (quasi balalaika)

V-la solo

pp delicato

(pizz.)

(arco)

gl.

Arpa 8

pp

Второй раз (ц.35), при балалаечной игре на арфе, альт аккомпанирует *col legno*, имитируя бубенцы, после чего на арфе изображается еще гаммообразный «перелив», свойственный русским народным оркестрам. Щедрин дополняет наигрыш также новым приемом — подражанием на альте вокальному тембру (*quasi canto*, сочетание тремоло с глissандо, ц.36). Все показанные образы составляют глубокое позитивное начало, разлитое почти во всей музыке «*Concerto dolce*». Но один образ всем им противоречит: внезапно налетающий вихрь моторики *ff allegro*

(ц.7, 39). В ц.39 он получает авторскую ремарку *Allegro barbaro* (сольная каденция). Яростный вихрь, появляясь и быстро исчезая, напоминает о существовании — тут же рядом — негативного начала (как дьявольская сторона жизни в «Альгисте Данилове» Орлова).

Несмотря на семантический контраст, образные сферы объединены родством их музыки с главной, начальной темой: хорал-гимн построен на самой главной теме, мелодия темы-наигрыша производна от начального мотива, тема центрального эпизода *dolce*, с унисоном альты и скрипок, — замедленный вариант все той же главной темы-мелодии. Единственный тематический материал, который не выводится из темы, а противопоставляется ей, находится в негативной сфере *allegro barbaro* и состоит из гаммообразных «общих форм движения».

Композиция Альтового концерта по медленности развертывания, образной и тематической насыщенности подобна медленной части какой-нибудь супердлительной симфонии Малера. Не совпадая ни с какими классическими формами, она имеет очертания крупной трехчастности, с эпизодом и разработкой в среднем разделе. Огромные крайние разделы включают все основные образные сферы. В первом разделе: кантиленная лирика со всевозможными ответами (от т.1 до ц.7, затем в ц.11–14), внезапный вихрь *allegro* (ц.7), мягкий хорал-гимн (ц.8), видение балалаечного наигрыша (ц.16). Средний раздел складывается из эпизода *dolce* (ц.18) с мелодией унисона альты и скрипок на фоне как бы балетного пиццикатного аккомпанемента (образ па-де-де) и разработки (от ц.24) с трансформацией тем в сторону их напряженности, с «ожесточением» самой главной темы (динамическая кульминация в ц.28). После такой вспышки драматизма даже на фоне вступившей репризы (ц.30) альт продолжает его линию, играя плачущие мотивы *dolente*. Что же до самой репризы, то в ней с особой теплотой восстанавливается облик ведущей главной темы произведения. Раздел репризы *dolce ppp* отражает лиричнейший центральный эпизод формы (*dolce*), здесь с ясно различимой главной темой в увеличении (ц.33). Он составляет область тихий кульминации всего *Concerto dolce*. Тема «воспоминания о балалайке» в репризе (ц.35) сопровождается «как бы пением» у альты (ц.36). Вихрь *allegro barbaro* (ц.39) введен как оттеняющий образ перед благолепием хорала-гимна (ц.40), переходящего в коду. Начав Альтовый концерт не мягким *dolce*, а полнозвучным *riena voce*, композитор, соответственно и завершает его не *morendo*. Он осуществляет здесь постепенное ускорение на хорале-гимне, разогревая его энергию изнутри в мерном движении от *ppp* к *ffff*. Одновременно происходит полное символическое «восшествие» всех голосов: к лучезарным вершинам движется мелодия солирующего альты, увлекая за собой весь струнный «хор». Возникает огромная арка между ходом вверх начального мотива Концерта и возношением всей массы в конце.

Юрий Башмет, вдохновитель щедринаского «Concerto dolce», взяв в руки альт — некогда инструмент второго разряда по сравнению со скрипкой, — инспирировал целое «альтовое течение» в музыке современников. Ему посвятили сольные концерты несколько ведущих российских композиторов, в том числе Шнитке, Губайдулина. Но только у Щедрина в концерт для альт инкрустирован явный русский элемент, с которым для данного композитора связаны черты новаторства в «содержании звука» и содержании музыки его времени.



Остались не названными сочинения Родиона Щедрина конца второго тысячелетия: «Четыре русские песни» для симфонического оркестра (5 концерт для оркестра); 5 фортепианный концерт; «Вариации и тема» для скрипки соло (1998, для 4 Международного конкурса скрипачей «Леопольд Моцарт» в Аусбурге, премьера 21 ноября 1999); «Таня-Катя» для голоса в сопровождении всех скрипок оркестра (1998); «Менухин-соната» для скрипки и фортепиано (1999, премьера 30 июля 1999 в Саанене, скрипка — Дмитрий Ситковецкий, фортепиано — Мишель Дальберто); «Прелюдия к 9 симфонии Бетховена» для оркестра (1999) — знак космической вехи, границы тысячелетий. Премьера последнего сочинения состоялась 5 января 2000 года в Мейстерзингерхалле Нюрнберга, где Нюрнбергским симфоническим оркестром дирижировал Жак ван Штеен. Далее — Дуэты для скрипки соло (1999), «Symphonie concertante» (Третья симфония) с подзаголовком «Лица русских сказок» (2000, первое исполнение 22 июня 2000 в Мюнхене, оркестром Баварского радио под управлением Л. Маазеля; см. об этом сочинении аннотацию автора в Приложении).

«Четыре русские песни» (5 концерт для оркестра) написаны в 1997 по заказу Би-Би-Си для Променад-концертов. Премьера прошла 7 августа 1998 в Альберт-холле (Лондон), Филармоническим оркестром Ольстера дирижировал Дмитрий Ситковецкий. За исключением Щедрина, все остальные композиторы, получившие такое же предложение, были англичане. В 5 концерте использованы 4 русские песни намеренно разных жанров: «Что не белая береза» — былина, «Как за речкою» — игровая, «Две гитары» (на «Цыганскую венгерку» Ап. Григорьева) —

цыганская плясовая, «Слава Богу на небе» — календарная святочная по ее народному происхождению, ставшая величальной в использовании Мусоргским, Римским-Корсаковым. Перед оркестром снова поставлены значительные виртуозные задачи (см. авторскую аннотацию в Приложении). Исполнение «Четырех русских песен» транслировалось на всю Англию, через несколько дней было повторение, с очень доброжелательными комментариями.

5 фортепианный концерт (1999), посвященный Олли Мустонену, впервые исполнялся этим пианистом в Лос-Анжелесе 21 октября 1999, Филармоническим оркестром Лос-Анжелеса дирижировал Эса-Пекка Салонен. Концерт состоит из трех частей: I ч. — *Allegretto moderato*, II ч. — *Andante*, III ч. — *Allegro assai*. По словам автора, в III ч. он воспроизвел «прием *crescendo* равелевского «Болеро», но совсем в ином темпе — виртуозной стремительной токкаты» (см. аннотацию в Приложении). Беспрецедентное по способности «заводить» публику нагнетательное *crescendo* финала вызвало на премьере такой океанский шквал слушательского отклика, что то был успех, один из самых ослепительных в жизни композитора. Во всем социуме современных «композиторов серьезной музыки» на такую «вольтову дугу» контакта со слушателем способен лишь один Родион Шедрин.

Олицетворение удачи

(вместо заключения)

Судьба, которую пожинает Родион Константинович Щедрин, — судьба, можно сказать, «антитреплева». Герой чеховской «Чайки» Константин Гаврилович Треплев кончает с собой, потому что провалилась его пьеса (а «женщины не прощают неуспеха»), к нему охладевает любимая девушка, Нина Заречная, он в тягость матери, а в творчестве — «что бы я ни писал, все это сухо, черство, мрачно...», а «человек пишет, <...> потому что это свободно льется из его души».

А как у Щедрина? «Одним из самых знаменитых композиторов сегодняшнего дня» назвала его зарубежная пресса еще в 1977 году (Финляндия). И знаменитость его — особого рода. Есть композиторы, известные в узкопрофессиональном «стане», но до которых никакого дела нет широким кругам слушателей. Есть, наоборот, те, которых прекрасно знают и чувствуют массы, но которыми не заставишь заинтересоваться людей из числа «серьезных музыкантов». Родиона Щедрина же знает и любой музыкант-профессионал, и любой просто человек, во всяком случае, в России. При страшной разорванности культуры на несвязные куски, произошедшей и существовавшей во всем XX веке, творчество Щедрина оказалось тем крайне редким явлением «равнодокладности знатокам и любителям», что составляло в веке XIX идеал Глинки, основоположника русской классической музыки. Когда в школах и училищах учат и играют Прокофьева, Шостаковича, Щедрина, четко видно, как последний спокойно, просто и уже давно занимает свое место среди устоявшихся классиков. Его чайка высочайшего полета — Майя Плисецкая — всю жизнь парит вместе с ним. Ее книга-исповедь «Я, Майя Плисецкая...» имеет краткое посвящение: Щедрину. До самого окончания настоящей книги о Щедрине у него была жива мать, и они были дружны (мать бережно сохраняла семейные фотографии, делала вырезки из газет об успехах сына и собрала целый архив). На вопрос — что в жизни самое главное? — Родион Константинович отвечает: «Любовь и искусство. Все остальное тлен». А в творчестве, что бы он ни писал, все содержит живинку, молекулу жизни, воспламеняю-

щую и исполнителей, и слушателей. Действует неписанное правило: ни произведения без изобретения — так было и так есть. Сочинение музыки порой идет как бы само, будто кто-то нашептывает под руку. За жизнь он создал огромное число произведений — и успел, и успех. «...Стоит сегодня в ряду крупнейших современных композиторов, таких, как Пендеревский или Ксенакис», — обобщает пресса. (Франция, 1979) Как о великом композиторе («к которому отношусь с почтением и любовью») говорит о Родионе Щедрина Мстислав Ростропович. (См. кн.: Темирканов 1998, с.236) «Для меня этот человек — олицетворение удачи», — пишет о нем московский музыкальный журналист С. Бирюков (См. Щедрин 1995, с.7), выражая не только свое личное мнение. А когда-то Петр Первый говаривал: *«удача дается умом»*.

Родион Щедрин всю жизнь идет по центру жизни — общественной, музыкальной, по центру стиливых дорог и перепутий современности. Но в отношении этого центризма еще далеко не поставлены все точки над *i*. Путь Щедрина — вовсе не «третий путь» (как у Бернштейна, Рыбникова), его стиль принадлежит академической новой музыке. Но подлинны каркасы современности в его творчестве, судя по всему, не осознаны были ни критикой, ни даже им самим. Дело тут упирается в теоретическое представление о музыкальной новизне, а оно — качественно различно в первой и второй половине XX века. Поэтому позволим себе немного теории, которая тоже должна быть соответственно новой.

В первой половине столетия новизна мыслилась непременно в связи с гармонией. Завораживала идея непреложности прогресса («вперед и вверх»), а она в гармонии реализовалась как неуклонное завоевание все более высоких гармоник акустического спектра и сложных интервальных соотношений. Во второй половине века музыкальная новизна сместилась на активность совсем других элементов — артикуляционно-фактурных, тембро-сонорных, пространственных, «движенческих». Из колоссального количества выразительно-конструктивных находок второй половины XX века Щедрина потребовались далеко не все (скажем, не подошли крайние формы асимметричной ритмики, четвертитоны). Но принципиально важно, что материал его произведений стоит на крепком «четырехугольнике» параметров, обязательных для музыкального языка авторов новой музыки этого времени. На теоретическом языке (также — новом) они называются: 1. гемитоника, 2. «параметр экспрессии», 3. пространственность как самостоятельный параметр, 4. сонорика. Гемитоника —

звуковысотная система, основанная на сочетании полутона с любым другим интервалом. Приобретая законченный вид у Веберна, она широко распространилась во второй половине столетия, став «визитной карточкой» музыки XX века. У Щедрина гемитоника присутствует в любом произведении и в любой теме. Через нее слышится закономерная новая гармония XX века, с характерной острой напряженностью интонации. Но если у Веберна гемитонные сгущения полутонов очерчивали образы эзотерические и астральные, у Щедрина та же гемитонная обостренность пронизывает и одухотворенные любовные темы «Дамы с собачкой», «Лолиты», и колоритные наигрыши «Трех пастухов», и мрачные диалоги голосов Виолончельного концерта. «Параметр экспрессии» — синтез артикуляционно-фактурно-ритмических средств, например, контраст легато-непрерывности и стакато-прерывистости. В музыкальном языке многих композиторов второй половины XX века такое деление составляет внутреннюю оппозицию грамматического порядка. В творчестве Щедрина с помощью такой же оппозиции певуче-тянущихся и колко-отрывистых манер пения создан, в частности, контраст целых психологических миров в «двух операх» его «Мертвых душ». Пространственность в XX веке возрождена в новом значении (по сравнению с «эхо» Ренессанса и «террасами» барокко) и оказывается эффективным способом углубления музыкального смысла при акустическом «углублении» в подаче материала. Философическую загадочность ей придал еще Айвз в «Вопросе, оставшимся без ответа». Музыка Щедрина без «фактора пространства» не может быть ни верно услышана, ни адекватно понята. Акустический «простор» в его произведениях настолько меняет видимые (хотя бы в нотной записи) очертания музыкальной ткани, что проекции звучаний «вдаль», «ввысь», «вниз», «влево», «вправо», сквозь преграду, с движением «объектов» и смещением пространственных зон создают ауру музыки, усиленной по смысловыразительности, живо переменчивой в ее течении. Специально задуманное сочинение Щедрина такого рода — «Геометрия звука». С помощью идеи углубляющей пространственности им ярко обновлена и фортепианная музыка — в «Тетради для юношества». И совершенно в его духе подобный акустический изыск возвратить в естественное лоно первичной, народно-ландшафтной сферы — в «Трех пастухах». Видов сонорики музыка второй половины XX века изобрела столько, что перепробовано, кажется, все — кластеры, микрополифония, шумы, электроника. Щедрин со своей стороны подключает еще не обыгранный в отдельности

вид тембровой сонорики — колокольный, особенно в «Звонах» для оркестра. И интуитивно находит до того никем не найденный и не осознанный тип сонорики — *ритмический*, в сверхбыстром финале 2 сонаты для фортепиано.

Сочетание названных параметров делает современной по музыкальным средствам музыку Пендеревецкого, Ноно, Губайдулиной, Шнитке, Берио и многих других композиторов того же времени, что и творчество Щедрина. Но у каждого автора новой музыки — своя специфика, эволюция, лексика языка. Фундаментальную особенность Щедрина составляет приверженность его русской музыкальной и художественной культуре во всей ее широте. Проведем сравнение со стилями фигур первой половины века из числа ведущих: Шенберг был убежденным модернистом, стремившимся проложить новые музыкальные пути, Барток — композитором, органически связанным с венгерским фольклором и венгерской культурой. Но Барток оказался не менее современным, чем Шенберг, и при этом очевидно более широким. На новом витке спирали, во второй половине XX века, если составить в чем-то аналогичную конроверзу, то, скажем, Луиджи Ноно выступит в функции продолжателя линии Шенберга, а Родион Щедрин — продолжателя линий Бартока или Стравинского. Ноно стал активным разработчиком конструктивистского метода сериализма и затем углубителем веберновской «паузной» идеи (в квартете «Фрагменты тишины, к Диотиме»). Щедрин, твердо стоя на фундаменте названных параметров новейшей музыки, вместе с тем проявил супер-способность вносить в музыку отринутое модерном и авангардом все человечески-человечное — национально-фольклорное, обрядово-духовное, стихийно-лирическое, жанрово-бытовое. И на эту протянутую руку человечности благодарно откликается публика всего мира: на исполнениях музыки Щедрина царит та магия взаимопротяжения, которая составляет сердцевину жизни музыки.

Оценка современных качеств творческого пути Щедрина должна быть уточнена еще и с позиции двух мирных творческих революций, которые все же разразились в новой музыке примерно в последние 30 лет XX столетия: установление ретро (новой простоты) и минимализма. Искусство в целом движется не векторно, а по принципу маятника. Когда свободные художники в гордости своей забираются так высоко, что их становится плохо слышно, наступает откат назад, к социальному контакту. Такими зигзагами прошли и Штокхаузен, и Пендеревецкий, и Лучано Берио. Но не всякому удавалось, не потеряв достоинства

своего стиля, ввести в него из доступных средств, например, «вторичное трезвучие», «вторичную диатонику», как это естественно происходит у Щедрина, хотя бы в его излюбленной «свирельной линии» (Виолончельный концерт, Скрипичный концерт и мн. др.). В музыкальном языке российского художника, кроме «четырёхугольника современности», оказалось в запасе многое из того, в чем почувствовали дефицит создатели «ретро» и «мини». Как немногим его современникам, Щедрина удастся все время оставаться самим собой, — идя по центру.

Маятник искусства всегда качается между каноном и эвристикой. Вечным хранилищем каноничности является традиция, национальная традиция. Можно без конца удивляться, сколь изобретательно-много почерпнул Родион Щедрин из могучих толщ русского музыкального наследия, воспроизводя в своей музыке стихиры, молитвы, частушки, пастиуши наигрыши, колокольные звоны, канты, голошения плакальщиц, музыку цирков, «Очи черные», советские песни, квартет и концерт Чайковского, треньканье балалайки, хороводные напевы, гусельные переборы, звон бубенцов, игру на ложках, «Многие лета»... В заповедной зоне духовной музыки с силой откровения прозвучали у него слова: «Просвети одеяние души моя», «Душе моя, душе моя, востани, что спиши?», «Покаяние отверзи ми»... (в литургии «Запечатленный ангел»). Столь широкое и любовное раскрытие красоты национально-русской традиции уникально в российской музыке второй половины XX столетия и нынешнего дня. Но уникальность означает и одиночество. Как Есенин (с тоской) говорил: «Я последний поэт деревни», — так и Щедрин с чувством горечи ощущает себя одной из последних ветвей на древе русской музыки: «Я русский человек, все мои корни здесь. Даже окажись я где-нибудь на Огненной Земле — остался бы таковым». (Щедрин 1995, с.7).

Но раскрытие истоков и корней у современного композитора проходит сквозь раскаленное горнило творческой эвристики, создавая исторически новый синтез. Между тем, музыка и извечно шла вперед путем синтеза — присоединения прошлого к настоящему и настоящего к прошлому, личного к всеобщему и всеобщего к личному. И так кружит она по спиралям столетий и тысячелетий.

2000 г.

Приложения

1. Аннотации Р.Щедрина к своим сочинениям для компакт-дисков и концертных программ.

Для компакт-дисков

Война Кармен с советской властью

(«Кармен-сюита» для струнных и ударных инструментов; «Анна Каренина» — романтическая музыка для оркестра; к CD BMG, 30.04.96).

Премьера балета «Кармен-сюита» состоялась в Москве на сцене Большого театра в апреле 1967 года и встретила резко противоположные оценки. Официальная точка зрения была негативной. Настолько негативной и раздраженной, что второй из объявленных в афише Большого спектаклей был отменен, и «Кармен-сюиту» заменили на «Щелкунчика».

Что же вызвало гнев?

Вот главные обвинения: надругательство над шедевром Бизе и сексуальная трактовка образа Кармен (коммунисты всегда боялись секса). «Вы сделали из героини испанского народа женщину легкого поведения», — вынесла свой приговор тогдашний Министр культуры СССР Екатерина А. Фурцева, показавшая, по простоте, что Проспера Мериме не читала. В прессе не появилось ни единого упоминания о состоявшейся премьере — свинцовое глухое молчание. Не состоялось ничего. Ничего не было! На эзоповом языке нашей тогдашней жизни молчание означало суровое осуждение и порицание.

Как ошибаются те, кто полагают, что мне все давалось легко, без баталий и преодолений. Это не так! Каждая новая моя работа буквально «продиралась» через всяческие Комиссии, министерские Советы, запреты, идеологические заграждения. Каждый раз было сражение, была война, разнящаяся лишь продолжительностью ее, — нервотрепка, головная боль, бессонные ночи... И: позже, когда в 1973 году я был избран в почетное кресло Шостаковича и по его прямому настоянию Председателем Союза композиторов России (это была альтернативная организация, которую создал в начале 60-х годов и возглавил сам Шостакович) — моя планида нисколько не облегчилась.

Судьба — это характер, как любит повторять моя жена. Так борьба за право быть самим собою в творчестве и шла далее, не прекращалась (кстати, не это ли главная тема судьбы Кармен?). Хотя то обстоятельство, что я никогда не был членом коммунистической партии, всегда сильно ослабляло мои позиции.

С «Кармен-сюитой» очень помог Шостакович. Он открыто выступил в защиту. У него было иное мнение. Шостакович побывал в Министерстве культуры, звонил по телефонам высоких чиновников, убеждал их в принципиальной

допустимости жанра транскрипции в наше время, в уважении композитора Шедрина к гению Бизе, в отсутствии злого умысла, в композиторском профессионализме и пр. и пр. Это помогло — мировая известность к концу жизни придавала волшебную силу слову Шостаковича. И «Кармен-сюита» стала постепенно входить в репертуар. Хотя показывать спектакль на гастролях было еще долго запрещено — «этот балет не лицо Большого», — так судили в Министерстве культуры СССР, — «даже оркестр какой-то странный, с вывертами...»

Партитура Бизе — одна из совершеннейших в истории музыки, и потому в процессе работы я считал очень важным подчеркнуть *тембрами* отличие моей транскрипции от оригинала. С этой целью я и остановил свой выбор на струнных и ударных.

В день премьеры великий Шостакович отпустил мне комплимент, которым я горжусь и поныне: так счастливо обойтись со столь знакомыми мелодиями еще труднее, чем написать собственное удачное сочинение.

Через два года, когда страсти вокруг моей партитуры поутихли, Геннадий Рождественский (он дирижировал премьерой «Кармен-сюиты») предложил записать музыку балета. Для этой цели вечером в понедельник (понедельник — выходной день в Большом) на 4 часа был абонирован Большой зал Московской консерватории. Ударные инструменты и контрабасы привезли вовремя. Игорь Вепринцев с ассистентами споро расставил микрофоны. Акустически Большой зал звучал в тот день хорошо, с блеском, натуральное эхо было идеальным. Как говорится, «карта шла в масть...» Артисты оркестра Большого, дирижер, звукорежиссер были в тот вечер в ударе. Все прошло гладко, без задоринки. Мы уложились в отведенные четыре часа.

♦

...Через несколько лет после рождения балета «Анна Каренина» (шел 1979 год) я решил сделать симфонический вариант этой музыки для концертной эстрады, сконцентрировав внимание слушателя лишь на внутреннем мире Анны — ее любовь, трагические предчувствия, страхи, падение, ложь, совесть, наконец, гибель под колесами поезда.

Предлагаемая запись 1979 года была сделана на концерте в Большом зале Московской консерватории, которым дирижировал Евгений Светланов.

Жанр концерта для фортепиано был всегда моей лабораторией
(Первый, Второй и Третий концерты для фортепиано с оркестром; к CD BMG, 10.05.96)

Каждый из моих фортепианных концертов (а их на сегодня у меня пять) всегда совпадал с новым этапом в моем творчестве.

Первый концерт (1954 г.) — моя дипломная работа в Московской консерватории. Этим сочинением я закончил консерваторию и вступил в профессиональную музыкальную жизнь. На осеннем выпускном вечере в Большом зале консерватории я сам исполнил Концерт со студенческим оркестром. Дирижировал Геннадий Рождественский.

Писалось сочинение на самом сломе эпох. Годом раньше умер Сталин. В тот же день и год не стало и затравленного больного Прокофьева. Мы росли за железным занавесом. Наши уши были закрыты для информации. В радиоэфире круглыми сутками верещали мощные глушилки. Запад казался дальше Марса... Партитуры Стравинского, Бартока, Онеггера были строго-настрога запрещены. Заглянуть в ноты, скажем «Петрушки» или «Жар-птицы» можно было лишь в читальном зале консерватории (с точно отпущенным лимитом времени!) Но для этого надо было получить специальное разрешение с подписями ректора, декана и твоего педагога, заверенные к тому же печатями...

Я учился в Консерватории у наиболее либерального по тем временам профессора, петербуржца, отпрыска старой русской аристократии Юрия Шапорина, чудом уцелевшего в составе педагогов Консерватории после травли композиторов 1948 года — в отличие от другого изгнанного, увы, петербуржца Дмитрия Шостаковича...

Сочинение — глядя из сегодня — конечно, наивное. Но искреннее. Сейчас трудно даже вообразить, что эта партитура вызвала тогда споры, неприятие, критику...

Второй концерт (1966 г.). Первые эксперименты с двенадцатью тонами, джазом. В тот же 1966 год на Пленуме Союза композиторов СССР разразилась скандальная дискуссия — могут ли 12 неповторяемых тонов, серия быть признаком идеологическим или это лишь технология?.. Мой старший коллега Кара Караев (один из любимейших учеников Шостаковича, который сам в те дни лежал в больнице) и я открыто, резко выступили против догматиков и консерваторов (а их было большинство). Состоялся бой. Я помню, как сказал тогдашнему Заместителю Министра культуры СССР В. Кухарскому: «Вы хотите мою позицию превратить в оппозицию?» Выйти на трибуну и громогласно сказать залу правду было по тем временам куда смелее и полезнее для будущего, чем тихо сидеть по домам, сочиняя тихую вялую додекафонную музыку...

Премьера Второго концерта прошла тоже в Москве с оркестром Московского радио. Я был солистом. За дирижерским пультом вновь стоял Геннадий Рождественский. На премьерном исполнении присутствовал художественный руководитель Ленинградской филармонии Оник С. Саркисов, который как раз формировал программы поездки оркестра Ленинградской филармонии, руководимого Евгением Александровичем Мравинским, в заграничное европейское турне. Исполнение нового фортепианного концерта с автором в качестве солиста показалось Саркисову привлекательным, и он пригласил меня в тур. Я пред-

ставил тогда свое сочинение в Париже, Лионе, Женеве, Берне, Милане (в зале театра La Scala, где на концерте присутствовал Г. Караян).

Третий концерт (1973 г.) был написан в форме темы с 33 вариациями (переключка с Диабеллиевскими вариациями Бетховена). Но тема сочинения звучала не — как принято — в начале, а в самом конце сочинения, постепенно формируясь из осколков интонаций и склеиваясь, словно расколовшаяся ваза, в единое целое (ее экспонирует в эпилоге сочинения солирующее фортепиано). Мое внимание занимала тогда также *выписанная алеаторика*. Особо в части свободного сопряжения партий оркестра и солирующего фортепиано. Я вновь был солистом. А дирижировал Государственным Академическим оркестром Евгений Светланов.

Предлагаемая запись была сделана на этом премьерном концерте 5 мая 1974 года на открытии традиционного фестиваля «Московские звезды». В этот вечер я исполнил все три своих концерта (с двумя антрактами после Первого и Второго концертов), сделав к этому случаю новую оркестровую редакцию Первого концерта, не поменяв однако в партии солиста ни единой ноты. Несколькими днями позже я повторил эту программу в Ленинграде (дирижировал Юрий Темирканов) и в Киеве (дирижировал Стефан Турчак). Памятуя совет своего учителя по фортепиано Якова Флиера, что заниматься ежедневно на рояле необходимо, но необязательно, а вот разыгрываться перед каждым концертом надо всякий раз, — я порешил в этом случае подменить обычный свой разогрев (этюды Шопена, Вариации на тему Паганини Брамса, Токката Шумана) исполнением Первого концерта на публике. Это был единственный случай отказа от предконцертного музицирования в артистической комнате перед выходом на сцену в моей пианистической практике. Но я берег руки для Третьего концерта (премьера!), чтобы не утратить свежесть в пальцах.

Воспоминания о «Запечатленном ангеле» из дней сегодняшних
(«Запечатленный ангел», русская литургия для хора *a cappella* со свирелью,
по Н. Лескову; к CD BMG 18.05.96)

В моей семье отношение к русской православной религии было глубинным и искренним. Отец мой из духовенства: его отец (то есть мой дед) был священником в маленьком городке Алексин, что в средней полосе России на реке Ока. И мать верует в Бога. При моем рождении родители тайно меня крестили в церкви на окраине Москвы в Сокольниках, что по тем временам было вовсе небезопасно — советская страна официально исповедовала атеизм, и религиозные чувства вытравливались Сталиным со свирепой жестокостью...

Написать Русскую Литургию на канонический церковно-славянский текст было моим давним желанием. Высокие примеры русских классических хоро-вых сочинений (Чайковский, Рахманинов) были мне хорошо известны. Я сам

много пел в хоре, в юности получил хоровое воспитание, даже диплом хорового дирижера (по окончании Московского хорового училища)...

В начале 1988 года сочинение было завершено, но дать ему впрямую название «Русская Литургия», как я именовал его для себя и своих домашних, означало положить партитуру в стол. Исполнить ее не дадут!.. Хотя шел третий год перестройки и многое в нашей жизни уже менялось. Но не отношение коммунистического государства к религии. Этому еще не пришел черед. Что 1988 год был еще неприемлем для «Русской Литургии», ясно показали мне мои недобрые трения с властями, когда в марте того же 1988 года Слава Ростропович впервые исполнил в Вашингтоне мою симфоническую (без текста) «Стихиру на тысячелетие крещения Руси». Это лишь позже, с начала 90-х годов религия в России успела стать даже модным поветрием. И те с партийными билетами, кто твердили как попугаи про «откровения» Ленина и Маркса, били себя теперь в грудь, клянясь Священным Писанием и Библией. Даже иные мои коллеги, российские композиторы, тоже, как мне кажется, суетно поспешили за очередной модой, но не за сутью. К новейшим опусам наскоро были приклеены эффектные религиозные названия, хотя музыкальное содержание их никак не соотносилось с сердечным влечением автора.

Мне близок один из великанов русской литературы XIX века Николай Семенович Лесков. Его книги, к сожалению, мало знают на Западе (может, его индивидуальный красочный русский язык, трудно поддающийся переводу, тому преграда?). Знают, конечно, что на сюжет Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» написал свою знаменитую оперу Шостакович. Да и только. А из-под пера Лескова вышли и другие шедевры. В том числе гениальная повесть «Запечатленный ангел» — рассказ об артели староверов, чудотворной иконе, иконописце Севастьяне. А по существу мудрая притча о нетленности красоты и ничтожестве властьержавших, о бессмертии и силе Искусства (это близко к вещим словам Достоевского «красота спасет мир»). Рассказ Лескова пронизан возвышенным религиозным чувством, тут и там словно рассыпаны золотые блески первоначальных строк литургических православных песнопений, которые в моменты тяжелых перипетий поют лесковские староверы. Мне подумалось, что не следование сюжету повести, а следование самому духу, тону ее может дать мне право привлечь название Лескова к своему замыслу.

Я писал «Запечатленного ангела», не имея в виду конкретный хор, того-иного дирижера. «Ангел» — это было веление сердца. И лишь закончив партитуру, я решил показать ее блестящему хоровому дирижеру Владимиру Минину. Он, как и я, когда-то тоже окончил Московское хоровое училище. Но позже из-за глупого недоразумения в наших отношениях, как говорится, «пробежала кошка», и мы еле раскланивались (хотя десятилетием ранее Минин и его камерный хор успешно участвовали в постановке моей оперы «Мертвые души» в Большом театре). Посмотрев партитуру, Минин тотчас отзвонил мне и без ко-

лебаний сказал, что изменит все свои ближайшие планы: «Я буду петь премьеру «Запечатленного ангела»». Это был тот счастливый для меня краткий период, когда под началом Минина были *два* лучших хоровых коллектива России — «Государственный русский хор» и замечательное детище Минина «Московский камерный хор». Минин решил занять в премьеры оба коллектива.

Пели премьеру (она прошла 18 июня 1988 года в Москве, в зале имени Чайковского) превосходно. Каждый из певцов — а их участвовало свыше ста! — сделал максимум возможного. Несколько женщин пели даже в дни своего нездоровья... Сам Минин был выше всяческих похвал.

Отмечу еще одного участника — первая флейта оркестра Большого театра Александр Голышев. Помимо хора я ввел в партитуру один сольный духовой инструмент — свирель. Свирель — это старинная русская народная пастушечья флейта. Тембровый эффект на репетициях был прекрасен. Но стабильности исполнения из-за технического несовершенства самого инструмента не было: раз — получится, раз — сорвется... И уже после генеральной (в день самой премьеры) мы с Мининым «дрогнули». Пусть Саша Голышев сыграет свою партию на обычной флейте. Это будет надежнее. Голышев музыкант превосходный — помимо флейты он владеет еще несколькими инструментами, отлично играет на рояле. Мы не ошиблись — обычная флейта в руках мастера имела возможности столь малых нюансов, которые недоступны старинному народному инструменту. Короче — премьера удалась на славу!..

Через год мы начали осуществлять запись. Пять смен по четыре часа в Большом зале Московской консерватории понадобилось нам, чтобы записать «Ангела». Труд был проделан великий. Но тем ценнее результат, о чем я могу судить из сегодня, прослушивая с удовлетворением нашу запись 1989 года...

В 1992 году я получил из рук Ельцина в Кремле за «Запечатленного ангела» Государственную премию России. Новой России!..

Мысли вслух, слушая Прелюдии и фуги...

(24 прелюдии и фуги; Полифоническая тетрадь для фортепиано; к CD BMG, 26.05.96)

...В 1951 году в подвальном помещении Союза композиторов СССР на Миусской улице (теперь улица Чайнова) Дмитрий Шостакович играл свое новое сочинение — 24 прелюдии и фуги. Он их только что закончил. Я — еще студент второго курса консерватории — был на том памятном исполнении. Шостакович играл по рукописи, играл нервно, часто подправлял спадавшие очки, иногда мазал, *forte* временами было жесткое, «стучащее». Но сочинение Шостаковича произвело на меня столь сильное впечатление, что я загорелся желанием тоже написать подобный же цикл...

Это воспоминание наводит меня вот еще на какие мысли. Мы вновь живем во время сотворения неправд, *новых* неправд. Кому-то из музыкантов бывшего СССР ныне очень выгодно «слепить» свой имидж не только из профессиональных достоинств (часто весьма скудных), но и добавить к ним политический капитал: был, дескать, в СССР изгоем, не отмечен был премиями, не давали играть, творить что хотел, притесняли, не исполняли... Прелюдии и фуги Шостаковича сладкозвучным сочинением никак не назовешь. А шел 1951 год! Три года назад (страшный 1948!) над головою Шостаковича сверкали громы и молнии сталинских партийных постановлений о музыке. Сталину было отпущено судьбою прожить еще два диктаторских года. Но даже в такое жестокое, опасное для жизни время Шостакович пишет высокоинтеллектуальное «западническое» сочинение, публично играет его...

И мои 24 прелюдии и фуги сладкозвучным «придворным» брежневским *opus'*ом никак не назовешь. Но я, следуя примеру великого Шостаковича, тоже написал их для себя, написал, невзирая на время, написал и сыграл публично. Кто еще создал в России в те 60–70-е годы 24 Прелюдии и фуги? Кто сам публично сыграл их?..

Избави Бог, я говорю это не от ностальгии по советскому прошлому. Я хочу правды!.. Господа музыкальные аналитики, жизнь никогда не бывает черно-белой: семь пар чистых, семь пар нечистых (как было бы просто!). Жизнь всегда полна множества оттенков, полутонов, и в проклятой советской системе тоже. Это означает, что и сегодня какие-то люди по-прежнему недобры, завистливы, лживы, полны желания изобразить себя в выгодном свете, но всегда готовы оплывать, облить грязью, оклеветать соперника, сочинить про него небылицу. Жаль только, что легковверные западные специалисты по музыке так легко поддаются сомнительным рассказам. И тиражируют их из книги в статью, из статьи в книгу, не потрудившись просто *послушать* музыку. Послушай, взгляни на год написания, а там уж суди как вздумается...

24 прелюдии и фуги делятся на два тома. Первый том — «диезные тональности». Второй — «бемольные тональности». (Позже я использовал подобный прием в своем Четвертом концерте для фортепиано с оркестром. Там уж все 35-минутное сочинение я не пользую ни одного бемоля. «Минималистский» аскетизм — только диезы!).

Еще хотел бы обратить внимание слушателя, что прелюдии выполняют в цикле роль вступления, увертюры к фуге. Прелюдия не самостоятельная пьеса, а всегда предыкт, подготовка, настрой к главному. Прелюдии и пространственно кратче, афористичнее фуг...

«Полифоническая тетрадь», также представленная на этом диске, должна была, по моему замыслу, осуществить две цели: сохранив чисто музыкальные достоинства, стать своего рода краткой фортепианной энциклопедией всех (мне известных) приемов полифонического письма. От простейших (имита-

ция, канон) — до современных (например, полифонический монтаж: последняя финальная прелюдия). Тональный план сочинения непривычен: вниз от первоначального «La» по хроматическому звукоряду к «La» нижнему (№ 13) и затем опять вверх к тому же исходному «La» (№ 25) — как бы с горы в долину, из долины вновь на гору...

Может быть из моих пианистических записей запись «Полифонической тетради» самая наилучшая. Так мне думается.

Я записывал «Полифоническую тетрадь» в студии «Мелодии» на улице Станкевича (теперь Вознесенский переулок, рядом с Московской консерваторией). Московские музыканты зовут это помещение «Кирхой». (Когда-то здесь была англиканская церковь. Теперь Президент Ельцин во время визита английской королевы Елизаветы II в Россию вернул церковь ее бывшим владельцам).

Запись назначена на поздний вечер. Студия безлюдна. За звукорежиссерским пультом как обычно мои верные друзья Игорь Вепринцев и Елена Бунеева. Две чемпионские пары ушей во всей России! Микрофоны расставлены сегодня счастливо — рояль и зал звучат, резонируют удивительно хорошо. Писать рояль дело всегда очень тонкое. На место науки здесь часто приходит интуиция и счастливое стечение обстоятельств. Схема расположения микрофонов может быть повторена до точности, а звучание уходит, теряется. С записью рояля всегда есть некая тайна, загадка. И еще. Важно какой день «прожил» зал сегодня. Кто были посетители, сколько их было, какая состоялась запись — удачная или не очень, чем приходившие люди «надышали» зал — добром или злом...

Когда рояль в операторской звучит хорошо — играется лучше, раскованнее. Делаем передых лишь за полночь. В термосе крепкий чай. Решаем не останавливаться, не переносить запись на другой день. К третьему часу ночи Вепринцев «сходит с дистанции», сил больше нету. Он уезжает. Но мы с Леной Бунеевой упрямо продолжаем. Нельзя терять такую удачу — рояль звучит нынешней ночью волшебным образом...

К рассвету мы заканчиваем писать все сочинение. Я отвожу на своей «Волге» Лену домой через едва пробуждающуюся пустынную еще Москву. Полное измождение. Руки ноют, подушечки пальцев чуть припухли. Но есть удовлетворение, есть чувство победы.

Слышишь ли ты это на диске, мой дорогой слушатель?..

Старинная музыка российских провинциальных цирков (Третий концерт для оркестра), Вторая симфония (K CD Chandos, 27.11.96)

Два моих сочинения, представленные на этом CD Chandos, разделяет интервал почти в 25 лет. Прослушав их, можно, думаю, различить и постоянство моего композиторского почерка, и заметить очевидные перемены, произошедшие со мною за четверть века.

«Старинная музыка российских провинциальных цирков» (Третий концерт для симфонического оркестра), был написан в 1989 году по заказу Чикагского симфонического оркестра к 100-летию его юбилею и впервые исполнен в Чикаго 25 октября 1990 года юбилярами под управлением Лорина Маазеля. Лорину Маазелю и Чикагскому симфоническому оркестру сочинение посвящено.

В российской жизни XIX века цирк играл значительную роль. Вся русская литература, живопись того времени пестрят поэтичными, драматическими, сентиментальными коллизиями, «приездами» и «отъездами» бродячих цирков в маленьких российских городах. Переодеваниями, разбитыми сердцами девиц, влюбчивыми атлетами, жуликоватыми клоунами, ревнивыми мужьями — со слезами, смехом, выстрелами, аплодисментами, фейерверками и пр. и пр. Так и я — намеком, конечно — попытался тронуть музыкальной кистью эту сторону давно ушедшей и теперь уже почти забытой российской провинциальной жизни.

«Старинная музыка российских провинциальных цирков» написана в традициях жанра музыки виртуозной, концертной. Сегодня современные композиторы по существу игнорируют этот род музыки, предпочитая писать музыку медленную, угрюмую, тоскливую, словно предсмертная исповедь самоубийцы... Мой «Цирк» напрямую обращен к слушателю, к публике, к мастерству инструменталиста солиста, к радости от слаженной виртуозной ансамблевой игры. В этом сочинении я намеренно стремлюсь к красочности, к музыкальной живописи, юмору, к эффектному, внешнему, развлекательному — словом, следуя вопреки тому, что стало ныне «хорошим тоном» — изображать из себя аскетичного своемудрого схимника-философа.....

Твое ухо, дорогой слушатель, сможет, надеюсь, разобрать в моем музыкальном повествовании и приближение циркового каравана, и фанфары зазывал, и сольные вариации, скажем, канатоходки и жонглера, а затем — чуть пародийное quasi-балетное Grand Adagio и следующую за ним Коду с parade-aller «всех действующих лиц». Наконец, вновь фанфары и отъезд цирковой процессии из города...

«Цирк» писался в годы перестройки, в годы надежд и веры в раскрепощение и переустройство российского общества. Может быть, чувство надежды на добрые перемены и заряжало меня энергией и оптимизмом?

Вторая симфония создавалась совсем в иной атмосфере. Это были годы, когда уходила в прошлое противоречивая, непоследовательная эпоха Хрущева и начинались «сонные» годы царствования Брежнева. Я обдумывал сочинение долго, порой мучительно, но писалось оно сравнительно легко и быстро. Главным образом в лето 1964 года в Армении, вблизи библейского озера Севан. Моим соседом по даче (в Дилижане располагался дом композиторов) был великий Дмитрий Шостакович. Шостакович знал меня еще мальчишкой — мой отец был недолгое время его секретарем. Я боготворил его. Он несколько раз очень помог нашей семье в тяжелые моменты. Шостакович работал в то лето над IX и X струнными квартетами одновременно, и я несколько раз имел радость показать

ему готовые уже страницы своей симфонии да послушать в его исполнении на рояле только что законченные части его новых квартетов. У Шостаковича и его поколения было принято делать ход продвижения своей работы постоянным близким тебе коллег («начал вторую часть», «нелад с финалом», «в альтовой партии мало воздуха...») и знать, что сейчас делают и они. Это передалось, думаю, эстафетой от Петербургской консерватории, от музыкальных собраний «Могучей кучки», от Римского-Корсакова и Глазунова. Вспоминая то дилижанское лето, могу сказать, что безраздельная погруженность Шостаковича в свою новую композицию, сводки с «фронта его работы» подхлестывали меня более, чем удары погонщика мулов подгоняют замедлившее движение четвероное...

Вторая симфония была впервые исполнена в Москве 11 апреля 1965 года Симфоническим оркестром Московского радио под управлением Геннадия Рождественского. Шостакович был и на репетициях и на премьере. Однако после премьеры Вторую симфонию долго было невозможно сыграть повторно, так как на Пленуме Союза композиторов СССР она была подвергнута резкой критике, что нетрудно себе вообразить, прослушав симфонию сегодня, — за окнами тогда стоял еще только 1965 год... (Кстати, просьба не путать Союз композиторов СССР во главе с бессменным своим руководителем Тихоном Хренниковым с Союзом композиторов Российской Федерации, который в 60-е годы создал Дмитрий Шостакович и был его первым Председателем). Не спас меня от критики и взятый мною в помощь эпиграф со строфой из стихотворения Александра Твардовского «К вам, павшие в той битве мировой за наше счастье на земле суровой, к вам, наравне с живыми, голос свой я обращаю в каждой песне новой...» Хотя с «военным» эпиграфом у меня точки соприкосновения взаправду были. Я хотел столкнуть *музыкально* мирные повседневные звуки окружающей нас жизни со звуками войны, которые я хорошо помнил с дней своего «военного» детства — гул летящих бомбардировщиков, скрежет танков, дальние разрывы снарядов, стоны раненых, марши шагов кованых солдатских сапог по мостовой...

Симфония выстроена в форме 25 прелюдий для оркестра, сгруппированных в пять частей. Часто границы «стыковки» прелюдий условны и почти размыты. На фоне звучащей еще прелюдии начинается прелюдия новая, новый музыкальный материал, новые оркестровые тембры...

Играет роль звуковая рама сочинения — на материале Прелюдии I строится и последняя Прелюдия XXV. Это обрамление должно, как мне кажется, цементировать «прелюдийную» форму протяженного сочинения, которое «воздвигнуто» более на контрастах и противопоставлениях, чем на повторности и развитии главенствующего тематического материала.

Взгляд на свои «Мертвые души» из 1996 года...

(Опера «Мертвые души»; к CD BMG, 1996)

К премьере «Мертвых душ» в Большом театре я написал краткую аннотацию. Ее отпечатали в театральном буклете, и весь замысел моего сочинения там изложен. Теперь из года 1996 хочу припомнить саму атмосферу репетиций, премьеры, кое-какие детали...

Прошла ли премьера гладко? Встретила ли опера противодействие тогдашнего начальства по культуре? Да. Претензии были и серьезные. Главные — две. *Первая*. Почему не положен на музыку канонический текст знаменитого финального лирического отступления гоголевской поэмы: «Эх, тройка, птица тройка...», — который заставляли зубрить наизусть всех советских школьников? И *вторая*. Зачем я перенес разговор двух мужиков у обочины дороги, по которой, подрагивая на российских ухабах, тряслась бричка Чичикова с кучером Селифаном на козлах, — с самого начала книги в самый конец оперы? Ведь теперь вопрос: «Доедет то колесо до Казани или не доедет?» и ответ: «Не доедет», — превращался в итог, вывод, в многоточие... Я и впрямь придавал важное значение этой перестановке, и стоило немалого труда отговориться, отспориться, пустить, как говорится, «собак по ложному следу». Но торги шли долгие и нудные...

В Большом театре в те годы (конец 70-х) подобралась замечательная команда певцов, и большинство из этой «гвардии» — мне приятно это вспомнить — с охотой взялись за разучивание вокальных партий (их в «Мертвых душах» 35). Даже известный тенор Владимир Атлантов, прослушав «Мертвые души» в моем композиторском исполнении, загорелся и хотел было приняться за баритональную партию главного героя Чичикова. Однако после пропевания Первого а сарпелл'ного Ариозо все же отказался, сказав, расстроено, — «низковато». Конечно, участие Атлантова было бы привлекательным. Он был не только замечательный вокалист, а и хороший актер.

Но Чичиков однако в Большом нашелся. В труппу был недавно зачислен молодой баритон из Одессы Александр Ворошило (он звучит и на этой пластинке), который отлично справился с трудной партией. Трудной и по объему (герой не сходит со сцены почти всю оперу), и по интонационному «прилаживанию» к каждому персонажу, кому Чичиков наносит визит и ведет деликатные торговые переговоры о покупке мертвых крестьян. Теперь, когда искусство в России переживает безрадостные времена, Ворошило ушел из музыки и занялся бизнесом — выпускает копченые колбаски с баварскими специями. Как жаль!..

Дирижировать «Мертвыми душами» я пригласил Юрия Темирканова, и Большой театр с этим согласился. Давние дружеские отношения связывали меня в те годы и с Геннадием Рождественским. Большинство моих премьер проходило под его управлением. Но он очень много разъезжал по миру, был занят и, главное, сокращал количество репетиций до самого минимума. А объем-

ная, весьма важная в деталях партитура «Мертвых душ» требовала терпения и усидчивости. Я написал Рождественскому дружеское объяснительное письмо, почему мой выбор остановился на Темирканове. Но Рождественский смертельно обиделся на меня и принципиально перестал играть мою музыку, не сыграв с тех пор ни одной моей ноты (лишь несколько лет назад он продирижировал однажды в Москве «Стихиру» и записал ее на пластинку).

Темирканов работал, не щадя себя. Дотошно, но легко и артистично. После премьеры он 32 (!) раза приезжал из Петербурга в Москву, чтобы продирижировать «Мертвыми душами». Совершенно бесплатно, 32 раза бесплатно — Большой оплачивал ему лишь железнодорожный билет туда и обратно!..

Теперь на этом CD в перечне певцов восстановлено имя Бориса Буряца, записавшего крошечную партию Макдональда Карловича (ансамбли и одна лишь сольная фраза: «Чичиков должен быть что-нибудь непременно»). Тенор Буряца был цыганом, говорили — богатым, любовником дочери Брежнева Галины, носил всегда на указательном пальце старинное массивное кольцо с огромным бриллиантом, за что в театре его прозвали «Борька-бриллиант». Внезапно (уже вскоре после записи) Борька-бриллиант исчез. Шепотком передавали слух, что Буряца арестован и без суда поспешно расстрелян в тюрьме по приказу самого Брежнева, и все его бриллианты конфискованы. Буряца действительно пропал безвозвратно, никто и никогда его более не видел. И когда появилась пластинка «Мертвых душ» — ни партии Макдональда Карловича, ни имени Буряца в перечне там не стояло. Просто выпали! Это было по-советски. Значит, такие пропажи людей случались и в застойную брежневскую эру, что подтверждает и настоящая запись «Мертвых душ»...

После премьеры на весь гонорар, полученный за оперу от Министерства культуры СССР (80 тысяч рублей, но в 1977 году!), я устроил в московской гостинице «Националь» банкет на 550 человек. Пришли все — певцы, оркестр, оба хора, миманс, постановочная часть, работники мастерских Большого театра... Я чувствовал себя счастливым — редко выпадает композитору при жизни радость столь качественного исполнения нового театрального сочинения каждым, подчеркну, *каждым* участником. И не по обязанности и службе, а по градусу творческой увлеченности и заинтересованности. Мне кажется, что нынешняя запись передает эту увлеченность всех исполнителей.

Но более всего полюбили мою оперу скрипачи Большого театра. Вместо них за их пулты в оркестровой яме садились артисты Московского камерного хора (ими руководил блистательный хормейстер Владимир Минин). То-то была радость скрипачам — «Мертвые души» были единственным в репертуаре Большого сочинением, где они заняты не были...

...Когда я впервые сказал Шостаковичу, что взялся за оперу «Мертвые души», Дмитрий Дмитриевич тотчас спросил меня: «А эти гоголевские слова там будут? — И без запинки наизусть прочел: «Признаюсь, еду я по нужде другого:

генерал Бетрищев, близкий приятель и, можно сказать, благотворитель, просил навестить родственников. Родственники, конечно, родственниками, но, с другой стороны, так сказать, и для самого себя, потому что, точно, увидеть свет, коловращение людей, не говоря уже о пользе в геморроидальном отношении... есть, так сказать, живая книга, та же наука...» Это был текст из II тома «Мертвых душ», который сам Гоголь сжег. Лишь немногие страницы рукописи сохранились, слуга Гоголя успел выхватить их из огня уже обуглившись, но еще целые... Я использовал этот текст для I-го а caprell'ного ариозо Чичикова.

Второй текст Шостаковича (тоже из II тома Гоголя!) был: «Мудрости жажду, мудрости извлекать доходы верные и приобрести имущество не мечтательное, а существенное, исполняя тем долг гражданина, заслужа уважение соотечественников...» Эти слова стали у меня основой большой арии Чичикова на балу у Губернатора.

Поразительно, что Шостакович знал эти малоизвестные слова Гоголя наизусть. Дмитрий Дмитриевич сказал мне тогда: «Обязательно используйте, что можно из II тома. У Гоголя там есть совершенно гениальные откровения...» Я рад, что воспользовался советом великого музыканта.

Краткие заметки к своим сочинениям

(«Звоны», Второй концерт для оркестра; «Озорные частушки», Первый концерт для оркестра; «Кармен-сюита» для струнных и ударных инструментов; к CD Deutsche Grammophon, 16.03.97)

Между двумя моими концертами для оркестра есть интересная связь — Леонард Бернштейн. Сыграв с оркестром Нью-Йоркской филармонии мой Концерт для оркестра «Озорные частушки», он заказал мне к 125-летию Нью-Йоркской филармонии Концерт для оркестра №2. Им стали «Звоны».

1. Мировая премьера «Звонов» состоялась в Нью-Йорке 11 января 1968 года. Дирижировал Л. Бернштейн.

В русской истории колокольный звон значит очень многое. В России в древние века относились к колоколам как к одушевленным живым людям. Их секли, казнили, ссылали в Сибирь. Когда вольный город Новгород (как бы русский Любек) был захвачен войском московского царя, первыми пострадали колокола. Их сбросили с колокольни, высекали розгами и... сослали в Сибирь. Это означало конец всякой вольности!..

Колокольными перезвонами русские люди сообщали друг другу разнообразнейшую информацию. Это был своеобразный язык. А равнинные просторы России способствовали этому акустически. Можно было, к примеру, оповестить о приближении неприятеля — им всегда были татары (татаро-монгольское иго длилось почти три века), — велик ли он числом, пеший ли, конный.

Или, скажем, о смерти знатного удельного князя (князя Игоря, например...). Отдельные принципы древнего русского колокольного звона, трактуемые впрочем весьма свободно, я использую в этом сочинении.

Заказ московскому композитору из Америки был тогда у нас в диковину. Мне это стоило большого труда, бесконечных хождений по «разрешающим» учреждениям. Но настойчивость характера и могучее имя Бернштейна помогли мне.

Исполнение «Звонов» в России состоялось лишь через шесть без малого лет в Петербурге, дирижировал Юрий Темирканов.

2. «Озорные частушки» написаны в 1963 году и тогда же были сыграны оркестром Всесоюзного радио под управлением Геннадия Рождественского в Польше на фестивале «Варшавская осень».

Что значит слово *частушка*? Частушка — от слова «часто», «быстро» — это форма современной русской деревенской вокальной импровизации. Всегда в частушке есть юмор, ирония, едкая сатира на существующие порядки, персоналии, на «вождей народа». Даже таким грозным именам как Маркс, Ленин, Сталин, в частушке тоже перепало...

Я употребляю к слову «частушки» прилагательное «озорные», но точнее было бы сказать «ругательные» («матерные»). Однако в шестидесятые годы в России было спасительным не ставить точек над «и» — осталась бы партитура у автора в письменном столе!.. В чем-чем, а в ругательствах русскому языку равного по градусу выражения в мире нету..

По музыкальной форме это как бы много вариаций на много тем...

3. «Кармен-сюита», сочинение 1967 года. Партитура музыки для струнных и ударных инструментов по мотивам оперы Бизе была создана для хореографического спектакля. Станцевать Кармен была идея-фикс моей жены, прима-балерины Большого Майи Плисецкой — первой Кармен в России на балетной сцене.

Сочинение поначалу имело трудную судьбу, и второй спектакль в Большом театре был запрещен (основания: надругательство над шедевром Бизе и сексуальная трактовка образа Кармен). Но активное вмешательство Дмитрия Дмитриевича Шостаковича нам очень помогло. Он вступился за меня в Министерстве культуры и мало-помалу балет начал входить в репертуар театров...

Первым «Кармен-сюиту» на концертной симфонической эстраде исполнил Артур Фидлер со своим оркестром Boston Pops в 1970 году. Так с его легкой руки сочинение начало жить самостоятельной от балетной сцены жизнью...

Два сочинения на рубеже перестройки

(«Дама с собачкой» для оркестра; «Автопортрет» для оркестра; к CD BMG 23.03.97)

У всякого сочинения есть своя история написания. Есть она и у «Дамы с собачкой».

«Дама с собачкой» началась в Швеции — так повелевает мне моя судьба, что опять же в Швеции в декабре 1994 года состоялось в Стокгольме первое представление моей оперы «Лолита» по Набокову.

...В Гётеборге шли репетиции моего балета «Чайка» (по пьесе Чехова). На одной из предпремьерных встреч с прессой один из присутствующих журналистов — по фамилии Борг — задал мне, казалось, не очень к месту вопрос: «Скажите, господин Щедрин, почему никто из русских композиторов до сих пор не написал на сюжет рассказа Чехова «Дама с собачкой» ни оперы, ни балета? Это произведение так и просится на музыкальную сцену». Мне нечего было ответить — «Даму с собачкой» композиторы вниманием действительно обошли...

Вернувшись после премьеры в Москву, я тотчас перечитал рассказ Чехова — шведский журналист был совершенно прав. «Дама с собачкой» одно из вершинных, на мой взгляд, произведений Чехова. Чехов писал его в пике своей влюбленности в молодую актрису Московского художественного театра Ольгу Книппер, и каждая фраза рассказа буквально пронизана светом этого чувства... И когда на следующий год (1985) зашел разговор о написании нового одноактного балета для сцены Большого театра, мы с Майей Плисецкой (моя жена, балерина и хореограф), чей юбилей намечалось отметить, остановились на подсказке шведского журналиста...

...Начиная каждое новое сочинение, я всегда ищу индивидуального решения избранной теме. Ищу тот ход, ключ, что ближе, органичнее всего соотнесется с литературным источником, с сюжетом, если на письменном столе у тебя, скажем, сценическое произведение. В этом смысле метод работы, скажем, Стравинского (или Пикассо в живописи) мне ближе, чем, например, метод работы Прокофьева, когда о чем бы Прокофьев ни писал — «Ромео и Джульетта», «Война и мир», «Семен Котко», — своя *стилистическая* индивидуальность для него определяющая... Стравинский же всегда искал сугубо индивидуального подхода к каждой новой теме. Вспомним, наугад, «Петрушку» и «Пульчинеллу», «Историю солдата» и «Аполлон Мусaget»... Кому-то из критиков тех лет даже казалось несовместимой для одного композитора стилистическая разноликость сочинений. А из сегодня мы отчетливо видим, что каждую ноту писала одна рука, рука Стравинского. Каждая нота — это Стравинский, на каждой ноте стоит его «ропись»...

«Дама с собачкой» была, пожалуй, единственной моей партитурой, что обошлась при постановке на сцене без борьбы и конфликтов. Все шло и прошло гладко. Впрочем, на календаре стоял уже 1985 год. Год начала перестройки.

ки — идеологическая цензура отходила в прошлое. (Премьера балета «Дама с собачкой» состоялась в Большом театре 20 ноября 1985 года).

В «Даме с собачкой» я использовал неполный состав оркестра — только струнные, два гобоя, две валторны и челеста. Состав как бы камерный, но полнзвучные поющие струнные сумели наполнить все «поры» зала Большого театра, создать впечатление мощного «эмоционально-горячего» звучания. Хотелось также показать замечательное качество струнных в оркестре Большого театра той поры. В 1985 году струнная группа в Большом театре была еще чудо как хороша! Это уж позже начались массовые отъезды музыкантов во все уголки земли — покидали Москву лучшие, опытейшие. Сегодня такое качество звучания струнного оркестра в Большом, увы, уже не получишь...

«Автопортрет», вариации для симфонического оркестра, писался годом раньше — в 1984 году. Хочу обратить внимание слушателя на посвящение. На титульном листе обозначено «Р. К. Щедрину» — это сочинение я посвятил самому себе. Мне хотелось привнести в музыку распространенную живописную форму художников, рисовавших свои «Автопортреты» испокон веков — до дней сегодняшних. От Дюрера до Шагала, от Рубенса до Кандинского. Постараться звуками, красками, тембрами «вглядеться» в себя, «запечатлить» свою личность, «услышать» время, когда ты жил и сочинял музыку. Можно, думаю, расслышать в «Автопортрете» и колорит России: имитацию тоскливых звуков одинокой балалайки (флажолеты двух солирующих контрабасов и арфа), бормотание «во хмелю» фагота (словно напевающего старинное песнопение калик перехожих), бесконечный, ровный и печальный ландшафт моей страны...

Работа с Кириллом Кондрашиным

(Симфоническая сюита из оперы «Не только любовь»; «Озорные частушки», Первый концерт для оркестра; «Фрески Дионисия» для инструментального ансамбля; к CD BMG, 22.04.97)

На этом диске сочинения разных лет. Основные два — симфоническая сюита из оперы «Не только любовь» и Первый концерт для симфонического оркестра «Озорные частушки» — относятся к ранним моим сочинениям. Оба они были записаны легендарным русским дирижером Кириллом Кондрашиным, и когда Кондрашин попросил политического убежища на Западе — обе записи канули в небытие и были запрещены к исполнению. Я радуюсь, что настало, наконец, время, когда они снова смогут стать предметом внимания любителей музыки.

Несмотря на разницу лет, меня связывали с Кондрашиным добрые сердечные отношения. Это я отношу не только к ясно ощущаемой мною его музыкантской симпатии — он исполнял мою музыку немалое число раз, включал ее в программы своих гастролей, я несколько раз играл под его управлением свой Второй фортепианный концерт... Но и — скажу так — генетический код. Мой отец был его первым учителем музыки, привившим ему, как Кондрашин

сам писал, — любовь к музыке. Кондрашин много сделал для возвращения забытых и запрещенных сочинений Шостаковича. А мой отец был короткое время секретарем Шостаковича. Все взаимосвязано: так пересекаются между собой истоки моего композиторского пути...

Мысль создать симфоническую сюиту на основе оперы «Не только любовь» принадлежала Кондрашину. Осуществив запись «Озорных частушек» (в Большом зале Московской консерватории), он попросил добавить в будущую пластинку еще одно сочинение. Минут на 30–35, как он сам определил (тогда для LP объем в 45 минут был самым оптимальным). Кондрашин слушал мою оперу в театре, потому и подал идею сделать на материале оперы оркестровую сюиту.

Сюжет оперы был заимствован из рассказа современного российского писателя Сергея Антонова «Тетя Луша». Рассказ повествовал о жизни заурядной русской деревни вскоре после окончания Второй мировой войны. Мужчин убивали на фронте, и в деревнях остались лишь бабы да безусые юнцы-полумальчишки — в отрочестве моем я своими глазами видел такие деревни... Героиня оперы, немолодая уже женщина Варвара (с автором либретто писателем Василием Катаняном — последним мужем знаменитой возлюбленной поэта Маяковского Лили Брик — мы поменяли ей имя) отчаянно влюбляется в такого юнца-полумальчишку. Любовное томление, сексуальное желание, да и материнская нерастрченная нежность, тайные встречи, любовный деревенский треугольник (у парня есть в деревне молодая невеста-одногодка), бурный конфликт и печальная безрадостная развязка — невеселое многоточие... Деревня вновь погружается в скучные будни... Текст одной из народных частушек словно резюмирует главную мысль моей оперы: «Ой, мамонька-мать, куда мне любовь девать, то-ли по полю развеять, то-ли в землю закопать...»

Хочу кратко объяснить слушателю, что такое есть *частушка*. Тем более, что в трех из четырех предлагаемых сочинений (кроме «Фресок Дионисия») этот народный жанр присутствует.

Частушка — сравнительно современная (XX век) форма русской деревенской вокальной импровизации (под гармонь или балалайку). Очень часто в тексте частушек содержалась ядовитая сатира на тогдашних политических лидеров, на существующие порядки. Приведу, к примеру, одно четверостишие: «Дядя Ленин открой глазки, нет ни мяса, ни колбаски. Яйца видим только в бане между ног у дяди Вани...»

Но слагались народом и частушки лирические, любовные, с печалью и грустью. Их называли «страданиями» (от слова «страдать», «томиться»). Такой вид частушек присутствует в вокальном сочинении с одноименным названием «Страдания» (первая часть — страдания «Девичьи», вторая — страдания «Военные»). Но в русском фольклоре от юмора, озорства, крепкого ругательства всегда

полшага до отчаяния, до взрыва, вопля, слез... Это, видно, лежит в основе «загадочной» души русского человека, о которой столько сказано да понаписанно.

...Премьера моей оперы «Не только любовь» состоялась в Москве в Большом театре 25 декабря 1961 года. Постановка оперы вызвала сильное раздражение начальства по культуре — откровенно фрейдистские мотивы, соседствующие с монументальными патриотическими шествиями других советских опер, красными знаменами и славословием, были слишком вызывающим контрастом. Объявленные в премьерной афише следующие четыре представления «Не только любовь» были заменены на вердиевскую «Травиату», и лишь через два месяца опера была показана на публике еще три раза, после чего тихо и бесславно исчезла из репертуара...

А Симфоническая сюита была сделана тремя годами позже, в 1964 году.

«Озорные частушки» я сочинил в 1963 году, и тогда же впервые они прозвучали на фестивале «Варшавская осень» под управлением Геннадия Рождественского. Кондрашин был вторым исполнителем этой пьесы. Кстати, в самой коде сочинения он предложил мне маленькую купюру в несколько тактов, облегчавшую дыхание духовикам. Этот его совет был очень по делу. Я воспользовался им и внёс поправку в готовящуюся к изданию партитуру (что вообще-то делал и делаю весьма редко и неохотно). У Кондрашина было замечательное чутьё и огромный опыт работы с оркестром (его мать и отец были, между прочим, так же как и мой отец в свое время, артистами оркестра Большого театра — все опять же пересекается...).

...У «Озорных частушек», думаю я, счастливая судьба. Эту партитуру немало играли по всему миру, ставили на нее балеты. Помню, например, какую радость доставила мне весть, что Леонард Бернштайн играл это сочинение несколько раз, в том числе и с оркестром Нью-Йоркской филармонии...

•

«Фрески Дионисия» написаны позже, в 1981 году, для ансамбля солистов оркестра Большого театра. По составу исполнителей это нонет — флейта, кларнет, фагот, английский рожок, валторна, альт, виолончель, челеста, хроматические кротали.

Дионисий — великий русский художник-иконописец, творивший на рубеже 15–16 веков. Как и другие легендарные иконописцы России — Рублев, Феофан Грек, Данила Черный — Дионисий расписывал интерьеры и своды православных церквей. Из-за войн, татарских набегов, бунтов, стихийных бедствий, кровавых революций множество работ древних русских иконописцев-гениев погибло, не сохранилось или сохранилось в изувеченном виде. Но одна из великих работ Дионисия и его сыновей счастливо дошла до нас в своей первозданной красе. Это роспись Ферапонтова монастыря на севере России, в Вологодчине. Войны да беды обошли Ферапонтов монастырь стороной, миловали шедевр древнего иконописца.

В студенческие свои годы, увлеченный этим пластом древнерусской культуры, записывая и изучая одновременно старинное народное музыкальное творчество, я добрался — таки через все бездорожье и препоны с несколькими добрыми друзьями-единомышленниками до Ферапонтова монастыря. И был в самое сердце сражен гордой величавостью, терпким колоритом, одухотворенностью этого непревзойденного творения русского искусства.

Я играю на фортепиано...

(«Тетрадь для юношества» для фортепиано; к CD BMG, 24.06.97)

Я окончил Московскую консерваторию как композитор и как пианист. В консерватории моим профессором по фортепиано был Яков Флиер. Занятия и встречи с ним я вспоминаю с добрым благодарным чувством. Флиер был любимейшим учеником Константина Игумнова — патриарха московской пианистической школы. Значит, я прихожусь как бы внуком Игумнову.

В тридцатые предвоенные годы Флиер выиграл несколько авторитетных международных конкурсов, на одном из которых он занял первое место, а Эмиль Гилельс получил второй приз. Концерты, громы оваций, приглашения... Но болезнь правой руки на долгие годы оторвала его от концертной эстрады. Флиер с увлеченностью отдал себя педагогике.

В молодости я немало выступал на эстраде с исполнением своих сочинений, включая, впрочем, в программы и классику. А может быть играл я на рояле не так уж и плохо, ибо строгий Флиер в сердцах сожалел, что композиторская деятельность с годами всерьез отвлекла меня от пианизма?...

Но играть свои собственные сочинения на публике — давняя и дивная традиция в русской музыке: Скрябин, Рахманинов, Прокофьев, Шостакович... И то, что я сам мог сыграть свои сочинения, и публика покупала на мой концерт билеты, да еще за выступления платили куда больше, чем за написание музыки — можно было существовать! — очень мне помогало в начале творческого пути. Я не только «заявлял» свои новые работы, но и как бы «легализовал» их. Некоторые из моих произведений были совсем «неблагозвучны» по тем временам — ведь жили и росли мы в обществе тоталитарном. Кстати подобная проблема «легализации» стояла перед *каждым* композитором бывшей «страны Советов», кто писал серьезную, некоммерческую музыку. То, что кому-нибудь все давалось легко, без борьбы, а кто-то безмерно «страдал» и мучился за свои «свободолюбивые убеждения» — миф. Миф, сложенный благополучными господами, которым посчастливилось судьбой родиться в свободном мире. Композиторов-диссидентов в СССР не было! Кто словами выражал свое несогласие с системой — сидел в тюрьме. Шостакович сумел же через все критические громы и молнии, через все невежество и жестокость правителей (и в эпоху Сталина!), сказать *музыкой* то, что и сегодня вздыбливает волосы на голове, морозит

кожу... Но как говорил наш писатель Владимир Максимов — ты в булочную ходил? Хлеб покупал? Значит, и ты сотрудничал с режимом...

Музыку для фортепиано я писал на протяжении всей своей творческой жизни. Последнее сочинение для фортепиано — Вторая соната — помечено 1996 годом и впервые прозвучало в исполнении Ефима Бронфмана в апреле 1997 года.

На этом CD представлены в основном мои ранние фортепианные работы. Пьесы из балета «Конек-Горбунок», «Тройка», «Юмореска», «В подражание Альбенису», «Две полифонические пьесы» относятся к концу пятидесятых или к самому началу шестидесятых годов. Это мои постконсерваторские, аспирантские работы. Переломный год — 1962, когда была написана Первая фортепианная соната. Этой сонатой я «подступал» к своей Второй симфонии, ко Второму фортепианному концерту.

Особняком стоит «Тетрадь для юношества», написанная в 1981 году. Летние месяцы тех лет я несколько раз проводил в Доме композиторов в южном городе Сухуми. Стены в этом доме были словно из картона — так слышно было, что играли, о чем говорили поблизости. Мои соседи несколько раз менялись, но не менялся репертуар их детей, упражнявшихся на рояле. Одни и те же пьесы, одни и те же пьесы. Я рассердился и стал писать свой фортепианный цикл для юношества — just for change, — чтобы «отомстить» своим соседям. Так и родился этот опус, предназначенный однако не только для юных, но и продвинутых, концертирующих пианистов.

Записывал я диск в Большом зале Московской консерватории — лучшая акустическая точка в Москве. За звукорежиссерским пультом как обычно были мои друзья и единомышленники Игорь Вепринцев и Лена Бунеева. Их непогрешимым ушам и вкусу я всегда очень верил. Часы для записи отводились только в ночное время, после окончания вечернего концерта. Еще принималось в расчет, что движение транспорта по улице Герцена, где располагался Большой зал Консерватории, к ночи стихает, и мы без помех получим желанную тишину, необходимую нам особо для записи музыки тихой и прозрачной.

...Из полутемного зала сумрачно смотрели на меня с балконов портреты композиторов прошлого. Кто это там «заковыристо» играет на *нашем* концертном Стенвее? Удачно ли идет ночная запись?..

Две записи Геннадия Рождественского

(Вторая симфония; «Стихи на тысячелетие крещения Руси» для оркестра;
к CD BMG, 11.07.98)

Предваряя запись Геннадием Рождественским двух моих сочинений, составляющих содержание этого CD, я хочу рассказать историю наших взаимоотношений.

Мы в одно время учились в Московской консерватории, играли в 4 руки, дружили. Мать Рождественского — блистательная певица Наталия Петровна Рождественская была долгие годы творчески связана с моим отцом (оба работали в Московской филармонии). Геннадий Рождественский со студенческих лет был первым исполнителем многих моих сочинений — и симфонических, и театральных. В Большом театре он поставил и мой первый балет «Конёк-Горбун», и «Кармен-сюиту». И делал он это каждый раз блистательно. Мы вместе переживали все «запретительные» перипетии с премьерным исполнением «Поэтории» — концерта для поэта (Андрей Вознесенский) с оркестром и хором...

Первая «черная кошка» перебежала, когда появилась возможность сыграть «Поэторию» вторично после шестилетнего «вынужденного» перерыва. Времени на репетиции у Геннадия не было, он предложил провести концерт с одной лишь генеральной репетиции. Я отказался. Мы обменялись письмами. Они сохранились. Но вскоре все уладилось, и добрые отношения возобновились. Однако, когда я закончил партитуру оперы «Мертвые души» и остановил свой выбор на Юрии Темирканове, предвидя, что кропотливая репетиционная работа будет для Рождественского неприемлема из-за его занятости и множества поездок, — я опять написал объяснительное дружеское письмо. Но Рождественский обиделся. С 1974 года по 1989 он не сыграл ни одной моей ноты, мы не общались.

В 1989 году — в разгар перестройки — эстонский журналист Урмас Отт, ведущий интервью со мною по TV, назвал меня «счастливым человеком», кого играют такие замечательные музыканты как то... В их числе был и Рождественский. В ответ я заметил, что последние 15 лет этого не происходило. И объяснил причину. Добавив, дескать, — вы это место, надеюсь, вырежете. Но этот пассаж остался в передаче. Может быть это совпадение, но Рождественский вскоре замечательно сыграл «Стихиру» в Москве и позже записал ее. Эту запись вы найдете на этом CD. И совсем уж недавно продирижировал в Токио мои «Хороводы». Может, откроется второе дыхание в наших отношениях? Я желал бы этого...

«Вторая симфония» — сочинение 1962–1965 гг. Рождественский был первым исполнителем и этой моей партитуры. Сочинение состоит из 25 прелюдий, составляющих пять частей. Лишь последняя прелюдия строится на материале первой — это как бы рама сочинения. Прелюдии соседствуют друг с другом, иногда «набегают» одна на одну — предыдущая еще не закончилась, а уже началась новая... В драматургии играет роль и противопоставление звуковой атмосферы

военной поры, которую я помню не по кинофильмам и книгам, а по своему «военному» российскому детству, — с привычными обыденными звуками мирного времени. Симфонии предпослан эпиграф из стихотворения Александра Твардовского: «К вам, павшие в той битве мировой за наше счастье на земле суровой, к вам, наравне с живыми, голос свой я обращаю в каждой песне новой...»

«**Стихира на тысячелетие крещения Руси**» создана в 1988 году — в год празднования этой даты. Премьера состоялась в Вашингтоне в Кеннеди-центре — играл Вашингтонский национальный оркестр под управлением Мстислава Ростроповича.

Интонационная основа «Стихиры» — знаменный распев. Говоря иначе — крюковое пение, «крюки»: способ безлинейной нотации религиозных песнопений, несколько веков бытовавших в древней Руси. Пока европейская пятилинейная строка не «перебралась» с Запада в «Хор государевых певчих дьяков» при дворе русского царя.

«Крюки» фиксировали не отдельные ноты, но мелодические ходы, попевок, каденции, иногда целые музыкальные фразы. Движение, ток музыки были намеренно плавными, ибо лишь секундовые «сцепления» разрешались строгими правилами. «Крюки» писались и киноварью — тогда и цвет означал кою-либо важную мелодическую последовательность...

Я посилено следую интонационным, ладовым закономерностям «знаменного распева». Следую плавности его голосоведения, протяженности мелодических линий. Моя «Стихира» по существу вариации на тему продолжительностью в целое сочинение. Фактурные, ритмические, оркестровые перемены, чередуясь, встречаая, вклиниваясь, наслаиваясь, — оттеняют, дополняют общий ход повествования.

Само слово «Стихира» в те давние времена означало религиозный стих, положенный на музыку. Пелось оно — в холодных церквях — мужскими голосами в унисон и отличалось весьма значительной протяженностью. Многогрешные монархи любили попробовать свои силы в музыке. Если Фридрих II играл на флейте, то Иван IV (Иван Грозный) сочинил несколько стихир, одна из которых — «На преставление митрополита Московского и всея Руси Петра» — дошла до наших дней, была расшифрована, «переведена» из крюковой записи на пятилинейный стан и звучит и ныне в хоровых концертах...

(Первая симфония; «Озорные частушки», Первый концерт для оркестра; «Звоны», Второй концерт для оркестра; «Казнь Пугачева» для хора a cappella; «Концертино» для хора a cappella; к CD BMG, без даты)

На этом CD главным образом собраны мои сочинения ранних лет.

«Первая симфония». 1958-ой год: минуло пять лет после смерти Сталина и — Прокофьева. Еще пять остается до приезда в СССР Стравинского. Я учусь в аспирантуре Московской консерватории. Зарабатываю на жизнь, сочиняя музыку для драматических спектаклей и кино...

Симфонию исполняют на Пленуме Союза композиторов СССР. Дирижирует моей премьерой легендарный Натан Рахлин, музыкант, виртуозно владевший игрой на многих инструментах — скрипке, тромбоне, гитаре, кларнете. У публики симфония имеет успех. Но догмы сталинской эпохи, несмотря на афишированную «оттепель», еще в силе. С трибуны Пленума композиторов симфонию осуждают: «Почему пессимистический конец? Что он означает? Зачем части симфонии расположены «неправильно» (1. «Рондо», 2. «Токката», 3. «Тема с вариациями»)?»..

«Озорные частушки», Первый концерт для оркестра, — сочинение 1963 года. Слово «частушка» происходит от русского слова «часто», «скоро», «быстро». Это, пожалуй, самая распространенная в XX веке форма деревенского русского вокального музицирования. Нередко импровизационного свойства. Всегда в частушке (это обязательно!) есть юмор, ирония, подтекст. В музыкальном отношении — асимметрия, сбой сильных и слабых долей такта, синкопы, скачки. По форме сочинение являет собой — много вариаций на много тем.

«Звоны», Второй концерт для оркестра, написаны в 1967 году по заказу Нью-Йоркской филармонии к 125-летней ее годовщине. Главным дирижером был Леонард Бернштайн. Он несколько раз исполнял «Озорные частушки», которые — порадуясь! — пришлось ему по душе, и заказал мне к юбилейному сезону новое сочинение. 11 января 1968 года Бернштайн сам и продирижировал премьерой в Нью-Йорке.

Колокольный звон — важная часть древней культуры России. Русские композиторы-классики не раз пользовались некоторыми его принципами. Я иду той же дорогой, но на ином этапе развития интонационной, гармонической сфер. Исполнение «Звонов» в России состоялось через шесть лет — в Санкт-Петербурге дирижировал Юрий Темирканов.

Хоровые сочинения (до консерватории я окончил Московское хоровое училище и пел в хоре мальчиков) — представлены на этом CD двумя произведениями.

«Казнь Пугачева» написана в 1981 году на прозаический текст А. С. Пушкина из его «Истории Пугачева». Я пользуюсь здесь хоровой звукописью: рокот, крики толпы, колокольные перезвоны, церковные песнопения, марш строя солдат на плацу... Это как бы «омузыкаленный документ» давней эпохи.

«Концертино» написано тогда же для фестиваля хоровой музыки в Ирландии. Произведение бестекстовое, виртуозной концертной направленности. Я использую здесь лишь отдельные слога, принятые в российском быту в соответствующих обстоятельствах (колыбельная или подражания колокольным перезвонам). В сочинении четыре части: 1. Лестница вниз, 2. Колыбельная, 3. Сольфеджио, 4. Русские перезвоны.



... Я не намерен отрекаться сегодня ни от единой музыкальной строки, что я писал в те дальние годы. На каждой партитуре ясно виден знак времени, в котором я жил, и я думаю — это хорошо. Я более верил и верю в силу художественной интуиции композитора, чем в трезвый расчет или удачливый подбор системы, на которую сегодня есть спрос на музыкальном рынке. Меня не увлекала поспешная смена знамен, скажем, графики серийности на статику минимализма. Наверное, в этом и моя сила — и моя уязвимость...



Для концертных программ

Эхо-соната для скрипки соло, 1984.

Лето 1964 года я провел вместе с Дмитрием Шостаковичем и его женой в Дилижане, что расположен вблизи озера Севан в Армении. Однажды Шостакович внезапно спросил меня: «Что, если бы до конца Ваших дней Вас отправили на необитаемый остров (в России такой вопрос был всегда уместен!), разрешив взять с собой лишь одну партитуру. Какую бы Вы назвали? Даю 30 секунд на размышление». Я тот час же ответил: ««Искусство фуги» Баха». «А Вы?» — спросил я в свою очередь Шостаковича. И Дмитрий Дмитриевич сразу сказал: ««Песнь о земле» Малера». Весной 1975 года я был в последний раз на даче Шостаковичей в Жуковке под Москвой. Шостакович уже неважно выглядел, осунулся, трудно двигался. Даже в бельэтаж поднимался на лифте. В передней, надевая пальто, я напомнил ему его тест в Дилижане и поинтересовался, изменился бы сейчас его ответ. «Нет, — сказал Шостакович, — Малер». «А Ваш выбор поменялся?» — спросил он меня. «Нет, — сказал я, — Бах».

Великий Бах был всегда моим кумиром и потому, получив в 1985 году предложение от Кёльнского радио написать сочинение в честь баховского юбилея для скрипки соло, я без раздумий согласился.

Слово «Эхо» я рассматриваю здесь в своей сонате в двух аспектах: как музыкальные понятия «близко» — «далеко» и как эхо эпох минувших в днях сегоднешних. В музыкальную ткань сочинения я трижды вплетаю микро-аппликации из трех великих баховских сочинений для скрипки соло — из I, II сонат и из III партиты.

По форме «Эхо-соната» — тема с девятью вариациями и эпилогом.

Концерт для виолончели с оркестром — «*Sotto voce concerto*» (03.07.94)

Виолончельный концерт («*Sotto voce concerto*») написан в 1994 году для Мстислава Ростроповича. Партитура сочинения выдержана в лирическом ключе, приглушенных тонах. Я намеренно избегаю жестких, колющих звучностей, рваных регистровых пространств. В концерте много протяженных мелодических построений, интонаций приглушенной человеческой речи. Много тональных «струнных» центров, связанных с обертонами пустых струн (*c, g, d, a, e*). Эти принципы самоограничения позволяют мне характеризовать свое сочинение как своего рода *постминимализм*, трактуемый, разумеется, весьма вольно, сквозь призму собственной индивидуальности.

Мне хотелось также полно использовать феномен *правой* руки Ростроповича, его уникальную способность к совершеннейшему *legato*, тончайшему — «околдовывающему слушателя» — *pianissimo*. Замечательную технику Ростроповича *нечего* пользования натуральных флажолетов...

Созданию атмосферы *sotto voce* помогает, по моему замыслу, и сольное участие в оркестровой партитуре двух Block-Flauto (тенор и альт): *flauto dolce* — по-итальянски. Мне пришли на помощь и отзвуки памяти моего далекого российского детства. Крохотный деревянный одноэтажный полусонный городишко Алексин на реке Ока (это средняя полоса России, Тульская губерния, места Льва Толстого)... Пастушечьи наигрыши на утренней и вечерней зорях, доносящиеся с другого лугового берега, через два поля... Эхо «засурдиненной» речным туманом переключки долго-долго повторяемых пастушечьих узоров...

В «*Sotto voce concerto*» 4 части:

- | | | |
|---------|---|-------------------------|
| attacca | { | I. Sostenuto |
| | | II. Allegretto moderato |
| attacca | { | III. Scherzo-cadenza |
| | | IV Finale |

Важную функцию несет на себе III часть — сольная каденция виолончели (под сурдину), которая, впитав в себя тематический материал двух предыдущих частей, словно поднимается по высокой «винтовой» лестнице к финалу, итожащему все музыкальное построение и закрепляющему атмосферу полутонов, недосказанностей, лирического склада: «Печаль моя светла», — как сказано у великого русского поэта Александра Пушкина.

«Величание» для струнного оркестра, 1995

Словом «Величание» в России принято называть тот тип старинного народного песнопения, которое сопровождало русского человека в разного рода празднествах, на торжествах, придворных церемониях. Пели величальные и в дружеском застолье, в семейном кругу. Но в России так часто именно того, кого возносили до самых небес, до самого солнца, вмиг, в одночасье, низвергали в пропасть, в безвестность, в преисподнюю, «разоблачали», растаптывали, обливали грязью, помоями, когда и убивали. Даже старинная песня на такой сюжет была сложена: «Мы тебя, Анисим, сперва возвысим, посадим в терем, а потом сбросим оттуда, да обсерем!..» Что-то подобное сочинено, к примеру, Мусоргским в опере «Хованщина»: дворовые девки славят («величают») князя Андрея Хованского, но внезапным ударом ножа в спину его убивают. Схожая идея владела мною и при написании *инструментального* сочинения «Величание» — ток музыкального славословия внезапно обрывается и вторгается музыка резкая, тревожная, жесткая...

Партитура «Величания» написана для струнного оркестра.

Фортепианный терцет — *Piano terzetto*.

1. Аняотация, 10.01.96. Первые музыкальные впечатления моего детства были связаны со звучанием фортепианного трио. По воскресеньям в гости к моему отцу, который неплохо играл на скрипке — это было в Москве, — приходили два его младших брата, пианист и виолончелист. Для собственного удовольствия они переиграли на этих семейных «московских воскресеньях» целое море музыкальной литературы для фортепианного трио — Моцарт, Шуберт, Бетховен, Дворжак, Чайковский, Рахманинов...

Piano terzetto написано в 1995 году для фортепианного трио «Чайковский», для музыкантов, которых я искренне люблю. Сочинение состоит из двух частей, названия которых, надеюсь, что-то говорят сами по себе, дают ориентир направлению внимания слушателя.

I. «*Завтрак на траве*» — тихая, неторопливая акварель, преломляющая музыкально канонический для художников сюжет. Лирическая миниатюра речитативного вступительного свойства, в полутонах, в звучностях приглушенных, засурдиненных.

II. «*Parade à la Russe*». Тут сошлюсь на намеренную переключку с цирковыми образами Э. Сати. Музыканты трио «Чайковский» живут ныне в Париже, участвуют, знаю, в работе общества Сати... Первая же мысль, явившаяся мне на предложение — напишите для нас фортепианное трио, — была: «надо свою пьесу как-то соотнести, «аукнуться» с Парадом Э. Сати. Написать протяженное Шествие с ясно слышным русским акцентом...» В ходе работы я и последовал своей первоначальной идее. К концу Второй части возникает основной образ

Первой, ее хроматические зерна, входящие в соприкосновение, сплетение, противостояние с темой «Парада». И, наконец, быстрая виртуозная Кода, венчающая сочинение.

Может быть, образы моего Piano terzetto не столь привычны для жанра фортепианного трио, но в них, полагаю, есть игра, есть загадка...

2. Предисловие к печатному изданию. При написании Piano terzetto я хотел, чтобы названия частей давали некий ориентир направлению внимания слушателя и исполнителей. Если Первая часть («Завтрак на траве») в какой-то мере музыкально преломляет канонический для художников лирический сюжет, то Вторая («Parade à la Russe») намеренно перекликается с цирковыми образами Э. Сати, но... на русский лад. Здесь на вершине подъема я кратко использую старинную русскую солдатскую песню «Соловей, соловей, пташечка...» И по сей день марширующие шеренги русских солдат с присвистом и залихватским гиканьем любят прогорланить во всю мощь своих солдатских глоток этот старинный мотив.

О чем эта песня? О любви, о любви и мечтаниях солдата. Вот несколько строк из песни — хотя очень трудно точно перевести на иной язык сочные, бравые, слегка эпатажные строки песни:

*Соловей, соловей, пташечка,
Канареечка жалобно поёт.
Раз — поет, два — поет, три — поет,
На четвертый раз — петь перестает...
Пошла девка жито жать,
Солдат снопики вязать.
Девка жито не нажала,
Солдат холодок нашел.
Бросай, девка, жито жать,
Пойдем в холодок лежать.
Соловей, соловей, пташечка,
Канареечка жалобно поёт...*

Концерт для скрипки с оркестром — «Concerto cantabile», 1997

«Concerto cantabile» для скрипки в сопровождении струнного оркестра написан в 1997 году для Максима Венгерова и ему посвящен.

В концерте три части:

I. Moderato cantabile

II. Allegro

III. Sostenuto assai

} исполняются
без перерыва

Под словом «cantabile» я подразумеваю в первую очередь тонус состояния души, отчасти — манеру звука. А также и переплетения, перекрещивания, слия-

ния, согласие, спор, контрдвижение поющих линий солиста и оркестра. Кстати, я подразумеваю *полный* состав струнных. Концерт, конечно, можно исполнить и с камерным составом, но слышалось сочинение мне, задумывалось — на *полный* струнный состав. Манера игры *cantabile* не должна, впрочем, исключать разнообразия звучания сольного скрипичного голоса. К примеру, в финале, где тематический материал всех частей объединяется, солист должен приблизиться к звучанию пастушечьей свирели. Это — впечатления моего российского детства, ибо переключка пастухов через речку запала в мою память на всю жизнь.

«Четыре русские песни» — Пятый концерт для оркестра (13.07.98)

«Четыре русские песни» для симфонического оркестра написаны в 1997 году по заказу Би-Би-Си для Променад-концертов. Это мой 5-ый концерт для оркестра. Четыре предыдущих концерта («Озорные частушки», «Звоны», «Старинная музыка российских провинциальных цирков» и «Хороводы») тоже связаны с русской темой, русскими сюжетами.

Партитура «Песен» задумывалась с отчетливо выраженной виртуозной концертной направленностью для каждого инструменталиста, для каждой группы оркестра. Сочинение имеет простой *quasi*-сюжет: старинная русская тройка неторопливо движется по просторам России. Сидящий в ней путешественник слышит древнюю былинку слепца с поводырем, переборы балалайки, пение цыган с гитарами, величальный обряд, сопровождаемый отзвуками старинного пасхального русского колокольного перезвона...

Я использую — весьма впрочем свободно — четыре типа народных песен: *былина* («Что не белая береза к земле клонится»), *игровая* («Как за речкою»), *плясовая* («Две гитары»), *обрядовая-величальная* («Слава Богу на небе, царю нашему на земле»). Все четыре песни сливаются к концу пьесы в единую многослойную звучность.

«Музыкальное приношение» для органа, трех флейт, трех фаготов и трех тромбонов (07.12.98)

«Музыкальное приношение» для органа, трех флейт, трех фаготов и трех тромбонов написано к юбилею Баха в 1983 году. Первое исполнение состоялось в Москве, в Большом зале консерватории 21 октября 1983 года. Партию органа я играл сам.

В сочинении есть элемент театральной игры. Схема драматургии такова: вступительное соло органа, затем на сцене появляются три флейтиста (замечу в скобках — духовые инструменты всегда играют хором, по трое, — это принцип), вновь солирующий орган, выход трех фаготов, их соло, опять орган, выход трех тромбонов, их соло, опять орган. Сокращающаяся в протя-

женности переключка всех групп вплоть до совсем коротких реплик: вопрос, ответ. И финальная общая кода, где наконец-то все 10 исполнителей играют одновременно, — с длительным нарастанием, кульминацией, наплывами, тихим иставиванием в конце...

Сочинение встретило очень противоречивое восприятие. Я играл его сам в Берлине, Вене, Праге, Мюнхене, Петербурге, Бостоне, Франкфурте... И всюду зал резко раскалывался надвое — принявших сочинение и отвергнувших его. Альфред Шнитке, например, считал — он писал об этом — «Приношение» моим лучшим сочинением. Однако многие не хотели принять его протяженности. Впрочем, Эрик Тавашерна, известный финский музыкальный ученый, сказал мне после премьеры, что он в восторге от партитуры, но видит в ней один серьезный недостаток: она слишком коротка!..

Пятый концерт для фортепиано с оркестром, 1999

Пятый концерт для фортепиано: 1. *Allegretto moderato*; 2. *Andante*; 3. *Allegro assai*.

Жанр фортепианного концерта был всегда привлекателен для меня. Сам я играл премьеры 3-х своих первых фортепианных концертов, что впрочем можно соотнести с давней традицией в русской музыке (Рахманинов, Прокофьев, Шостакович). В концерте три части, очевидно контрастирующие друг другу, хотя тематический материал I части проходит через все сочинение, меняя лишь настрой, светотени, облик. В финале я стараюсь в какой-то мере повторить прием *crescendo* равелевского «Болеро», но в совсем ином темпе — виртуозной стремительной токкаты. Партия солиста, естественно, «высветлена», «высвечена» (у пианиста две сольные каденции), но есть и равновиртуозная «работа» у оркестра и дирижера...

Сейчас более всего рассуждают о стилях в современной музыке. Может быть, я излишне старомоден, но для меня всегда важнейшим был голос композиторской интуиции и желание взаимопонимания со слушателем.

Пятый концерт для фортепиано написан в нынешнем 1999 году с расчетом на Олли Мустонена, концерт ему и посвящен.

Symphonie concertante (Третья симфония) — «Лица русских сказок», 14.04.2000

Symphonie concertante написана в 2000 году. Сочинение посвящено Лорину Маазелю и Баварскому оркестру радио, который и заказал его к своему юбилею.

У сочинения есть подзаголовок «Лица русских сказок». Названия даны и отдельным эпизодам, которые собраны в две протяженные части. Тип драматургии сочинения ближе к «Картинкам с выставки» Мусоргского, чем к при-

вычному 4-х-частному симфоническому циклу (с той разницей, что партитура была *задумана* для оркестра, а не переложена с фортепианного оригинала).

Почитая высочайший класс солистов-инструменталистов Баварского оркестра, я старался соотнести каждый эпизод сочинения через персонажи-образы старинных сказок с возможно всесторонним показом виртуозных возможностей отдельного инструмента. Например, «Дудка-самогудка» — словно маленький концерт для флейт, в первую очередь, Flauto piccolo. «Сестрица Алёнушка да братец Иванушка» — маленький концерт для гобоя. «Аты-баты шли солдаты» — для валторны и трубы. «Цыганова лошадь» — английский рожок. «Царевна-лягушка» — кларнет... И т. д.

Я не намеревался скрупулезно следовать сюжету каждой из упомянутых сказок, намечая лишь общий характер, общие контуры, порой ироничный, порой лиричный настрой, тон повествования.

Ход моего музыкального повествования открывается, а затем неоднократно перекрещивается, пересекается и, наконец, завершается образом-эпизодом «Гуси-лебеди».

«Гуси-лебеди» — это популярный в давней России символ дороги, народной поэзии, извечной российской печали, излёта, быстротечности жизни, «загадочной» русской души, если хотите... В эпилоге сочинения все основные тематические и образно-инструментальные зерна, идеи партитуры сливаются воедино...



2. Интервью Р. Щедрина с В. Холоповой. 1989 г.

В. Х. — Хотелось бы поговорить с Вами о нынешнем бытовании отечественной музыкальной культуры, о состоянии оркестров, хоров, концертных залов.

Р. К. — Приложил бы все мои силы к тому, чтобы будни нашей музыкальной жизни стали дотягиваться до буден концертной жизни других авторитетных музыкальных стран. Почти всегда театральные и филармонические оркестры в наших городах (за исключением 2–3–4 случаев) — это жуткий эрзац. Мне приходилось слушать оперу «Евгений Онегин» (не буду называть театр конкретно — он у нас не один), когда партию 2-го фагота или 2-й флейты исполняли на расхристанном пианино, поскольку нужных единиц не было в штате. Конечно, человек может иметь одну руку вместо двух, но он тогда будет называться калекой или инвалидом. Если в оркестре вместо 80 человек сидит 38, и они не строят, если в хоре вместо 60–70 человек — 13–14, все это звучит столь кошунственно плохо, что может только отторгнуть и какого-нибудь молодого человека, палками загнанного на исполнение, и тем более профессионала, знающего партитуру с детства. И пока мы не сдвинем проблему, названную

страшным словом «неукомплектованный оркестр», или другими подобными словами, вроде «оркестр 2-й категории, оркестр 3-й категории», — мы не донесем музыку по адресу, растеряем ее по дороге. Оркестр всегда должен быть первоклассным, а по внутреннему устройству — либо симфоническим, с исторически сложившимися пропорциями, либо камерным.

В. Х. — Думается, что очень неслучайно Вы заявляете о необходимости дальнейшего строительства органных залов.

Р. К. — Здесь можно опереться на подвижность людей, и потому решить эту проблему проще, возможнее, чем иную другую. У меня на памяти строительство органного зала в Омске — честь и хвала омичам за их дела. Это была стройка всего города. Здание возводили не на пустом месте, а любовно восстановили Никольский собор. Каждое крупное предприятие города в порядке шефства что-то взяло на себя: одни строили мебель, другие вешалку, буфет, третьи вырезали дверь, оборонный завод изготовил люстры, канделябры, ковровщики выткали занавес, художники расписали стены. Так же, между прочим, они строили и оперный театр.

Со всей прямотой скажем, что партийное руководство города было на высоте, — оно смогло объединить энтузиазм людей вокруг благородной цели.

Но омичи не имели возможности своими руками сделать орган. Тогдашнее Министерство культуры помогло им связаться с немецкой органной фирмой. Инструмент был куплен на средства города, из отчислений крупных предприятий. И когда органный зал открыли, билеты на концерты были проданы на год вперед. Проблемы непосещаемости публики здесь не возникло. В Омске были созданы святые места, куда люди, замученные бытом, продовольственными доставаниями, могли прийти и очиститься.

Тяга к органу велика — столько в нем возвышенного и вечного. Органные залы растут и в других точках СССР. Безусловно, они дадут свои последствия для воспитания хорошего музыкального вкуса, и если не для молниеносного выздоровления, то, по крайней мере, для массового эстетического оздоровления.

В. Х. — Не кто иной, как Вы внесли предложение построить «московский гевандхауз», то есть концертный зал на современном техническом уровне, типа нового здания лейпцигской филармонии «Гевандхауз».

Р. К. — Действительно, я вешал об этом, бил в набат и был услышан. Год с небольшим назад решение о строительстве такого зала было принято секретариатом ЦК КПСС, потом и Советом Министров СССР. Должен сказать, что новый зал Гевандхауз в ГДР — чудо человеческой мысли. Нам имеет смысл не самим искать проект вслепую, а перенять замечательный опыт наших друзей. Недаром японцы, которые хитры и умны в технических вопросах до крайности, успели уже дважды скопировать лейпцигский зал у себя — в Токио и Осаке. Я во всех этих залах был, а японская проверка для нас — гарантия.

В чем вижу прямо-таки трагедийность нашей музыкальной ситуации? Была волна строительства концертных залов в начале XX века, когда возведены были Большой зал консерватории в Москве, филармонические залы в Бостоне, Гамбурге и множестве других городов. А в 60–70-х годах весь мир построил новые концертные залы, на новом уровне технической оснащенности, с новым отношением к музыкальной акустике — Линкольн-Центр в США, современные залы в Гетеборге, Мюнхене, едва ли не в каждом городе ФРГ, тот же Гевандхауз, Сантори-холл в Токио и т. д. Причем, они огромные, на 2–3–4 тысячи мест. Ведь мы всегда претендовали, и небезосновательно, на то, чтобы быть музыкальной столицей мира. А если на нынешнем техническом витке мы не обзаведемся в столице концертным залом соответствующего уровня, то отстанем в культуре невосполнимо.

В. Х. — Вы ратуете — и главное, на деле, — за дальнейшее расширение зарубежных контактов, за выход на международную арену более широкого круга композиторов разных поколений и направлений.

Р. К. — Возьмем хотя бы Международный фестиваль, прошедший в прошлом году в Ленинграде. Форум был престижнейший, приехали крупные музыканты, чьи имена мы раньше боялись и вслух произносить — Кейдж, Ксенакис и другие. И они ходили среди нас по Невскому проспекту, заглядывали в Русский музей и т. д. В одном немецком журнале я собственными глазами читал, что этот музыкальный фестиваль — «один из главных трюков Горбачева»... Фестивалемания, которая обуяла мир, помимо отрицательных сторон, имеет и огромные положительные свойства. Каждый маленький город на земле хочет устроить свой фестиваль, с индивидуальным оттенком. Этим летом мне довелось быть на фестивале камерной музыки в крошечном городе Кухмо в Финляндии (что-то около 10 тысяч жителей). Каждому участнику выдавался велосипед, который можно было оставлять где угодно, и его не воровали. Было коллективное питание, и очень демократически за одним столом сидели и американская певица-звезда, и скромный студент-первокурсник. Вот такое назидание нам, кроме добра, ничего бы не принесло. Разве мало у нас старых городишек со следами архитектуры прошлого, где уютно бы разместился музыкальный фестиваль?

О международном же конкурсе музыкальных сочинений композитор наш в прошлые годы просто не информировался, никто не считал нужным ставить его об этом в известность. Если же он все-таки посылал туда ноты, то несколько лет потом не мог избавиться от неприятностей. А в какой-то момент композитор делает свой первый шаг, переходит от неизвестности к известности. Для молодежи было бы замечательным стимулом участвовать в международных конкурсах сочинений, входить в интернациональную музыкальную жизнь. Надо все время думать о будущем.



3. Музыкальные сочинения Р. Щедрина

(основные)

Оперы

Не только любовь, по мотивам рассказов С.Антонова. Либретто В.Катаняна. 1961/1971.

Мертвые души, по поэме Н.Гоголя. Либретто Р.Щедрина. 1976.

Лолита, по роману Н.Набокова. Либретто Р.Щедрина. 1994.

Мюзикл

Нина и 12 месяцев, по сказке С.Маршака. 1988.

Балеты

Конек-Горбунук, по сказке П.Ершова. Либретто В.Вайнонена и П.Маляревского. 1955–56.

Кармен-сюита, транскрипция фрагментов оперы Ж.Бизе для струнных и ударных инструментов. Либретто А.Алонсо. 1967.

Анна Каренина, по роману Л.Толстого. Либретто Б.Львова-Анохина. 1971.

Чайка, по пьесе А. Чехова. Либретто В. Левенталья и Р. Щедрина. 1979.

Дама с собачкой, по рассказу А. Чехова. Либретто Р.Щедрина и В.Левенталья. 1985.

Для оркестра

Первая симфония, 1958.

Камерная сюита для 20 скрипок, арфы, аккордеона и 2 контрабасов, 1961.

Озорные частушки. Первый концерт для оркестра, 1963.

Вторая симфония (25 прелюдий), 1965.

Кармен-сюита для струнных и ударных инструментов, 1967.

Звоны. Второй концерт для оркестра, 1968.

Анна Каренина, романтическая музыка, 1972.

Автопортрет, 1984.

Музыка для города Кётена для камерного оркестра, 1984.

Геометрия звука для камерного оркестра, 1987.

Стихира, 1988.

Старинная музыка российских провинциальных цирков. Третий концерт для оркестра, 1989.

Хороводы. Четвертый концерт для оркестра, 1989.

На бис для Восбурга для трубы с оркестром, 1993.

Российские фотографии для струнного оркестра, 1994.

Хрустальные гусли, 1994.

Вологодские свирели («В честь Бартока» — «Hommage à Bartók») для гобоя, английского рожка, валторны и струнных, 1995.

Величание для струнного оркестра, 1995

Два танго Альбениса, симфоническая транскрипция, 1996.

Четыре русские песни. Пятый концерт для оркестра, 1997.

Прелюдия к Девятой симфонии Бетховена для оркестра, 1999.

Symphonie concertante (Третья симфония). «Лица русских сказок», 2000.

Концерты для солирующих инструментов с оркестром

Первый концерт для фортепиано, 1954/1974.

Второй концерт для фортепиано, 1966.

Третий концерт для фортепиано (Вариации и тема), 1973.

Четвертый концерт для фортепиано (Диезные тональности), 1991.

Концерт для трубы, 1993.

Концерт для виолончели. *Sotto voce concerto*, 1994.

Концерт для скрипки. *Concerto cantabile*, 1997.

Концерт для альты. *Concerto dolce*, 1997.

Пятый концерт для фортепиано, 1999.

Для хора

Два хора a cappella на стихи А. Пушкина, 1950.

Ива, ивушка, вокализ для смешанного хора, 1954.

Бюрократиада, курортная кантата для солистов, хора и оркестра на тексты инструкторов для отдыхающих, 1963,

Поэтория, концерт для поэта, женского голоса, хора и оркестра, на стихи А. Вознесенского, 1968.

Четыре хора a cappella на стихи А. Твардовского, 1968.

Ленин в сердце народном для солистов, хора и оркестра на народные слова, 1969.

Четыре хора a cappella на стихи А. Вознесенского, 1971.

Русские деревни для хора a cappella на сл. И. Харабарова, 1973.

Стирала женщина белье для хора a cappella на сл. И. Ляпина, 1975.

Строфы «Евгения Онегина» для хора a cappella, по роману в стихах А. Пушкина, 1981.

Казнь Пугачева для хора a cappella на сл. А. Пушкина из «Истории Пугачева», 1981.

Концертино для хора a cappella, 1982.

Запечатленный ангел, русская литургия для хора a cappella со свирелью (флейтой) (по Н. Лескову), 1988.

Многия лета для хора, фортепиано и ударных, 1991.
Моление для хора и оркестра на сл. И. Менухина, 1991.
Алый парус для детского хора на сл. А. Грина, 1997.

Для голоса

Три сольфеджио для голоса и фортепиано, 1965.
Страдания для голоса и фортепиано, на народные сл. в изложении В. Бокова, 1965.

Камерные сочинения

Сюита для кларнета и фортепиано, 1951.
Фрески Дионисия для камерного ансамбля, 1981.
Музыкальное приношение для органа, 3 флейт, 3 фаготов и 3 тромбонов, 1983.
Эхо-соната для скрипки соло, 1984.
Три пастуха для флейты, гобоя и кларнета, 1988.
Русские наигрыши для виолончели соло, 1990.
Эхо на *cantus firmus* Орландо ди Лассо для органа и сопранино-блокфлейты, 1994.
Фортепианный терцет. *Piano terzetto* для скрипки, виолончели и фортепиано, 1995.

Ледяной дом, русская сказка для маримбафона, 1995.

Соната для виолончели и фортепиано *in e*, 1996.
Музыка издаалека (*Music from afar*) для двух басовых блокфлейт, 1996.
Балалайка для скрипки соло без смычка, 1997.
Пастораль для кларнета и фортепиано, 1997.

Три веселые пьесы для фортепианного трио (версия пьес «Разговоры» и «Играем оперу Россини» из «Тетради для юношества» и «Юморески» для фортепиано), 1997.

Вариации и тема для скрипки соло, 1998.
Менухин-соната для скрипки и фортепиано, 1999.
Дуэты для скрипки соло, 1999.

Для фортепиано

Пьесы: Юмореска (версия для скрипки и фортепиано, для фортепианного трио), Токкатина, Тройка, В подражание Альбенису, Двухголосная инвенция, *Basso ostinato*, 1957–1961.

Первая соната, 1962.
24 прелюдии и фуги, 1964–70.
Полифоническая тетрадь, 1972.
Тетрадь для юношества, 15 пьес, 1981.

В честь Шопена для 4 фортепиано, 1983.

Вторая соната, 1996.

Для органа

Телеграммы, цикл пьес, 1986.

Транскрипция

«Детская» М. Мусоргского, для голоса и оркестра, 1974.

Музыка для театра и кино

Мистерия-буфф (В. Маяковский), Гроза (А. Островский), Теркин на том свете (А. Твардовский) и др.

Высота (пост. А. Зархи), Нормандия-Неман (реж. Ж. Древилль), Анна Каренина (пост. А. Зархи), Сюжет для небольшого рассказа (реж. С. Юткевич) и др.



4. Основные литературные сочинения Р. Щедрина*

Либретто

Оперы: Мертвые души, по Н. Гоголю; Лолита, по В. Набокову.

Балеты: Чайка, по А. Чехову; Дама с собачкой, по А. Чехову (совм. с В. Левенталем).

Беседы, интервью, статьи, доклады (избранные)

Щедрин 1954 — Народная песня в жизни и в консерватории. //СМ ** 1954 №2.

Концерт Академического русского хора. //СМ 1956 №7.

Симфонический утренник для детей. //СМ 1956 №6.

Большие успехи, серьезные задачи. //СМ 1957 №3. Совм с А. Медведевым.

Венгерская музыка. //СМ 1957 №5.

Скрипичный концерт А. Эшпая. //СМ 1957 №5. Совм. с А. Медведевым.

*В списках библиографии 4 и 5 (на русском яз.) в левой колонке указаны фамилия автора и год публикации тех источников, на которые сделаны ссылки в основной части работы; другие источники помещены в обычном порядке.

**Принятые сокращения: МЖ — журнал «Музыкальная жизнь», СМ — журнал «Советская музыка».

- Щедрин 1959 — Мысли и пожелания молодого музыканта. //СМ 1959 №12.
- Щедрин 1963 — //СМ 1963 №6.
- Арно Бабаджанян. //Советский Союз 1967 №1
- Хоровые университеты. // 1 изд. — А. В. Свешников. М.1970. 2 изд. — Памяти А. В. Свешникова. Статьи. Воспоминания. М. 1998.
- Диалог о старшем друге.//Грант Григорян. М. 1971. Совм. с А. Эшпаем.
- Новая встреча. //СМ 1971 №8.
- «Анна Каренина». Интервью с Р. Щедриним И. Омеляненко.//Огонек 1972 №40.
- Щедрин 1972 — Интервью с композитором Р. Щедриним. Беседа В. Пасхалова.//Программы телевидения и радиовещания 1972 №47.
- Авторитет музыканта и человека. //СМ 1973 №7.
- [О Стравинском] //И. Ф. Стравинский. М. 1973.
- Щедрин 1973 — Родион Щедрин. Беседа записана Е. Барковой. //1 изд. — Творчество. Вестник композитора. М. 1973 №1. 2 изд. — Beiträge zur Musikwissenschaft 1977 H. 74.
- Щедрин 1974 — //СМ 1974 №7.
- О дирижерском искусстве Геннадия Рождественского. //Г. Рождественский. Мысли о музыке. М. 1975.
- Памяти Д.Д. Шостаковича. //МЖ 1975 №18.
- Щедрин 1975 — Родион Щедрин. Беседа с Л. Григорьевым и Я. Платеком. //МЖ 1975 №2.
- Предисловие к книге: М. Тараканов. Музыкальный театр Альбана Берга. М.1976.
- [Речь о Д.Д. Шостаковиче 14.08.75.] Большая жизнь музыканта. // Д. Шостакович. Статьи и материалы. М. 1976.
- Щедрин 1978, 1 — Выдающийся музыкант нашего времени. //МЖ 1978 №2.
- Щедрин 1978, 2 — [Воспоминания о Н. П. Аносове] //Н. П. Аносов. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников. М. 1978.
- Щедрин 1978, 3 — Назидательный творческий путь.//Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания. М. 1978.
- Щедрин 1980, 1 — Предисловие к роману В. Орлова «Альтист Данилов» //Новый мир 1980 №2.
- Щедрин 1980, 2 — //СМ 1980 №2.
- Магнитное поле Стравинского. //СМ 1982 №6.

- Щедрин 1982 — Опера в драматическом театре. // 1 изд. — Юность 1982 №2.
2 изд. — Музыка в СССР 1984 №3.
Я верил ему безгранично. //МЖ 1982 №21.
- Щедрин 1983 — Музыка идет к слушателю. Беседа Р.Щедрина
с Л. Григорьевым и Я. Платеком. //СМ 1983 №1.
Богатырь нашей истории. //СМ 1984 №2.
|Воспоминания о Г. Р. Гинзбурге| //Григорий Гинзбург. М.
1984.
- Щедрин 1984 — Новое измерение музыкального времени и пространства.
//Предисловие к книге: 1 изд. — В. Н. Холопова,
Ю. Н. Холопов. Антон Веберн. М. 1984. 2 изд. —
V. Cholopova, J. Cholopov. Anton Webern. Berlin 1989.
Быть достойным музыкальной славы Отечества. //СМ
1985 №5.
Музыкант он был прекраснейший. //СМ 1985 №2.
Поздравляем юбиляра. Гия Канчели. //Музыка в СССР
1985 №4.
- Щедрин 1985 — Творческий отчет композиторов России. //Музыка в СССР
1985 апр. -июнь.
Я встретил Вас. //Работница 1985 №2.
Осознать меру своей ответственности. //СМ 1986 №7.
- Щедрин 1987, 1 — «Джаз возвращает музыке то, что она некогда потеряла».
//Советский джаз. М. 1987.
- Щедрин 1987, 2 — Оливье Мессиа́н. //МЖ 1987 №1.
- Щедрин 1987, 3 — О Юрии Шапорине. //Музыка в СССР 1987 №4.
- Щедрин 1987, 4 — Предисловие к книге: В. Екимовский. Оливье Мессиа́н. М.
1987.
- Щедрин 1987, 5 — То, что делает музыку — музыкой...Беседа с Г. Цыпиным.
//СМ 1987 №2.
- Щедрин 1988 — Извечная ценность музыки. Беседа с В. Холоповой.
//1 изд. — Правда 16.09.88. 2 изд. — Sowjetische
Musik im Licht der Perestroika. Laaber. 1990.
Уроки Шапорина. //СМ 1988 №3.
«Кармен, тебя я обожаю». Беседа с В. Холоповой.
//Советский балет 1989 №5.
- Щедрин 1990 — Россия многим им обязана. Беседа с С. Малыгиной
и А. Порватовым. //Сов. культура 18.08.90.
Свободен, наконец, свободен! Беседа с В. Колосовой.
//Сов. культура 27.07.90.
Страна наша должна возрождаться. //СМ 1990 №12.

- «Есть законный наследник российского престола...»
Беседа с М. Хемлин. //Независимая газета 06.11.91.
Это был музыкантище.//МЖ 1991 №6.
- Щедрин 1992 — О прошлом, настоящем и будущем.//Муз. академия 1992 №4.
- Щедрин 1995 — «Кто-то задумал перевоспитать русских...» Беседа с С. Бирюковым. // Труд 22.12.95.
Музыкант-мыслитель. //Муз. академия 1995 №4—5.
Письмо Р.К. Щедрина М. С.Друскину.// Муз. академия 1995 №4—5.
- Щедрин 1997, 1 — «В Мюнхене приходится работать намного больше». Публикация Г.Меликянца. //Известия 05.04.97.
- Щедрин 1997, 2 — «Все в жизни тлен. Кроме любви и искусства». Беседа с Е. Власовой. //Труд 17.12.97.
- Щедрин 1997, 3 — «Моиими предками были дельфины». Беседа с Е. Бирюковой. //Вечерняя Москва. Приложение. 10—13 дек. 1997.
- Щедрин 1998, 1 — Беседа Р.Щедрина с Е. Власовой на радиостанции «Орфей» (Москва). 12.01.1998.
- Щедрин 1998, 2 — Подобен океану. //Юрий Темирканов. Штрихи к портрету. СПб. 1998.
Покой и воля. Россия — моя страна, моя культура, мой язык. //МЖ 1998№2.
- Щедрин 1998, 3 — «Я не ощущаю в себе перемен». Беседа с А. Григорьевой. //Муз. академия 1998 №2.
- Аннотации для компакт-дисков, концертных программ; предисловия к партитурам.



5. Основная литература о Р. Щедрине

Справочник, каталоги музыкальных произведений

Сладкова Н. А. Родион Щедрин. Нотографический справочник. М. 1986.

Rodion Shchedrin. A Complete Catalogue. Ricordi. 1992.

Rodion Shchedrin. Internet Edition Compiled by Onno van Rijen.

Shchedrin, Rodion. Internet Russisches Musikarchiv.

Книги, брошюры, статьи.

На русском языке

- Медведев 1959 — Медведев А. О симфонии Р.Щедрина. //СМ 1959 №6.
Рогожина Н. Родион Щедрин. М. 1959.
Рогожина Н. Сюита из балета Р.Щедрина «Конек-Горбунук». Пояснение. М. 1960.
Бялик М. Ново, талантливо, но...//СМ 1962 №1.
Бялик М. Письмо из Ленинграда. //СМ 1963 №7.
- Щербак 1964 — Щербак В. На родине Грига. //МЖ 1964 №22.
Шлифштейн С. Родион Щедрин. //МЖ 1964 №20.
Добрынина Е. В стране Курпатии. //СМ 1965 №3.
Рассказывает Майя Плисецкая. // СМ 1967 №7.
Рэнэ Н. «Озорные частушки» в балете. //МЖ 1967 №15.
Завадская Н. Волжская симфония. //МЖ 1969 №22.
- СМ 1969 — Обсуждаем «Поэторию» Р.Щедрина. //СМ 1969 №11.
Данилевич Л. «Ленин в сердце народном»./СМ 1970 №8.
Петрушанская Р. Фестиваль на Волге.//СМ 1970 №1.
Христиансен Л. Прелюдии и фуги Р.Щедрина. //Вопросы теории музыки, вып. 2. М. 1970.
Земцовский И. Народное в современном. //СМ 1971 №8.
Генина Л. «Анна Каренина»: театр чувств. //СМ 1972 №10.
Покровский Б. — Холминов А. Камерный музыкальный.//СМ 1972 №10.
Рождественский Г. Высоковольтная передача.//СМ 1973 №2.
Ромадинова Д. Полифонический цикл Р.Щедрина.М. 1973.
Файн Я. Прелюдии и фуги Р.Щедрина: новаторство и традиции.//Музыкальный современник, вып. 1. М. 1973.
Дьячкова Л. Оратория Родиона Щедрина «Ленин в сердце народном». //Проблемы музыкальной науки, вып. 8. М. 1974.
Лихачева И. 24 прелюдии и фуги Р.Щедрина. М.1975.
- СМ 1975 — Обсуждаем Третий фортепианный концерт Р.Щедрина.//СМ 1975 №2.
Петров А. В прекрасном и яростном мире. //Клуб и художественная самодеятельность 1975 №18.
- ВААП 1976 — Симфонические произведения Родиона Щедрина. ВААП. 1976. На рус. и англ. яз.

- Лихачева 1977 — Лихачева И. Музыкальный театр Родиона Щедрина. М. 1977.
- Попов Ин. «Мертвые души» на оперной сцене. //МЖ 1977 №15.
- Тараканов М. Музыкальная концепция балета Р.Щедрина «Анна Каренина». //Музыкальный современник. М. 1977.
- Комиссинский 1978 — Комиссинский В. О драматургических принципах Р.Щедрина. М. 1978.
- Дьячкова Л. О некоторых чертах эволюции стиля Р.Щедрина /Третий фортепианный концерт/ //Советская музыкальная культура. История. Традиции. Современность. М. 1980.
- Катанова С. Психологическая драма. //Музыка советского балета. 1 изд. — Л.1980. 2 изд. — Л. 1990.
- Косачева Р. Заметки о новаторстве и традициях оперного жанра /опера Р.Щедрина «Мертвые души»/.// Советская музыкальная культура. История. Традиции. Современность. М. 1980.
- Минкин Л. Второй фортепианный концерт Р. Щедрина. //О музыке. Статьи молодых музыковедов. М. 1980.
- Платек Я. «Книжечка» для музыки. //СМ 1980 №11.
- Светланов Е. Снова открытие. //СМ 1980 №9.
- Тараканов 1980 — Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. М.1980.
- Черкашина М. «Мертвые души» — в партитуре и на сцене. // Музыка России. М. 1980 №3.
- Лихачева И. Опера «Мертвые души» Р.Щедрина. Путеводитель. М. 1981.
- Страженкова 1983 — «Один из самых знаменитых...» Из зарубежной прессы. И. Страженкова, сост. //СМ 1983 №1.
- СМ 1984 — «Московская осень—83»: проблемы, мнения перспективы. //СМ 1984 №4.
- Яковлев 1985 — Яковлев М. Вместо рамки для портрета.//Музыка в СССР 1985 апр.-июнь.
- Прохорова И.А. Родион Щедрин: начало пути. М. 1989.
- Гуляницкая Н.С. «Запечатленный ангел» Р. Щедрина — Музыкально-поэтическое высказывание.//Поэтика музыкальной композиции. ГМПИ им. Гнесиных, вып. 113. М. 1990.

- Андриасова 1991 — Андриасова Т. Моление Иегуди Менухина. //Московские новости 17.03.91.
- Паисов Ю. Хор в творчестве Родиона Щедрина. М.1992.
- Грум-Гржимайло 1997 — Грум-Гржимайло Т. Ростропович и его современники. М. 1997.
- Батюк 1998 — Батюк И. Юбилейный авторский вечер Родиона Щедрина. //Российский музыкант 1998 №2.
- Варгафтик А. Музыка и время: Что бы это значило? //МЖ 1998 №2.
- Гаккель Л. А цена будет расти. //Лит. газета 14.01.98.
- Плисецкая 1998 — Плисецкая М. Я, Майя Плисецкая... М. 1998.
- Садых-заде Г. Профессия, ставшая судьбой. //Журнал - любителей искусства 1998 №1.
- Темирканов 1998 — Бялик М. Немного биографии. / Лейферкус С. Его побаивались, но любили. /Ростропович М. Душевный, легкий, замечательный. //Юрий Темирканов. Штрихи к портрету. СПб. 1998.
- Холопова 1998 — Холопова В. Неизвестный Щедрин. //Муз. академия 1998 №2.
- Холопова 1999 — Холопова В. «Волшебство певучей скрипки». //Муз. академия 1999 №4.
- Холопова В. Парадокс «Лолиты». //МЖ 2000 №3.

На иностранных яз.

- Gerlach H. Wir stellen vor Rodion Schtschedrin. //Musik in der Schule 1973 n.6.
- Gerlach H. Zum Schaffen von Rodion Schtschedrin. Berlin 1982.
- Schtschedrin, Rodion Konstantinowitsch. // 50 sowjetische Komponisten. Eine Dokumentation von Hannelore Gerlach. Leipzig/Dresden 1984.
- Balázs I. Rodion Schtschedrin. Die toten Seelen. Aspekte zum Operndramaturgie. //Melos 1988 №1.
- Cholopowa W. Rodion Schtschedrins Werke der achtziger Jahre. //Sowjetische Musik im Licht der Perestroika. Laaber 1990.
- De Jong, Diederik C.D. Shchedrin: Anna Karenina. (Denis Korolev, Nelya Lebedeva, Bolshoi Theatre Orchestra, Yuri Simonov) (sound recording reviews). // American Record Guide Vol. 58, 17.07.95.

- Mitchell E. and Perman S. Sightings.Music/Sweden.
//Time International 09.01.95.
- Cook P. Stalin Cocktail. (Moscow Virtuosi, Vladimir Spivakov) (sound recording reviews). //American Record Guide Vol. 58, 19.09.95.
- Bauman C. Shchedrin: The Seagull. (Bolshoi Theatre Orchestra, Alexander Lazarev) (sound recording reviews). // American Record Guide Vol. 59, 11.01.96.
- Lehman M. L. Shchedrin: The Polyphonic Book. (Anna Ouspenskaya) (sound recording reviews). // American Record Guide Vol. 59, 13.03.96.
- Hansen L. Shchedrin: Carmen Ballet Bizet: Carmen Suite 1. Monte Carlo Philharmonic /James DePreist Delos 3208 54:32. //American Record Guide 01.05.97.
- De Jong, Diederik C.D. Shchedrin: Piano Concertos 1–3 Rodion Shchedrin; USSR Symphony (Evgeny Svetlanov -- Melodiya 36907 /BMG) 68 min.
//American Record Guide 01.07.97.
- Hayes M. Sun, sea...and symphonies. //Independent 16.08.97.
- Allison, John introduces tomorrow night,s Britiish premiere for a leading Russian composer.//The Times 22.08.97.
- Author not available. Christmas Music Festival to open in St.Peterburg.//ITAR-TASS 25.12.97.
- Moore D. Shchedrin:Old Russian Circus Music;Symphony 2 BBC Philharmonic (Vassily Sinaisky Chandos 9552 /Koch) 80 min. //American Record Guide 01.03.98.
- Cowan R. Classical: Hugs all round. //Independent 01.05.99.
- Norris G. The Arts-Reviews: Tribute without poetry. //The Daily telegraph 01.05.99.
- Hutera D. Ek gives «Carmen» a '90s makeover for untraditional Lyon Opera Ballet. // Minneapolis Star Tribune 31.10.99 p.04F.

6. Именной указатель

- Авдеева Л. 88
Айвз Ч. 152, 155, 265
Акутагава Я. 172
Акутагава Р. 172
Але И. Р. 132, 135
Александров А. 238
Алонсо А. 42, 303
Альбенис И. 49, 88, 198, 241, 245, 246 290, 304, 305
Альтшванг А. 213
Андриасова Т. 200
Андросов Н. 41
Антонов С. 5, 51, 286, 303
Арагон Л. 115
Арановский М. 131
Архангельский А. 210
Асафьев Б. 7, 50
Атлантов В. 280
Афанасьев Ю. 102
Ахмадулина Б. 73

Балакирев М. 110
Баланчин Дж. 57
Балтин А. 71
Банщиков Г. 21
Барток Б. 53, 58, 124, 125, 183, 218, 235, 239, 241, 242, 266, 273, 294, 298, 304
Бартоломэ М. 244
Батюк И. 118
Бах Анна Магдалена 141
Бах И. С. 8, 34, 58, 60, 61, 62, 64, 70, 71, 78, 79, 84, 105, 106, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 146, 154, 159, 196, 202, 234, 294, 295, 298
Башмет Ю. 196, 257, 261
Беляев В. 157
Бенуа А. 36, 41
Берберова Н. 229
Берг А. 54, 86, 132, 133, 136, 196, 212, 213, 218
Берио Л. 12, 197, 266
Берлиоз Г. 33
Бернстайн Л. 13, 15, 16, 57, 66, 67, 104, 171, 186, 264, 283, 284, 288, 293
Бертон Г. 15

Бетховен Л. 31, 33, 56, 74, 78, 179, 193, 202, 261, 274, 296, 304
Бизе Ж. 42, 96 212, 213, 271, 272, 284, 303
Бирюков С. 264
Блок А. 36
Богино К. 242, 246, 248
Боков В. 6, 305
Бомарше П. О. 129
Борисова Г. 88
Бородин А. 104, 105
Бортнянский Д. 33, 165
Брайян М. 171
Брамс И. 33, 274
Брежнев Л. 277, 279, 282
Брежнева Г. 282
Брик Л. 38, 69, 287
Бриттен Б. 53
Бронфман Е. 248, 290
Брубек Д. 14
Брукмейер Б. 14
Брукнер А. 33
Брусиловский А. 242
Булгаков М. 105
Бунеева Е. 278, 290
Бурыца Б. 282
Бялик М. 89, 131

Вагнер Р. 193, 201, 207, 211, 212, 220, 225
Вайнонен В. 303
Валпрен П.-А. 207
Василенко С. 12
Веберн А. 21, 54, 62, 104, 106, 112, 128, 265, 266
Венгеров М. 138, 190, 254, 297
Вепринцев И. 272, 278, 290
Верди Дж. 33, 52, 227, 242, 288
Видман Й. 253
Вишневская Г. 104
Вознесенский А. 5, 7, 16, 19, 20, 40, 54, 69, 70, 73, 92, 115, 162, 291, 304
Войнович В. 194
Вольтер 129
Ворошило А. 88, 281
Восбург Дж. 197, 205, 206, 303

Галахов О. 54
Гащо Ж. 257
Гендель Г. Ф. 58

В указатель не включены имена из списков библиографии 4 и 5 Приложения

- Генцмер Х. 194
 Гершвин Дж. 56
 Гёте И. В. 17, 105
 Гехтман М. 32
 Гецелев Б. 54
 Гилельс Э. 34, 289
 Гинзбург Г. 34
 Гитлер А. 32, 236
 Глазунов А. 36, 56, 280
 Гласс Ф. 197
 Глинка М. 7, 33, 47, 50, 55, 58, 59, 105, 110, 173, 243, 263
 Глиэр Р. 12
 Гпок К. В. 58
 Гнилов Б. 15
 Гоголь Н. 6, 7, 36, 79, 80, 81, 82, 85, 86, 89, 109, 164, 281, 283
 Годовский Л. 246
 Гойя Ф. 70
 Голейзовский К. 39
 Головчин И. 234
 Гольцшев А. 276
 Горбачев М. 40, 101, 103, 114, 143, 302
 Горький М. 36, 53
 Горюнов Г. 173
 Гречанинов А. 33
 Григорьев Ал. 261
 Григорьева Н. 88
 Грин А. 6, 254, 305
 Грум-Гржимайло Т. 104
 Губайдулина С. 10, 62, 85, 102, 163, 193, 194, 198, 202, 261, 266
 Гулько П. 199
 Гуно Ш. 33, 212
 Гусман И. 48
 Густафсон Л. 207
 Дали С. 55
 Дальберто М. 261
 Даниил Черный 289
 Данте А. 210
 Даргомыжский А. 86, 110, 129
 Дворжак А. 296
 Дебюсси К. 35, 61, 105, 126
 Джамал А. 14
 Джезуальдо ди Веноза 33
 Диабелли А. 78, 274
 Динор Г. 34
 Дионисий 108, 118, 119, 156, 241, 286, 287, 288, 305
 Дмитриев Г. 102
 Долуханова З. 62
 Достоевский Ф. 7, 105, 275
 Древилль Ж. 306
 Дунаевский И. 238
 Дюрер А. 286
 Дятлиев С. 103, 242
 Евтушенко Е. 69, 73, 113, 114
 Елизавета II 278
 Ельцин Б. 102, 161, 276, 278
 Ермакова Л. 117
 Ершов П. 7, 41, 303
 Есенин С. 114, 267
 Жислин Г. 138
 Жоскен де Пре 33
 Завадке Э. 234
 Зархи А. 66
 Захаров М. 16
 Земцовский И. 8
 Зыкина Л. 69, 71, 72, 75
 Ибсен Г. 32
 Иван IV (Грозный) 157, 292
 Игумнов К. 289
 Ипполитов-Иванов М. 31
 Кабалевский Д. 73
 Кагель М. 238
 Кандинский В. 286
 Канчели Г. 102, 104
 Караев К. 14, 16, 65, 273
 Караян Г. 72, 274
 Карден П. 147, 195
 Кастальский А. 33
 Катанян В. 38, 66, 69, 287, 303
 Катонова С. 311
 Кахидзе Д. 142, 179
 Кац А. 205
 Кейдж Д. 302
 Кеннеди Ж. 40
 Кеннеди Р. 40, 156, 202
 Кентон С. 14
 Кирсанов С. 115
 Книппер О. 285
 Ковач Л. 241
 Козловский И. 34
 Кокто Ж. 242

Комиссаржевская В. 44
Комиссинский В. 20, 56, 60, 69, 70
Кондрашин К. 286, 287, 288
Конглин Д. 207
Коннор К. 14
Кооке деВарон Л. 162
Кориа Ч. 14, 15
Корнеев А. 172
Косачева Р. 81
Космодемьянская З. 19
Крюкова М. 75
Ксенакис Я. 179, 264, 302
Кубрик С. 209
Кухарский В. 273

Лазарев А. 118, 152
Лаурушас В. 102
Лакенман Х. 85
Лебедь А. 89
Левенталь В. 44, 88, 147, 148, 303
Леденев Р. 53
Лейферкус С. 88
Ленин В. 74, 75, 88, 157, 275, 284, 287, 304
Лентулов А. 176
Лермонтов М. 42
Лесков Н. 6, 7, 36, 160, 161, 162, 163, 164, 274, 275, 304
Либерман А. 242, 246
Лигети Д. 193
Лист Ф. 34, 74, 79
Лихачева И. 10, 20, 59
Лицова Л. 197
Львов-Анохин Б. 303
Лютославский В. 11, 197
Ляпаев Б. 117
Ляпин И. 7, 304

Маазель Л. 174, 175, 188, 205, 243, 261, 279, 299
Максимов В. 290
Малер Г. 8, 142, 234, 260, 294
Малипьеро Ф. 79
Маллиген Дж. 14
Малыревский П. 303
Мане Э. 242, 243
Маркс К. 32, 275, 284
Маршак С. 7, 171, 303
Масленников А. 88
Матросов А. 19
Маяковский В. 22, 38, 106, 287

Медведев А. 51
Медушевский В. 76
Мейерхольд Вс. 88
Менухин И. 198, 199, 200, 201, 202, 261, 305
Мериме П. 271
Мессерер Б. 41
Мессиян О. 54, 85, 104, 106, 107, 188
Мийо Д. 53
Микеланджело Б. 162
Минин В. 88, 117, 160, 275, 276, 282
Минчев Г. 54
Моль А. 21
Монтеверди К. 58, 214
Морозов Б. 88
Мосолов А. 57
Моцарт В. А. 51, 53, 86, 105, 171, 194, 209, 296
Моцарт Л. 261
Мравинский Е. 72, 274
Мусоргский М. 58, 68, 81, 86, 114, 129, 179, 218, 262, 296, 299
Мустонен О. 192, 262, 299

Набоков В. 7, 197, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 219, 229, 285, 303
Набоков Д. 208, 209, 210
Некрасов Н. 109
Николаев Л. 241
Николай П. 32
Ноно Л. 266
Нурымов Ч. 102

Озава С. 229, 230
Олеша Ю. 20
Онеггер А. 53, 273
Орбелян К. 241
Орик Ж. 75
Орландо де Лассо 33, 138, 198, 207, 234, 244, 247
Орлов В. 54, 104, 105, 257, 260
Орф К. 53, 194
Орф Л. 194
Островский А. 31
Отт У. 291

Паваротти Л. 210
Паганини Н. 34, 274
Палестрина 34, 165
Паперный З. 49

- Пастернак Б. 73, 230
 Паустовский К. 147
 Пашенная В. 31
 Пендерецкий Кш. 11, 12, 70, 71, 85, 187, 193, 197, 202, 264, 266
 Пера П. 209
 Перро Ш. 129
 Петр I 264
 Петрарка Ф. 210
 Петров А. 102
 Петров Н. 195, 203
 Петров-Водкин К. 36
 Пикассо П. 105, 242, 285
 Писемский А. 36
 Плетьев М. 195
 Плисецкая М. 6, 31, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 49, 51, 66, 69, 73, 74, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 104, 107, 130, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 185, 193, 195, 197, 245, 263, 284, 285
 Покровский Б. 52, 79, 81, 88
 Полянский В. 199, 245
 Попов Г. 12
 Попов Г. 103
 Прокофьев С. 11, 21, 38, 41, 52, 102, 103, 126, 143, 149, 195, 201, 206, 229, 263, 273, 285, 289, 293, 299
 Птица К. 117
 Пуленк Ф. 53
 Пушкин А. 6, 7, 19, 36, 42, 43, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 116, 148, 199, 201, 294, 295, 304
 Пьявко В. 88
 Пярт А. 64
 Пятраскас А. 119
 Равель М. 35, 105, 249, 262, 299
 Радунский А. 39
 Рахлин Н. 293
 Рахманинов С. 33, 34, 159, 170, 274, 289, 296, 299
 Реентович Ю. 51
 Рембрандт Х. 143
 Римский-Корсаков Н. 262, 280
 Рихтер С. 34
 Рогожина Н. 35
 Рождественская Н. 291
 Рождественский Г. 35, 157, 198, 199, 272, 273, 280, 281, 282, 284, 288, 291
 Ройзман Л. 130
 Россини Дж. 129, 171
 Ростропович М. 8, 35, 103, 104, 156, 173, 174, 189, 202, 207, 208, 229, 230, 233, 245, 246, 264, 275, 292, 295
 Рубенс П. П. 286
 Рублев А. 67, 118, 288
 Рыбников А. 10, 16, 264
 Сабина М. 131
 Савушкина Н. 37
 Салонен Э.-П. 262
 Салтыков-Щедрин М. 80
 Самосуд С. 32
 Саркисов О. 274
 Сати Э. 176, 242, 243, 296, 297
 Сахаров А. 102, 103
 Светланов Е. 51, 272, 274
 Свешников А. 33, 34, 117, 163
 Сезанн П. 143
 Симонов К. 73
 Синайский В. 196
 Синявская Т. 196
 Ситковецкий Д. 138, 261
 Скотт В. 129
 Скрыбин А. 61, 289
 Слонимский С. 21, 37, 53, 57, 58
 Солженицын А. 104
 Спиваков В. 141, 197, 235, 236, 239
 Стадлер С. 138
 Сталин И. 32, 37, 74, 235, 236, 238, 239, 273, 274, 277, 284, 289, 293
 Стравинский И. 8, 11, 14, 41, 53, 58, 104, 105, 124, 126, 175, 178, 179, 183, 196, 242, 244, 266, 273, 285, 293
 Страженкова И. 89
 Тавашерна Э. 299
 Такэмицу Т. 179
 Танеев С. 61, 121, 220
 Тараканов М. 59, 64, 79
 Таранда Г. 197
 Таривердиев М. 40
 Тарковский А. 73
 Твардовский А. 7, 11, 63, 64, 67, 73, 108, 280, 292, 304
 Тевлин Б. 108, 113, 117, 118, 121, 186, 196
 Темирканов Ю. 63, 75, 88, 89, 98, 196, 264, 274, 281, 282, 284, 291, 293
 Тищенко Б. 108, 113, 117, 118, 142
 Толстой А. 36

- Толстой Л. 6, 7, 43, 44, 49, 148, 156, 295, 303
 Тоцука Н. 179
 Тургенев И. 109
 Турчак С. 274
 Ёльшлер А. 51
 Ёютчев Ф. 36
- Уксусников И. 57
 Уланова Г. 40
 Умемура С. 171
 Уоррен Дж. 171
- Федин К. 36
 Феофан Грск. 289
 Фет А. 36
 Фидлер А. 285
 Филипп Ж. 38
 Флиер Я. 13, 15, 34, 35, 36, 50, 78, 104, 195, 274, 289
 Фокин М. 41
 Фридрих II. 292
 Фудзита Т. 171
 Фурцева Е. 43, 271
- Ханкок Х. 153
 Харабаров И. 7
 Харьянне Й. 205
 Хауган Б. 207
 Хачатурян А. 34, 39, 42, 72, 73
 Хачатурян К. 102
 Хейфец Я. 255
 Хемберг Э. 208
 Хенце Х. В. 193
 Хельшер У. 138
 Хиллер В. 194
 Хиндемит П. 11, 53, 57, 62, 194
 Холминов А. 71, 73
 Хренников Т. 73, 280
 Хрушев Н. 40, 73, 279
 Хуммель Ф. 194
- Цанхаузен М. 194, 234, 244
 Цветасва М. 69
 Циммерман Б. А. 64, 81
- Чайковский П. 7, 8, 9, 33, 43, 45, 77, 108, 109, 129, 136, 137, 146, 175, 178, 197, 207, 212, 234, 242, 246, 248, 254, 267, 274, 296
 Чапек К. 229
- Чаплин Ч. 39
 Черкашина М. 81, 87
 Чесноков П. 33
 Чехов А. 6, 7, 44, 45, 46, 48, 49, 147, 148, 150, 151, 152, 195, 263, 285, 303
 Чехова Е. 49
 Чистяков А. 41
 Чуловский А. 62
- Шагал М. 40, 41, 286
 Шапорин Ю. 15, 22, 25, 35, 36, 38, 50, 104, 273
 Шекспир У. 17, 129
 Шенберг А. 14, 65, 86, 266
 Шкилько В. 199
 Шлифштейн С. 57
 Шнебель Д. 85
 Шнитке А. 10, 53, 65, 77, 102, 130, 170, 179, 193, 194, 202, 261, 266, 299
 Шопен Ф. 34, 61, 252, 259, 274
 Шостакович Д. 11, 16, 32, 34, 36, 42, 50, 53, 54, 57, 58, 59, 61, 62, 72, 73, 74, 79, 86, 96, 102, 113, 114, 115, 142, 143, 176, 185, 195, 212, 234, 238, 263, 271, 272, 273, 275, 276, 277, 279, 280, 282, 283, 284, 287, 289, 294, 299
 Штеен Ж. 261
 Штокхаузен К. 85, 266
 Штраус Р. 194, 196
 Шуберт Ф. 33, 53, 296
 Шуман Р. 33, 79, 274
- Шедрин В. М. 33
 Шедрин К. М. 31, 32, 69, 274, 280, 291
 Шедрина (Иванова) К. И. 32, 263, 274
 Щербак В. 72
- Эггерт М. 253
 Элиасберг К. 106
 Эмерсон Р. У. 5
 Энли В. 79
 Эшпай А. 25
- Юткевич С. 306
- Якобсон Л. 57
 Яковлев М. 143
 Янсонс М. 254
 Ярустовский Б. 73

Содержание

От автора	3
Сквозь призму настоящего. Эстетика Родиона Щедрина	6
Характер — это судьба. Первые 50 лет	31
Партитура, клавиатура и соблазны политики. Горизонты творчества 80-х годов	101
Русский иностранец. Меридианы 90-х	193
Олицетворение удачи (вместо заключения)	263
Приложения:	
1. Аннотации Р. Щедрина к своим сочинениям, для компакт-дисков и концертных программ	271
2. Интервью Р. Щедрина с В. Холоповой 1989 года	300
3. Музыкальные сочинения Р. Щедрина	303
4. Основные литературные работы Р. Щедрина /либретто, статьи, беседы, интервью/	306
5. Основная литература о Р. Щедрина	309
6. Именной указатель	314

**На фронтисписе — фотопортрет Родиона Щедрина
работы В.А. Мальшева**

Книжное издание

Валентина Николаевна Холопова

**ПУТЬ ПО ЦЕНТРУ
КОМПОЗИТОР РОДИОН ЩЕДРИН**

**Литературный редактор Н. Шантырь
Художник М. Цветкова
Техн. редактор О. Кузнецова
Оригинал-макет Н. Меньших**

**Лицензия № 009.196 ЛК № 000315
Н/К**

**Форм. бум 60х90^{1/8}. Печ. л. 20,0.
Уч.-изд.л. 22,0. Изд. № 10544.
Цена договорная.**

**Издательский Дом “Композитор”
103006, Москва, К-6, Садовая—Триумфальная ул., 14—12**

