

*На правах рукописи*



**Буланов Сергей Александрович**

**Комическое в музыкальном театре**

**Родиона Щедрина**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)  
(искусствоведение)

Автореферат диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Москва – 2023

Работа выполнена в Российской академии музыки имени Гнесиных

**Научный руководитель:** доктор искусствоведения, профессор  
**Цареградская Татьяна Владимировна**

**Официальные оппоненты:** **Артемова Евгения Георгиевна**  
доктор искусствоведения, доцент, Московский  
городской педагогический университет,  
Институт культуры и искусств, профессор  
департамента образовательных программ

**Заднепровская Галина Викторовна**  
кандидат искусствоведения, доцент, Московский  
государственный университет имени  
М. В. Ломоносова, зав. кафедрой музыкального  
искусства

**Ведущая организация:** Нижегородская государственная консерватория  
имени М.И. Глинки

Защита состоится 25 декабря 2023 года в 16.00 часов на заседании  
диссертационного совета 23.2.013.01, созданного на базе Российской  
академии музыки имени Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская 30–36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте РАМ имени  
Гнесиных <https://gnesin-academy.ru/nauka/dissertatsionnyj-sovet/2023-3>

Автореферат разослан «\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2023 года

Ученый секретарь  
диссертационного совета



Пилипенко  
Нина Владимировна

## Общая характеристика работы

**Актуальность темы исследования.** В творчестве Родиона Щедрина есть область, которая имеет для композитора большое значение – комическое. По его собственному признанию, он всегда любил пошутить, считает, что русский человек по природе своего естества не может прожить без юмора и иронического отношения к жизни: это наша реакция на происходящие события (из беседы с композитором).

В целом ряде музыковедческих работ подчеркивается особое мастерство композитора в комической сфере: на это указывали И.В. Лихачева (1977), М.Е. Тараканов (1980), В.Н. Холопова (2000), О.В. Синельникова (2013), Н.В. Данилова (2016), М.П. Зачиняева (2016). Вместе с тем комические свойства музыки Щедрина в их работах не были специальной целью изучения и на сегодняшний день не становились объектом отдельного исследования, что определяет актуальность темы диссертации.

**Цель работы** – исследовать и интерпретировать комическое в сочинениях Щедрина для музыкального театра. Это реализуется в следующих **задачах**:

1. Выявить комическое в музыкально-театральных произведениях Щедрина.

2. Рассмотреть его структурные особенности в музыке Щедрина, определить функционирование его элементов, соотнести их с историческими формами комического в европейском музыкальном театре.

3. Проследить выявленные закономерности в процессе эволюции творчества композитора.

**Объект исследования** – музыкальный театр Родиона Щедрина, **предмет** – комическое в этих произведениях.

**Материалом** исследования стали четыре произведения: балет «Конек-Горбунок» (1955), опера «Не только любовь» (1961), опера «Мертвые души»

(1977), опера «Левша» (2013). Дополнительными источниками послужили инструментальные сочинения разных лет.

В процессе работы были проанализированы литературные первоисточники балета и опер: сказка П.П. Ершова «Конек-Горбунок» (1834), сборник рассказов С.П. Антонова «Тетя Луша» (1957), поэма Н.В. Гоголя «Мертвые души» (1842) и сказ Н.С. Лескова «Левша» (1881), а также либретто, основанные на этих произведениях. «Мертвые души» и «Левша» написаны Щедриным на собственное либретто, поэтому мы сочли необходимым осветить вопросы работы композитора над их созданием, а также обратиться к комплексу комментирующих авторских текстов (интервью, ремарки) и к изучению стилистических и лексических особенностей литературных первоисточников музыкальных произведений.

***Степень изученности темы исследования.*** Первой большой монографией, осмысляющей творчество Щедрина в контексте музыки XX века, стало исследование М.Е. Тараканова (1980), где охвачен период от Первого фортепианного концерта (1954) до оперы «Мертвые души» (1976) и детально разбираются комические эффекты в инструментальных и театральных сочинениях указанного периода. В.Г. Комиссинский на материале симфонических сочинений Щедрина создал работу о его драматургических принципах (1978), впервые сделав вывод о «кадровом мышлении» как способе формообразования, который уже в наши дни стал импульсом для диссертации О.В. Синельниковой «Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля» (2013). Знаковой работой о композиторе также стала статья М.Р. Черкашиной «Родион Щедрин. Эскизы к портрету» (1983), где кроме инструментальной музыки, автор разбирает драматургию оперы «Мертвые души», трактуя ее комические свойства сквозь призму вертепного представления.

Многие исследователи в своих работах замечали различные нюансы, связанные с областью комического в театральных сочинениях, зачастую

понимая данный феномен как продолжение традиций Глинки и Даргомыжского, Прокофьева и Стравинского.

Важнейшим изданием для систематизации творчества композитора стал сборник «Родион Щедрин. Материалы к творческой биографии» (2007). Книга состоит из научных публикаций, архивных документов, воспоминаний современников, интервью. Сборник также содержит авторские тексты и впервые опубликованные оперные либретто, написанные самим Щедриным.

Музыкальному театру композитора посвящена единственная книга И.В. Лихачёвой (1977). Автор подробно разбирает балеты «Конёк-Горбунок», «Кармен-сюита», «Анна Каренина» и оперу «Не только любовь» и делает вывод, что Щедрин продолжает линию русских классиков в отношении национальной и исторической характерности при воплощении сюжета. Оперы и балеты Щедрина также разбираются в отдельных статьях.

Научные работы, написанные в последние годы за рубежом, сосредоточены на изучении фортепианной музыки композитора. Все они послужили основой для проведенного в диссертации исследования и одновременно подтверждают вывод о целесообразности изучения комического как важного свойства стиля Щедрина.

Отдельно в процессе исследования мы обращались к пласту филологической и музыковедческой литературы, посвященному аспектам комического. Например, одним из хрестоматийных трудов об этой категории является работа А. Бергсона «Смех» (1900), в которой выявлен социальный характер смеха. Также к вопросу комического обращался М.М. Бахтин (1965), размышляя о «смешном» на основе народной смеховой культуры средневековья и Возрождения. Кроме того, вопросы комического разрабатывали на материале русского фольклора Д.С. Лихачев, А.М. Панченко и Н.В. Поньрко (1984).

В *музыковедческой науке* комическое изучается менее интенсивно, чем в филологии, однако база для исследования этого феномена на музыкальном материале также существует. О.Б. Соломонова в монографии (2006)

прослеживает смеховое начало в русском менталитете на примере творчества русских композиторов XIX века и Шостаковича. Кроме исследований о комических операх В. Н. Брянцевой (1985), Л.Г. Данько (1986), П.В. Луцкера (2016) и других ученых. Одной из первых попыток обобщить принципы претворения комического стала монография Б.Б. Бородина (2002). Т.А. Горячева в диссертации (2019) пишет о комическом как о смысловом несоответствии музыкальных и вербальных факторов. И.И. Волонт (2008) затрагивает вопросы художественной интерпретации комического.

Авторитетным зарубежным исследованием последних лет является книга Э. Шайнберг (2002), где, в том числе и на материале советской музыки, автор предлагает определения нескольких терминов, связанных с комическим.

Конкретные способы работы с комическими эффектами в музыке сформулировал зарубежный музыковед Э. Пена (2017), основываясь на семиологических исследованиях Ж.-Ж. Натье и Р. Дальмонте. Ключевая мысль Пена о том, что расшифровка комического связана с культурными и языковыми факторами акцентирует важность формирования центральной объединяющей *идеи*, которой можно подчинить элементы анализа. Такую идею мы находим в одном из главных трудов У. Эко «Открытое произведение» (1962), где взаимосвязь множества компонентов одного явления предлагается рассматривать через идею *культурной модели*. Для этого, на наш взгляд, существует, как минимум, три необходимых условия (все они взаимосвязаны и работают одновременно):

- *контекст*, вскрывающий неочевидные детали и комплекс смыслов, заложенных в сочинении или элементах его структуры, нередко проясняющих комическое;
- *ассоциации*, позволяющие осуществить ряд сравнений и точнее определить специфику комического, а также жанровое своеобразие произведений;
- *ситуации*, то есть комплекс обстоятельств и условий, создающих комический эффект.

**Методология и методы исследования.** В диссертации применяется ряд методов и подходов, которые сформированы в отечественном и зарубежном музыковедении. Комическое рассматривается на примере творчества Родиона Щедрина, поэтому основным является *исторический подход* к изучению комических эффектов в развитии этой эстетической категории, которое прослеживается в работах А. Бергсона (1900), М.М. Бахтина (1965), С.С. Аверинцева (1993), Э. Пена (2017). Процесс эволюции творчества композитора изучен на основе монографий М.Е. Тараканова (1980), В.Н. Холоповой (2000), О.В. Синельниковой (2013) и других ученых.

Исследование материалов диссертации базируется на *методах комплексного, стилевого и сравнительного анализа*. Структурные особенности музыкальных произведений изучаются с точки зрения сложившихся в теории музыки принципов анализа музыкального языка. В контексте филологических исследований рассматриваются стилистические и лексические особенности литературных первоисточников музыкальных сочинений, а также либретто, созданные самим композитором.

***Положения, выносимые на защиту:***

1. В своем понимании комического Щедрин отталкивается от свойств русского языка и своеобразия лексики русской литературы. Он усиливает комические свойства литературных первоисточников, в связи с чем особое значение для композитора приобретает самостоятельная работа над либретто.

2. Основные приемы воплощения комического, которыми пользуется композитор, следующие: гипербола, эффект неожиданности, травестия, анекдот, пародия; они имеют глубокие корни в европейском музыкальном театре. Щедрин использует разные варианты проявления комического, наиболее важные для него – пантомима, инструментальный театр. Градации комического у Щедрина разнообразны (от легкой иронии до едкого гротеска), их интерпретация влияет на жанровое своеобразие сочинений.

3. Комическое в разных вариантах тесно соприкасается в музыке Щедрина с иными сферами – лирической, драматической, трагической.

4. Свойства комического в процессе эволюции творчества Щедрина меняются: от «комикования» («Конек-Горбунок», «Не только любовь») до трагикомедии («Мертвые души», «Левша»).

**Научная новизна** работы обусловлена опытом комплексного исследования и интерпретации комического в сочинениях Родиона Щедрина, что позволило сделать вывод о ключевом значении этой категории для его стиля. В диссертации впервые прослежен процесс постепенного формирования характерных для Щедрина способов музыкального претворения комических эффектов и изменения его роли в произведении. В работе доказано принципиальное значение для музыкально-театральных сочинений композитора комических приемов, сформировавшихся в русском языке и продиктованных литературными первоисточниками. Конкретизация преломления приемов реализации комического в музыке Щедрина, предпринятая в таком объеме впервые, позволила сделать вывод о глубокой укорененности этой категории в музыкальном мышлении композитора, ее влиянии на драматургию его произведений.

**Теоретическая значимость.** Принципы анализа комических приемов в сочинениях Щедрина, реализованные в диссертации, могут быть применены при изучении других музыкально-театральных сочинений XX века, выводы вносят вклад в исследование комического как категории музыкальной поэтики.

**Практическая значимость.** Результаты диссертации могут быть использованы в театральной и концертной практике музыкантов-исполнителей, в учебных курсах истории русской музыки и анализа музыкальных произведений, а также в исследовании творчества Щедрина с учетом интерпретации комического как важнейшей категории его музыкального стиля.

**Степень достоверности и апробация результатов исследования** обусловлена опорой в процессе анализа произведений на широкий круг отечественных и зарубежных научных источников (как из области музыковедения, так и смежных гуманитарных наук). Некоторые

принципиальные вопросы, возникшие в процессе работы, обсуждались в личных беседах с композитором Родионом Щедриным.

Материалы диссертации были апробированы на Всероссийской научной конференции «Родион Щедрин: 70 лет в музыке» (Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, декабрь 2017), Международной научной конференции «Опера в музыкальном театре: искусство и современность» (Российская академия музыки имени Гнесиных, ноябрь 2019), Научной Международной конференции «Школа молодого исследователя» (Московский Союз композиторов, декабрь 2019), Международной научной онлайн-конференции «Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных» Российская академия музыки имени Гнесиных, ноябрь 2020).

Основные положения исследования отражены в 7 публикациях, из которых 3 – в изданиях, входящих в список рецензируемых журналов, рекомендованных ВАК.

**Структура работы.** Диссертация состоит из Введения, трех глав, разделенных на параграфы, Заключения и Списка литературы. Главы, посвященные анализу отдельных сочинений, выстроены по хронологическому принципу.

### **Основное содержание работы**

Во **Введении** обоснованы актуальность и новизна диссертации, сформулированы проблема, цель, задачи, методы, теоретическое и практическое значение, а также степень достоверности исследования.

#### **Глава 1. Комическое в ранних сочинениях Родиона Щедрина**

В первой главе рассматриваются аспекты комического в балете «Конек-Горбунок» и опере «Не только любовь», а также прослеживается взаимосвязь

принципов претворения комического между театральными и вокально-инструментальными сочинениями композитора.

### 1.1. Балет «Конек-Горбунок» (1956)

О премьере первого балета Щедрина музыковеды и критики высказывались неоднозначно, отмечая удачную работу с комическими эффектами, но задаваясь при этом вопросом о жанровой и драматургической нестабильности произведения. Однако многолетний успех балета очевиден, и, на наш взгляд, зависит от того, что именно комическая составляющая регулярно обеспечивает ему актуальность, поскольку предполагает разные варианты интерпретации.

«Конек-горбунок» – балет, и мы имеем дело с невербальным способом воплощения комического. На первый взгляд, самый убедительный вариант «расшифровки» комического – вербальный, поскольку во всех культурах смех тесно связан с языком. Действительно, в драматургии сочинения мы обнаруживаем существенное влияние и отражение интонационных особенностей языка и стиля вербального первоисточника – сказки П.П. Ершова.

В диссертации рассмотрен текст либретто, проанализировано музыкальное воплощение конкретных элементов, создающих комические ситуации. Например, номер «Пьяные братья» сделан как комическая трансформация «серьезной» маршеобразной темы, изображающей сбивчивый пьяный шаг. Другой пример: Царь посреди музыкальной «изящности» в «Сцене и выходе Царя» неожиданно чихает на секундовой интонации, взятой в крайних регистрах на *sforcando* (Рис. 1).



Рис. 1. Сцена и выход Царя.

Таким же звукоизобразительным примером является «урок танцев» в сцене «Дуэт Царь-девицы и Царя», которая музыкально сделана на контрасте «правильного» танцевального рисунка с последующим его комическим пародийным вариантом. «Стройный» ритм заданной темы нарушается паузами, согласно авторской ремарке: «У царя ломит поясницу, ноги не разгибаются».

Таким образом, основную долю комизма в балете «Конек-Горбунок» берет на себя *пантомима*, которая наделяется не менее выразительным свойством, чем «классическая» актерская игра или традиционные балетные движения. Комический аспект балета заключен во внемузыкальных явлениях: в сюжете как носителе вербального смысла и иллюстрирующей его пантомиме. Музыкальная же составляющая воплощает собой идею французского театрального жанра – феерии.

## 1.2. Опера «Не только любовь» (1961)

Сценическая судьба первой оперы Щедрина «Не только любовь» складывалась неудачно: в разных постановках она долгое время не имела успеха. В диссертации представлен анализ откликов прессы. Особо интересны форматом полемики две статьи из «Советской музыки»: Л.С. Гениной «Ново, талантливо» (1961) и М.Г. Бялика «Ново, талантливо, но..» (1962).

Ключевой проблемой при анализе оперы «Не только любовь» стало ее жаровое своеобразие. И.В. Лихачева определила оперу как лирико-комическую. Сам композитор на титульном листе написал – «лирическая опера». Очевидно, что в опере содержатся, как минимум, две жанровые линии: комическая и лирическая. Но каким образом они сосуществуют в произведении?

Первое действие оперы насыщено комическими приемами. Четвертый номер «Дождь, fuga и квартет трактористов» является ярким примером травестии. Кульминация комической линии в опере приходится на второе действие (Маленькая кантата из девичьих частушек). Рифмы частушек уже

сами по себе ироничны и «простонародны»: «полторы-композиторы», «премии-академии», «тошно-можно», «трактора-доктора», «любила-убила» и т.д.

Колхозная самодеятельность (№ 12) открывается мелодизированным речитативом, где, кроме очевидного смехотворного чередования несуразных фамилий оркестрантов, в музыке есть скрытый комизм: на пятой доле речитатива для гиперболизированной серьезности вводится цитата первой фразы «Оды к радости» из Симфонии №9 Бетховена (Рис. 2).



Рис. 2. № 12, Колхозная самодеятельность (т. 23).

В сцене Володи Гаврилова комические эффекты оказываются на поверхности, они заложены в тексте либретто. Например, в песне «Про елочку» такие абсурдные слова: «В лесу родилась елочка, в лесу она жила-была. Потом влюбилась в мальчика и в город с ним ушла». Новогодний шлягер комически переосмысливается в духе цыганского романса.

Центр лирического плана – образ главной героини Варвары Васильевны, чьей личной трагической истории посвящена практически ровно половина оперы. В момент звучания сольного номера «Песня и частушки Варвары» происходит переломный и «запутывающий» момент, когда резко и неожиданно противопоставляются две жанровые сферы: песня – лирика, частушка – комизм.

Финал оказывается также неожиданной развязкой оперы. После монолога Варвары начинается ее дуэт с Володей на скотном дворе, где она с помощью выдуманного рабочего задания объясняется ему в любви, вероятно, иносказательно говоря о себе как о ветхом сарае: «Здесь нужно переслать полы. Сменить гнилые балки». Описание сарая переходит почти в экспрессионистский речитатив на одном звуке на фоне диссонирующих гармоний: «Надо! Надо!». В конце хорового эпилога ожидаемого хеппи-энда не происходит, Варвара не дает воли своим вспыхнувшим чувствам.

Таким образом, в середине оперы после сольного номера Варвары драматургия меняет ориентир: происходит своеобразная «модуляция» из комической оперы в лирическую, даже экспрессионистскую. Возникает эффект жанровой неоднозначности, который может быть ассоциирован с основой мелодического языка оперы «Не только любовь» – частушкой. Разъяснения этой мысли мы нашли в труде П.А. Флоренского (1909) о частушке. Композитор в своей трактовке этого жанрового инварианта явно достиг именно того эффекта, на который указывал Флоренский – двойственность. Исходя из природы частушки, ее амбивалентности, жанровая природа оперы также неоднозначна. Именно поэтому такое противоречие зачастую не может найти взвешенного решения в постановке, что и подтверждается судьбой оперы.

### **1.3. Комическое в инструментальных сочинениях**

Период от балета «Конек-Горбунок» и первой оперы «Не только любовь» до следующего театрального опуса «Мертвые души» длился около 15 лет. Однако все это время комическое из поля зрения Щедрина не выходило.

Одно из самых популярных ранних фортепианных сочинений композитора с комическим смыслом – «Юмореска» (1957). Исследователи сходятся во мнении, что это сочинение имеет пародийный подтекст.

На наш взгляд, фактура «Юморески», в которой переплетается несколько линий, буквально нуждающихся в тембровых решениях. Кроме того, она напоминает некоторые фортепианные прелюдии Д.Д. Шостаковича (op.34, №6, №8). Мы находим сходства в музыкальных решениях: утрированные и нарочито «грубые» нисходящие мелодические ходы, неожиданные остановки на выдержанных звуках, несовпадение мелодии и аккомпанемента («солист пропустил вступление»). Все это позволяет интерпретировать и «Юмореску» Щедрина, и Прелюдии Шостаковича как пародию на самодеятельный оркестр со всеми свойственными непрофессиональному коллективу «особенностями» исполнения: нестройность, сбивчивость. Такой же способ «конструирования»

пародии Щедрин после «Юморески» использовал в опере «Не только любовь», пародируя художественную самодеятельность.

Комически трактовать другую фортепианную миниатюру «**В подражание Альбенису**» (1961) помогают воспоминания Щедрина (2008), в которых описано как на семейных праздниках брат его матери любительски музицировал за фортепиано, исполняя конкретно пьесы Альбениса. Возможно, этот колорит и изображается в пьесе Щедрина.

Композитор не упускал возможности использовать комические эффекты и в крупной форме. Ярчайшим комическим сочинением Щедрина стал Первый концерт для оркестра «**Озорные частушки**» (1963). Это музыкальное произведение как бы намеренно лишено текста. В.Г. Комиссинский (1978) выдвинул гипотезу о текстовых «прообразах» частушек из концерта Щедрина, и практически все подмеченные частушки, включая их мелодии, нам удалось найти и интерпретировать в контексте музыкального анализа.

На примере «Озорных частушек» прослеживается немаловажное условие для создания комического эффекта – артистизм. Щедрин наполняет партитуру обилием остроумных ремарок: например, по указанию композитора валторнам нужно каким-то образом играть «*staccatissimo*», а контрабасам предписано скорбно играть триоли («*pieno voce, doloroso*»). Это дает возможность охарактеризовать «Озорные частушки» как *инструментальный театр*.

В исследовании мы подробно анализируем курортную кантату «**Бюрократиада**» (1963), поскольку именно здесь Щедрин нестандартно работает с пародийной концепцией и *впервые создает авторское либретто*: впоследствии это станет основным методом композитора в музыкальном театре. Так, вокруг «Бюрократиады» выстраивается большой комплекс ассоциативных связей («слои» по теории Шайнберг). Также восемь исходных пунктов памятки Щедрин помещает в десять номеров, и эта цифра провоцирует на ключевую ассоциацию – 10 заповедей Христа. Сам Щедрин называет свое сочинение «кантатой» и тем самым указывает правильный путь к пониманию: среди духовных кантат Баха нам

удалось найти сразу несколько образцов, имеющих сходные черты, что дает возможность именно эту музыку считать основой для пародии.

Оратория «Ленин в сердце народном» (1969) оказывается ярким примером того, что комическое зачастую бывает скрыто или имеет двойственную природу. Драматургия этого сочинения основана на чередующемся контрасте гиперболизированных пафосных интонаций, которые буквально скрыты и завуалированы стилизацией под «народную сферу». Прием гиперболы мы замечаем уже в первом оркестром номере, озаглавленном «симфония». Двусмысленны и другие фрагменты (ария Бельмаса, Эпилог), проанализированные в диссертации.

## **Глава 2. Опера «Мертвые души» (1977)**

Вторая глава посвящена интерпретации комического в опере «Мертвые души», в этой главе осуществлен разбор литературных приемов Щедрина при написании либретто и музыкальное воплощение авторской концепции.

### **2.1. Свойства литературного первоисточника**

Идеи и наблюдения из филологических трудов помогают точнее понять и интерпретировать свойства текста поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души», которые, как мы предполагаем, находят отражение в музыкальном содержании оперы Щедрина.

Как считает большинство ученых, дискуссия о «Мертвых душах» началась со спора В.Г. Белинского, С.П. Шевырева и К.С. Аксакова (1835) о двух тенденциях всего творчества Гоголя: обличающая сатира и опора на русские духовные традиции.

Поэме «Мертвые души» посвящены исследования авторитетных ученых: В.В. Виноградова (1925), Г.А. Гуковского (1959). В работах Д.С. Мережковского (1906) А. Белого (1934) стиль Гоголя рассматривался с религиозной позиции, затем другие исследователи отмечали связи творчества

писателя с философией. Существуют иные тенденции в изучении наследия Гоголя: литературоведы Л.К. Бочаров (1994), Л.Х. Гольденбер (2007) акцентируют мифологические составляющие произведений, а также сосредотачивают внимание на конкретике свойств и структуры текста.

## 2.2. Авторское либретто Щедрина

«Мертвые души» (1977) – опера, впервые написанная Родионом Щедриным на собственное либретто. Щедрин как либреттист последовательно выполняет следующие задачи: динамизирует действие, акцентируя важные драматургические моменты, сокращает литературную «описательность» в соответствии с логикой оперного жанра.

Он вводит в либретто две существенные трансформации: «собирает» из шести глав и гиперболизирует сцену «Обед у Прокурора», а также драматургически переосмысливает эпизод похорон Прокурора, сдвигая его ближе к финалу оперы. Минимальное введение авторского текста самого Щедрина обнаруживается в «промежуточных» номерах – стилизованных в фольклорной манере текстов и мелодий. Кроме того, Щедрин вводит в либретто невербальное воплощение эмоционального накала текста через *три пантомимы*: экспрессивный «Торг» с Коробочкой в I действии, «Любовь» в виде вальса с губернаторской дочкой во II действии, а также «Крушение» в финале, когда Чичиков через пантомиму общается со швейцарами, которым «не приказано принимать».

Методы работы Щедрина с текстом Гоголя разнообразны. Самый распространенный прием – сокращения. Или наоборот: четыре раза в либретто встречаются намеренные повторы слов для комической гиперболизации.

## 2.3. Музыкальное воплощение

Исследователи считают, что с точки зрения структуры оперы Щедрин в «Мертвых душах» параллельно воплощает два плана: один из них отражает

помещичье «царство», а второй создает образ русского народа. Народную сферу в опере открывает хоровой номер «Не белы снеги»: стилизация и типичный «русских колорит» с опорой на диатонику и на более сложную интонационную структуру народного плача. Помещичья сфера контрастирует народной и связана в опере непосредственно с проявлением комического.

Весь портрет Манилова пронизан почерпнутым из текста Гоголя вопросительным звуком «М?» – он становится комичным лейт-слогодом. Такой же есть и у Ноздрева – «Ба!», в самом начале повторенный Щедриным 11 раз подряд: композитор для комического эффекта неоднократно пользуется в опере такими утрированными повторами. Также, например, для создания образа Коробочки как типичного персонажа буффонной оперы Щедрин акцентирует определяющую черту ее характера (она постоянно жалуется на неурожаи и убытки) скороговоркой в рефрене арии.

В «Мертвых душах», как и при анализе первой оперы «Не только любовь», мы вновь обнаруживаем влияние кинематографа. В партитуре на такое свойство материала указывают конкретные ремарки: Чичиков объясняет Манилову причину своего путешествия – *«Приветливо наклоня голову набок»*; свою реплику «Я давно уже отобедал» Плюшкин должен произнести с *«деревянным лицом»*. Трактовка особенностей партитуры как режиссерского сценария значительно расширяет поле для интерпретации, открывая путь к воплощению «Мертвых душ» Щедрина в жанре кинооперы.

#### **2.4. Между «Мертвыми душами» и «Левшой»: аспекты комического**

Заключительный параграф посвящен аспектам комического в творчестве Щедрина между двумя операми «Мертвые души» и «Левша», которые разделяет большой период времени – 36 лет.

В восьмидесятые и девятые годы свое внимание композитор сосредотачивает на теме русской истории и литературы, но, как и прежде, не прерывает комическую линию. Одно из ключевых комических сочинений в эти

годы – **Третий концерт для оркестра «Старинная музыка российских провинциальных цирков»** (1989). Щедрин выстраивает игровую («артистичную» как в «Озорных частушках») сферу концерта, например, предписанием, чтобы исполнители на медных инструментах дважды изображали аплодисменты.

Следующий творческий этап Щедрина связан с переездом в Мюнхен. Среди сочинений этого периода с точки зрения комического интересен неоклассический **Концерт для трубы с оркестром (1994)**. В первой части концерта Щедрин развивает партию солирующей трубы от звукоподражания колокольчикам русской тройки (указано в партитуре) до нелепых «визгливых» интонаций, которые достигаются использованием сурдины в верхнем регистре.

Сюиту для струнного оркестра **«Российские фотографии» (1994)** как цикл композитор разделяет на две образные сферы, предположительно относящиеся к области комического («Тараканы по Москве», «Сталин-коктейль») и трагического («Старинный город Алексин» и «Вечерний звон»).

Оценивая комический посыл «Российский фотографий», можно сделать вывод, что он максимально завуалирован и амбивалентен. Убрав программное название второй части «Тараканы по Москве», вряд ли возможно понять, что мелкими длительностями, организованными полифонической фактурой, изображается именно бег тараканов. Более явным проявлением комического является третья часть «Сталин-коктейль», в основе которой комически обыгрываются три цитаты: «Кантата о Сталине» А.В. Александрова, «Марш энтузиастов» И.О. Дунаевского и популярный романс «Очи черные». Музыкальное решение финала «Вечерний звон» образует смысловую арку к меланхолической первой части «Старинный город Алексин». Композитор в «Российских фотографиях» явно развивает тему соотношения комического и трагического. Обращаясь к музыке «Российских фотографий», можно предположить, что Щедрин в те годы мыслил подобными категориями.

### **Глава 3. Опера «Левша» (2013)**

Первоисточник оперы, «Левша» Н.С. Лескова, с точки зрения жанра – многосоставное произведение. В работе выстроена цепь ассоциаций с теми сочинениями, которые могли повлиять на авторский замысел и в дальнейшем отразиться в музыкальном воплощении Щедрина. Также проанализировано авторское либретто и способы его музыкального воплощения.

#### **3.1. Свойства литературного первоисточника**

Сказ содержит немало смыслов и подтекстов: «нет пророка в своем отечестве», национальный вопрос («свой-чужой», «соревнование» русских и английских мастеров). Особое внимание в диссертации уделено анализу литературного языка Лескова, который пестрит «необычностью»: «нимфозория» (инфузория, как синоним маленького), «мелкоскоп» (микроскоп). Кроме того, для колорита своих произведений Лесков системно использует грубую разговорную речь («чокнулся бестолочь»). Прослеживается и такое явление как «музыкальность языка»: интонационность, ритмичность.

Лесков, определяя жанр как сказ, предлагает нам мифологический ракурс восприятия «Левши», хотя этому противоречит присутствие в тексте реальных персонажей и событий. Так проявляется в каком-то смысле «заигрывание» с читателем, предлагается «реальность» считывать через схему «волшебной» сказки, что, наряду со всеми остальными деталями также влияет на трактовку комического плана в этом произведении.

#### **3.2. Авторское либретто Щедрина**

Первым шагом к музыкальному воплощению текста можно считать авторское либретто Щедрина, в котором при сохранении стилистики и точного текста используются не только сокращения, но и смысловые дополнения,

стилизованные под манеру Лескова. В опере ещё больше, чем в сказе, укрупнён и обобщён национальный образ. Также некий фон для глубоко личностного компонента содержания создаёт принцип оппозиций: русское и иностранное, простой народ и царская власть.

Если суммировать наблюдения относительно принципов работы Родиона Щедрина над либретто, становится понятно, что композитор не идет по инерции за литературным первоисточником и не просто последовательно «сокращает» его до масштабов либретто. Щедрин полноценно интерпретирует художественные произведения, подвергая их значительным трансформациям, что отражается на авторской концепции сочинения.

### **3.3. Музыкальное воплощение**

Музыкальный язык оперы основан преимущественно на двух стилевых составляющих. Фольклорный стиль проявляется в характерном интонационном комплексе и в использовании народных ладов. К четверному составу оркестра композитор добавил народные инструменты – жалейки, дудук, деревянные флейты, волынку, свистульки, хакбрет. В аккомпанементе к «Озорным песням» Левши *pizzicato* виолончелей имитируют балалайку. Второе (авангардное) направление реализуется композитором через сложную ритмику и декламационный характер мелодики партий, через диссонирующие гармонические решения.

Музыкальное решение образа Левши мы ассоциируем с решением образа Варвары из первой оперы Щедрина «Не только любовь». В двух этих случаях композитор выстраивает мелодику по принципу сочетания двух жанров – лирической протяжной песни и частушки. Такое контрастное жанровое сочетание отражается во всей драматургии произведения, основанной на взаимодействии двух сфер. И уже на данном этапе можно предположить, что в случае «Левши» сюжетный контекст лирики, ее развитие и напряжение ведет к более мощной эмоциональной градации – к трагическому.

Комические эффекты проявляются в опере как «оттеняющий фактор». Например, в эпизоде «смотри» Щедрин к реплике Принцессы Шарлотты «Я вам “грандеву” сделаю» пишет колоритную ремарку в разговорном духе «как сводница». Русская «культурная модель» выдает комическую ассоциацию с гранд-дамой. Кроме того, композитор для обострения контраста «русского» и «иностранного» вводит в либретто английский текст, пародируя низкопробную эстрадную музыку («Англицкие невесты»).

Жанровую специфику «Левши» мы раскрываем через сравнение с оперой И.Ф. Стравинского «Похождения повесы»: сюжетные фабулы не совпадают, но общее между двумя операми есть. «Похождения повесы» и «Левша» соотносятся и по свойству финалов. У Стравинского Том Рейкуэлл в итоге попадает в дом для умалишенных, и в этот момент, подобно развязке «Левши», музыкально воссоздается стиль высокой трагедии: мы слышим стилистику «Орфея» Глюка, фактически испытываем сострадание главному герою.

При суммировании наблюдений и высказываний ученых, становится очевидным наличие в «Левше» двух планов: комического и трагического. Неизбежный синтез этих двух составляющих систематически подчеркивали филологи. Ни в одной из рассмотренных нами опер Щедрина нет счастливой развязки. И в этом ключевом моменте мы видим переосмысление композитором жанра трагикомедии на национальной почве с точки зрения особенностей русской культурной модели.

### **3.4. Комическое: Post Scriptum**

После «Левши» в 2015 году у Щедрина появилась идея, на первый взгляд, совершенно не связанная с выявленной нами тенденцией эволюции творчества от «комикования» к трагикомедии. Композитор захотел создать собственную альтернативу новогоднему «Щелкунчику» Чайковского. Новая опера **«Рождественская сказка» (2015)**, определенная автором как опера-феерия, «произрастает» по музыкальным свойствам и принципам претворения

комического из раннего периода творчества – напоминает балет «Конек-Горбунок».

В качестве первоисточника для оперного либретто Щедрин использовал сказку Б. Немцовой в переводе Лескова, многое изменил и добавил, в том числе усилив комическую линию. Например, Мачеха со Злыдней-дочерью стремятся к праздной жизни, а Царица, которая в большом количестве издает несуразные указы и требует русских фиалок, потому что «у голландских цветов нет искренности, они пахнут селедкой». Музыкальный образ Царицы выстроен на гиперболизированных интонациях: чрезмерный пафос реплик выражен резкими сменами динамики, акцентами, выдержанными длительностями.

Щедрин яркими ремарками конструирует ряд комических эффектов: например, хор царских гвардейцев, который в дом главной героини Замарашки «вламываются словно ОМОН», должен петь «во всю глотку» и со свистом, а некоторые фразы надлежит исполнять *cantare a riasere*, растягивая ноты на заданной высоте.

По сравнению со всеми другими театральными сочинениями Щедрина, где, несмотря на комизм, мы не наблюдаем счастливых финалов, жанровая идея феерии в опере «Рождественская сказка» (с неоднократно проводимой бетховенской цитатой «Обнимитесь, миллионы...») обуславливает хеппи-энд.

В последние годы из-под пера Щедрина также выходят комические опусы. Для нового сочинения (Концерт для рассказчика, трубы, валторны, флейты, арфы и двух исполнителей на ударных инструментах в сопровождении струнного оркестра и чембало) в 2020 году Щедрин выбрал рассказ М.М. Зощенко «**Приключения обезьяны**», который очень любила М.М. Плисецкая. И даже языковой колорит этого рассказа несколько напоминает стиль книги «Я, Майя Плисецкая». Во всяком случае, некоторые сюжеты балерина написала именно таким способом: с остроумием и интеллектуальным юмором.

Композитор для этого сочинения вновь создал авторское либретто. На этот раз только незначительно сокращает текст, усиливая его впоследствии

музыкальными эффектами. История про Алешу Попова, приютившего сбежавшую из зоопарка и склонную к приключениям обезьянку, в прочтении Щедрина напоминает Симфоническую сказку С.С. Прокофьева «Петя и волк» и «Путеводитель по оркестру» Б. Бриттена. Действительно, ключевая ставка в «Приключениях обезьяны» сделана на оркестровку, которая создает комические эффекты: например, арфа фрагментами препарирована листочком бумаги между струнами, введен художественный свист (тема Алеши), музыканты возгласами изображают «кооператив», произносят разговорные реплики, хлопают и даже изображают собачий лай.

Рассмотрев «поле» комического в творчестве Щедрина от «Юморески» (1957) до «Приключения обезьяны» (2020), мы можем сделать один из главных выводов – категория комического оказывается вовсе не периферийной, а ярко характерной чертой творчества Родиона Щедрина. Кроме того, нашу гипотезу о постепенной эволюции комического в сторону трагикомедии, идея которой развивается в период от «Мертвых душ» к «Левше», отчасти подтверждает и сам композитор. Думается, не случайно для важнейшего в своей жизненной и творческой биографии сочинения, Мессы поминовения в память о М.М. Плисецкой, композитор избрал фразу, высеченную на надгробии Н.В. Гоголя – «Горьким словом моим посмеюся».

### **Заключение**

В произведениях Щедрина для музыкального театра реализуются самые яркие композиторские методы работы с комическим. Очевидно безусловное взаимовлияние разных жанров. Своеобразие комического из балета «Конек-горбунок» и опер «Не только любовь», «Мертвые души», «Левша» проявляло себя в сочинениях иных жанровых сфер: например, в кантате «Бюрократиада», во Втором концерте для фортепиано с оркестром, сюите для струнного оркестра «Российские фотографии» и других.

Композитор использует комические эффекты и в других жанрах: в фортепианных миниатюрах («Юмореска», «В подражание Альбенису»), в симфонических и вокальных произведениях («Озорные частушки», Концерт для оркестра «Старинная музыка российских провинциальных цирков», «Приключения обезьяны»).

Очевидно, что истоки комического для Родиона Щедрина – это своеобразие русской культуры и языка. Обращение к его музыке позволило расшифровать «культурную модель» более конкретно: в ней пересекаются ерничество, остроумие и другие оттенки частушек, скрытый протест, когда пафосный патриотизм подтекстовывается анекдотом, разные формы языковой игры.

Кроме того, способы воплощения комического, которые использует композитор, удачно вписываются в концепцию Бахтина о карнавальности: отклонения от нормы, «игра» с нормой, неожиданное введение тем и элементов, жанровая неустойчивость, взаимопроникновение разных сфер (влияние кинематографа, циркового искусства), пародия.

*Контекстная зависимость* – главный фактор, благодаря которому мы можем распознать и точнее интерпретировать комическое. Контекст раскрывает «многослойность» первоисточника, которая отражается в музыкальном воплощении («Левша»).

*Ситуации* – это способ воплощения комического через параметры музыкального языка. Например, номер «Пьяные братья» из балета «Конек-горбунок» сделан как комическая трансформация марша (травестия).

*Ассоциации* дают возможность определить специфику комического через анализ жанрового своеобразия произведений, что позволяет выявить и «отклонения» от привычных трактовок.

При анализе комического в музыке мы обнаруживаем тесную взаимосвязь элементов музыкального языка с вербальными факторами, которые зачастую проясняют комические смыслы. Связь со словом мы находим и в балете «Конек-горбунок», где сценическое действие следует за текстом

Ершова, и это точно регулируется композиторскими ремарками в клавире. «Звучащий» текст «Мертвых душ» Гоголя с его экспрессией и комизмом, и «Левша» с «разговорным» стилем проявляются в оперной стилистике Щедрина.

Особенно важной частью исследования стали либретто Щедрина, необходимость собственной работы над которыми композитор понял достаточно рано (после первой же оперы на чужое либретто). При работе над авторскими либретто Щедрин, как правило, динамизирует действие, усиливает комическую сторону с помощью приема *гиперболы*. Уже в либретто композитор закладывает главные идеи будущей музыкальной трактовки.

Комическое во всех сочинениях находится в тесной связи с другими сферами: лирической, драматической, трагической («Не только любовь», «Мертвые души», «Левша»).

Если суммировать композиторские приемы работы с комическим, вполне очерчивается характерный для Щедрина ряд: чаще всего композитор пользуется приемом гиперболы, эффектом неожиданности, трагестией, пародией. Для создания комических ситуаций композитором привлекаются и «внешние» факторы: например, в опере «Не только любовь» колхозная история разворачивается на сцене Большого, в контексте гранд-стиля которого появляются трактористы и играют в «козла». В концерте «Озорные частушки» ремарками Щедрин предписывает комические способы звукоизвлечения.

При анализе музыки Щедрина очевидны параллели с музыкой и мироощущением Глинки, Мусоргского, Прокофьева, Шостаковича, Стравинского. Сам Щедрин о своем чувстве юмора рассказывал так: «Мне ближе такое восприятие комического, какое было у Лескова. В чем оно заключается – словами объяснить довольно трудно. Например, у меня совершенно иное чувство юмора, чем у Шостаковича. Он для меня – Бог, но здесь мы разные. Я думаю, что мое чувство юмора “посветлее”»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Устная беседа Буланова С.А. и Щедрина Р.К. Москва, 25.12.2019.

Но главной особенностью работы с комическим для Щедрина является *неочевидность и двусмысленность*. Именно это свойство провоцирует «разные взгляды» и многообразие интерпретаций комического.

**Публикации по теме диссертации в рецензируемых изданиях,  
рекомендованных ВАК**

1. Буланов, С.А. Жанровое своеобразие оперы Родиона Щедрина «Не только любовь» // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2021. — № 3(38). — С. 96-103. — 0,5 п.л.
2. Буланов, С.А. «Конёк-Горбунок»: актуальная комическая феерия // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2021. — №4(36). — С. 29-37. — 0,6 п.л.
3. Буланов, С.А. Родион Щедрин — либреттист (на примере опер «Мертвые души» и «Левша») // Временник Зубовского института. — 2022. — №3. — С. 121-130. — 0,6 п.л.

**Другие публикации:**

1. Буланов С.А. Эффектная музыка // Музыкальная жизнь. — 2017. — №12. — С. 8-11. — 0,4 п.л.
2. Буланов С.А. Родион Щедрин: Молодых привлекает образ Майи Плисецкой // Музыкальная жизнь. — 2020. — №1. — С. 82-84. — 0,3 п.л.
3. Буланов С.А. Интерпретация комического в творчестве Родиона Щедрина (на примере фортепианных миниатюр) // Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных. Материалы Международной научной онлайн-конференции 24–27 ноября 2020 года. — 2020. — С. 191-199. — 0,5 п.л.
4. Буланов С.А. Удивительный Щедрин // Музыкальная жизнь. — 2020. — №12. — С. 70-71. — 0,2 п.л.