

ГБПОУ «Курганский областной музыкальный колледж
им. Д.Д.Шостаковича»

**Русские фольклорные мотивы
в балете Р. К. Щедрина «Конек-Горбунок»**

Конкурсная работа

Номинация «Музыкальное искусство XX вв.»

студентки IV курса

специальности №53.02.07

«Теория музыки»

Чесноковой Анжелины Сергеевны

Научный руководитель –

Владимирова Анастасия Евгеньевна, преподаватель, обладатель премии
лучшим преподавателям профессиональных образовательных организаций,
реализующих образовательные программы в области музыкального искусства в
2024 году

Курган, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава I. Индивидуальность стиля Щедрина в контексте фольклорных традиций.....	5
Глава II. «Конек-Горбунок» – маленькое чудо живости и хорошего вкуса.....	15
Заключение.....	25
Список литературы.....	28

ВВЕДЕНИЕ

В 2022 году весь музыкальный мир отмечал 90-летний юбилей Родиона Щедрина. Он давно признан классиком русской музыки в мире, измеряющимся именами великих, одновременно – композитором, соединяющим в своем творчестве глубинную русскую культуру, запечатленную в фольклоре, духовную традицию православия и дух современности, собственную интеллектуальность и неиссякаемый экспериментаторский напор. Пытливый ум в тандеме со страстью новатора, скрупулёзное изучение традиции и нежная любовь к народному звучанию, умение рисковать и глубинная мудрость, тонкая полифония и чувство юмора – всё это легко в основу бесчисленных уникальных сочинений композитора. Он крупнейший композитор современности, создатель целой эпохи российской культуры – ее музыки, оперы, балета, с его выдающимися исполнителями, первая из которых – его жена Майя Плисецкая.

Жизнь связала Родиона Константиновича с танцем во время его обучения в консерватории. Впоследствии в его творческой биографии прозвучит несколько балетных названий: трагическая «Анна Каренина», одноактная лирическая «Дама с собачкой», знаковая «Кармен-сюита» и поэтическая с многочисленными прелюдиями «Чайка». Это всё было потом – после успеха и грандиозной удачи его первого балета «Конек-Горбунок».

Данное произведение по мотивам сказки Ершова сразу ставит яркий акцент на русском национальном фольклоре. Как в хрустале, в музыке «Конька-Горбунка» отражается и преломляется драгоценным блеском протяжная лирика, старинные напевы и те самые удалые частушки, которые так манили молодого новатора своими гармониями и интонационным богатством.

Первый балет Р. Щедрина «Конёк-Горбунок» – это стиль, образность, выразительность и красочность. Он не раз привлекал внимание музыковедов как объект специальных исследований при рассмотрении проблем современной музыки, связанных с использованием фольклора в сценических произведениях. Научная ценность фундаментальных трудов 70 – 90-х годов М. Тараканова, И. Лихачевой, В. Комиссинского, В. Холоповой, О. Синельниковой велика, но

тем не менее, в них уделяется не так много внимания данному сочинению. В вышеуказанных монографиях ярче всего раскрыта тема уникального стиля Щедрина и самобытности музыкального языка его произведений. В связи с этим актуальность исследования заключается в систематизации и обобщении русских фольклорных мотивов в раннем балетном творчестве композитора.

Объектом исследования является балет «Конёк-Горбунок» Родиона Щедрина. Предметом – особенности фольклорного материала в музыкально-драматургическом контексте первого балета автора.

Целью данной работы стало исследование принципов и способов претворения фольклора в творчестве Родиона Щедрина на примере балета «Конёк-Горбунок». Для достижения этой цели были выдвинуты следующие задачи: охарактеризовать стиль Щедрина в художественном контексте эпохи и в свете общих тенденций развития отечественной музыки рубежа веков; рассмотреть специфику неофольклорной линии творчества композитора; сделать краткий обзор использования фольклора в произведениях автора; проанализировать образный строй, музыкальный язык, жанр, драматургию, применение фольклора в балете «Конёк-Горбунок» Р. Щедрина.

Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы и нотного приложения. Во введении формулируются актуальность, цели и задачи работы, описывается ее структура. Глава первая посвящена рассмотрению стиля Щедрина с позиций уникальных качеств творческой личности композитора и использования русских фольклорных мотивов в его музыке. Глава вторая является ключевой в работе, так как в ней проанализированы основные драматургические линии балета «Конёк-Горбунок». Заключение содержит основные выводы по проделанной работе.

Глава 1. Индивидуальность стиля Щедрина в контексте фольклорных традиций

«Большое «Щ» русской музыки», «Самый русский композитор», «Человек мира», «Великий Мастер», «Живой классик», «Гений рядом с нами», «Человек-легенда» – так называют музыкальные критики, журналисты и музыковеды-исследователи Родиона Щедрина, чья художественная позиция выделяется ярким своеобразием. Он один из немногих, кто способен говорить новым языком, сохраняя бережное отношение к давно сложившимся средствам и формам музыкального искусства.

Обладая качествами, которых ожидают от великого композитора нашей эпохи, каждый год Щедрин пишет для слушателей новые интересные произведения, благодаря чему эволюция его творческого пути не заканчивается и по сей день. Главные из этих качеств – сохранение собственного музыкального суверенитета, индивидуального почерка, способность идти в ногу со временем, стремление к обновлению и расширению стилевой, жанровой и образно-содержательной панорамы своего творчества. Поэтому его называют «суперменом, который может все и сполна» [14, 6].

Индивидуальность стиля композитора – яркого и новаторского явления отечественной музыки рубежа XX – XXI вв., складывается из сочетания универсальности мировосприятия и самобытности музыкального языка, чуткой восприимчивости к усвоению нового и бережного, уважительного отношения к традициям. По словам В. Н. Холоповой, «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 и противостояние» [14, 6].

О своем ключевом принципе создания музыки, константе своего стиля Щедрин говорит следующим образом: «Главное, по-моему, в точном ощущении потребностей и закономерностей восприятия своего современника, в умении почувствовать непередаваемый словами, но очень реальный,

конкретный «воздух эпохи». XX век – самая динамичная из эпох. И это еще не предел...» [9, 15].

Индивидуальный авторский стиль Щедрина формируется в соприкосновении с различными направлениями современной музыки: неофольклоризм, неоромантизм, авангард, полистилистика и неканонические тенденции, которых он не сторонится, но и не погружается в них целиком.

Особенности неоромантизма как наиболее востребованного явления отечественной музыки эпохи постмодерна раскрываются в творчестве Р. Щедрина в лирической образности, которая часто находит претворение в духовных жанрах и в медитативных монологических концепциях музыкальных произведений. Эти особенности также проявляются в частом обращении к сюжетам литературных произведений XIX века (особенно к романтически окрашенной русской классике), к исповедальным дневниковым либо эпистолярным сюжетам. В арсенале музыкально-выразительных средств композитора романтические реминисценции в виде цитат, квазицитат, аллюзий на стили того или иного композитора XIX века и средства музыкального языка в духе романтической эпохи (тональные гармонии, классико-романтические принципы формообразования, проникновенные тихие звучания, бесконечная мелодия и др.).

Воспитанный преимущественно на отечественной музыке первой половины XX века, в 60-е и 70-е годы Щедрин пробует разные авангардные техники, но авангардистом не становится. Разумно и фрагментарно используя элементы додекафонии, сонорики, алеаторики, гемитоники, стереофонии, пуантилизма вне авангардного контекста.

Явление полистилистики коснулось всех жанров в творчестве Р. Щедрина, но более последовательно оно прослеживается в инструментальных опусах. Принцип концертирования, использование цитат и монограмм, полистилистические столкновения, опора на многоэлементную драматургию позволили объединить такие разные сочинения, как «Музыкальное приношение», «Эхо-соната», «Музыка для города Кетена»,

«Старинная музыка российских провинциальных цирков». В использовании полистилистики, по мнению М. Зайцевой [1], есть определенные закономерности: цитата подается однократно монтажно-коллажным способом и не имеет причинно-следственных связей с окружающей ее музыкой; цитированный материал подвергается интенсивной обработке и вариационному развитию, под него стилизуется авторский материал; в роли заимствованного материала выступает мастерски стилизованная авторская тема; свободное развитие заимствованного материала.

Объединяющим принципом организации пестрого тематического материала, помимо полистилистики и коллажа, часто служит монтаж. Данный тип музыкального строения произведений связан с широким спектром смысловых ориентиров композитора и стремительным темпом жизни в современную эпоху.

Наряду с использованием современных направлений творчество Щедрина можно представить как непрерывный диалог культуры и искусства прошлого и современности. Спектр контактов музыки Щедрина с историческими эпохами включает: обращение к различным стилям (Возрождение, Барокко, Классицизм, Романтизм) и техникам письма (мотетное письмо, техника *cantus firmus*, имитационная, каноническая, подголосочная полифония), к широкой панораме жанров (знаменный распев, стихира, кант, мотет, монодия, *lamento*, канон, fuga, фугетта, чакона, пассакалия, инвенция, *concerto grosso*), к «монтажно-диалогическому» материалу (темы-цитаты, аллюзии, монограммы), к творчеству великих композиторов (О. Лассо, И. С. Бах, Л. Бетховен, Дж. Россини, Ф. Шопен, Ж. Бизе, М. Мусоргский, П. Чайковский, И. Альбенис, Д. Шостакович).

Синельникова О.В. в своем исследовании сравнивает стиль Щедрина с формой многотемных вариаций, где в качестве тем выступают сквозные линии творчества композитора, обогащённые разумным применением технических достижений авангарда и объединённые под знаком индивидуальности автора. Попеременно варьируясь, изменяясь, обновляясь, «темы» имеют общие

интонационные истоки и мотивные связи, способствующие их слиянию на определённых этапах [11, 25].

По определению В. Н. Холоповой, творчество Щедрина представляет собой «Путь по центру», а его взаимодействие с тенденциями современного искусства «сугубо выборочное» [14, 7]. Он активно поддерживает так называемое «третье направление» в искусстве, которое объединяет в себе приемы классической и современной музыки.

За годы разносторонней творческой деятельности композитор охватил почти все музыкальные жанры. Это балеты, оперы, фортепианные пьесы, музыка к кинофильмам, симфонические и вокальные произведения. Особую любовь Щедрин питает к музыкально-театральным жанрам, к инструментальным концертам, хоровой и программно-инструментальной музыке.

Кроме того, он создает свои уникальные жанры, индивидуальный подход к трактовке которых анализирует О. В. Синельникова [9]. По мнению исследовательницы, этот подход заключается в изобретении новых разновидностей и новых жанров как таковых, а также в переводе сочинений из одного жанрового ряда в другой (все сценические произведения имеют концертные версии в виде сюит или пьес для симфонического, камерного оркестра, либо хоровой композиции). Примечательно и отсутствие жанровых определений в названиях программных экспериментальных инструментальных опусов (либо столь распространенный в XX веке жанр «Музыки для...»), а соответственно и установки на заданность формы в рамках того или иного жанра.

Помимо новых жанров, Родион Константинович вырабатывает собственный музыкальный язык, наделенный яркой индивидуальностью. Музыкальный язык Щедрина обладает скачковой мелодической линией, ассиметричными структурами ритмики, полифонизированными музыкальными формами, сверхмногоголосными фактурами.

Композитор не боится смелых сочетаний, соединяя бодрую энергию моторных ритмов и уверенный переход к свету от классического, а от народного – сдержанность, которой отличается традиционная фольклорная манера выразительности. Сочетает элементы авангардной изощренности с простым народно-музыкальным тематизмом и джазовыми ритмами, сложные тембровые эффекты с лирическими мелодиями. Так Щедрин формирует свой неповторимый композиторский стиль резких контрастов и неожиданных сопоставлений.

Уникальность музыкального мышления Щедрина проявилось в особенностях тематизма, в сфере звуковысотности, в новациях в области тембра и артикуляции. Содержательная емкость тематизма при краткости, афористичности изложения – характерное качество стиля композитора. Многие интонации, мотивы его сочинений выступают в роли знаков-символов довольно широкого круга явлений, другие же наделены смысловой конкретностью выражения.

Большинство из подобного рода звуковых фигур восходит к русским народно-песенным истокам и православной церковной музыке. Это знаменные распевы, канты, старинные русские романсы, плачи и причитания, частушки и страдания, хороводные и плясовые, протяжные лирические, обрядово-величальные песни, народная манера женского и мужского пения, стереофонические пастушьи свирельные переключки, треньканье балалайки, наигрыши гармошки, звон бубенцов, игра на ложках. Автор воссоздал при этом особые виды мелодий, горизонтальную народную гармонию, специфические пропорции ритма.

В музыке Щедрина часто встречается тритоновая интонация и подчеркнута экспрессивные обороты *lamento*, репетиции на одном звуке, прерывистые фигурации, легкое и невесомое кружение пассажей, глиссандо, нисходящие мотивы, вытекающие из вершины источника. Музыка его вдохновенна, что доказывается глубиной замысла и свежестью музыкального языка, поэтому любое новаторство воспринимается абсолютно естественно.

Музыка Щедрина охватывает самые различные сферы образности – от интеллектуального размышления и драматической конфликтности до радостного упоения жизнью и блестящей сатиры. Музыка композитора имеет вид яркой национальной картины, которая рождается из исторических, литературных, живописных, а в особенности фольклорных прообразов и источников.

Несмотря на бесспорное преобладание фольклорной линии, творчество Щедрина затрагивает огромное количество и других тематических сфер. Второй по популярности смело можно выделить историческую сферу, биография композитора проходит несколько этапов: военное детство, жизнь в условиях оттепели и застоя, годы перестройки и в данный момент новейшая история России. Иллюстрацией такой образной сферы является сочинение Щедрина 1994 года «Российские фотографии».

Немаловажной для композитора оказывается религиозная тематика: православные сюжеты составляют как собственное направление, так и уместно внедряются во все остальные сферы творчества композитора. Яркие примеры этой линии «Стихира к тысячелетию Крещения Руси» (1988), Русская литургия «Запечатленный ангел» (1988), хоровая опера «Боярыня Морозова» (2006).

Особняком стоят диалоги композитора с великими предшественниками: Симфонические этюды «Диалоги с Шостаковичем» (2001), Симфонический фрагмент для оркестра «Гейлигенштадтское завещание Бетховена» (2008).

Отдельно выделим ту линию, по которой многие создают для себя портрет Щедрина: юмор, остроумие, сатира. Наиболее известные произведения этой тематики: концерт для оркестра «Озорные частушки» (1963), курортная кантата «Бюрократиада» (1963), концерт для фортепиано соло «Частушки» (2001).

О. В. Синельникова называет русскую тему в творчестве Щедрина доминантным признаком стиля, магистральной линией его творчества, поскольку она структурирует сквозные линии его сочинений почти по всем направлениям.

Неотделимым фактом творческой индивидуальности композитора является использование русской темы в разных воплощениях. В одних случаях он акцентирует сюжет (житийная история или художественная проза Лескова, русская народная сказка), в другом – его волнуют исключительно музыкальные ориентиры (знаменный распев, колокольный звон, жанры частушки, плача, хоровых песен).

Новая тенденция понимания фольклорности находит отражение во многих сочинениях композитора эстетики «новой фольклорной волны»¹.

Любовь к фольклору у Щедрина, по мнению В. Н. Холоповой, впитана с молоком матери. С детства он любил слушать народные песни, внимал семейным традициям, связанным с народной музыкой, испытывал фольклорные впечатления от поездки в Алексин, в консерватории скрупулезно изучал предмет «Народное творчество», в рамках которого совершались фольклорные экспедиции в сельские местности [14].

С течением времени контакты Щедрина с народным творчеством становятся только более разнообразными, и неофольклорная линия принимает различные содержательные формы: произведения, замыслы которых изначально ориентированы на использование народно-песенного музыкального материала, подлинного и стилизованного; разнообразные варианты омузыкаливания русской сказки; имитация звучания свирели и наигрышей пастухов.

Обращаясь к русскому фольклору, Щедрин находит в нем, по меткому определению Зайцевой, точное отражение русской природы, «души нараспашку», для которой свойственны озорство, лихость и прыть, скрытая

¹ «Новая фольклорная волна» проявилась в российской музыке 1950-х – 1970-х годов и была обусловлена усилением патриотических настроений, связанных с победой русского народа над фашизмом в Великой Отечественной войне, с осознанием величия народного духа и, не в последнюю очередь, с ощущением потребности в новом «витке» развития национальной культуры, который обусловил расширение сети музыкально-этнографических экспедиций, осуществлявшихся Московской и Санкт-Петербургской (тогда Ленинградской) консерваториями и Российской академией музыки (в то время ГМПИ им. Гнесиных). Главной тенденцией в фольклористике тех лет было глубокое освоение местных региональных традиций народного музыкального творчества.

грусть, стеснительность и экспрессия чувств. Эти русские «припевки» соединяют в себе, как и русская душа, в одно целое сумасшедшее безудержное эмоциональное напряжение и целомудренную сдержанность, злую иронию, жестокость взглядов и азартное участие, но также и умение сострадать чужой беде. Родион Щедрин отмечает главным достоинством в жанре частушек «непременное чувство юмора, как в тексте, так и в музыке», что оказывается очень близким его творческой манере [1].

Любовь к частушке Щедрин пронес через всю жизнь. Прежде всего частушке свойственна определенная краткость и лаконичность выражения. Что касается ее специфически-музыкальных черт, то это – квадратность и вместе с тем обязательная ассиметричность построений, нарочитая примитивность, монотонность мелодики, ее узкий диапазон, синкопированный ритм, импровизационность, многократные вариантные повторы, часто меняющие лишь сильные и слабые доли такта, и, наконец, непременное чувство юмора как в тексте так и в музыке.

По мнению О. В. Мешковой [3], частушка как вид устного народного творчества распадается на два основных жанра – лирическая частушка и плясовая. Лирическая частушка типизирует характер отношения к действительности и поэтому бывает элегической, идиллической, шуточной, сатирической, величальной, корильной, этологической.

Выделяемые ранее в научных исследованиях в качестве самостоятельных жанров «Семёновна», «Яблочко» являются специфическими частушечными образованиями – сериями, в составе которых выделяются менее свободные цепочки – «спевы».

В творчестве Щедрина частушка приобрела новое содержание, раскрывающее разные стороны народного характера, быта, настроения. Принципиально чуждый этнографическому подходу, композитор сумел оригинально использовать фольклорные элементы частушки, органично сплавив их с новейшими композиторскими находками в музыкальном мире.

Ранний период творчества Щедрина традиционно ассоциируется у слушателей с плодотворным использованием в профессиональной музыке мотивов русских народных частушек и страданий. Не случайно первая его опера – «Не только любовь» (1961) – имеет авторское жанровое определение «опера-частушка», что оправдано обильным претворением в ней частушечных интонаций и мотивов, нередко – прямого цитирования напевов частушек (достаточно вспомнить знаменитые «Деревенские частушки» или «Кадриль»). «Маленькая кантата» из этой оперы Щедрина (она звучит в начале II действия) стала популярной почти сразу же после первого исполнения (особенно большим успехом у публики пользуется I часть кантаты, где музыка начинается со своеобразных, как бы гармошечных «переливов», а затем появляется цитата «галичской припевки»).

Много цитат из народных частушек и страданий использовано и в балете «Конек-горбунок» (1955), и в финале Первого фортепианного концерта (1954, ред. 1974), написанного Щедриным еще в консерватории (именно с Первым фортепианным концертом он, как известно, был принят в Союз композиторов СССР, будучи еще студентом). В финале этого, казалось бы, «ученического» сочинения популярные частушечные темы использованы весьма удачно; слушатели до сих пор помнят необычайно яркое впечатление от премьеры Первого фортепианного концерта Щедрина в Большом зале Московской консерватории.

Одно из известнейших сочинений Щедрина 1960-х годов – «Озорные частушки», первый концерт для большого симфонического оркестра (1963). Здесь преобладает уже более опосредованный подход композитора к фольклору, поскольку в сочинении использована единственная цитата: характерная сибирская частушечная тема «Виталинка». Для «Озорных частушек» Щедрин сочинял частушечные темы самостоятельно (правда, отличить их от «подлинных» частушек неискушенному человеку практически невозможно).

Несколько менее известным его сочинением такого рода являются «Страдания» для народного голоса и фортепиано (1965), где использованы народные слова, записанные композитором от поэта В. Бокова.

Композитор обращается в своей музыке не только к частушкам и страданиям: он использует и другие выразительные возможности музыкального фольклора. Так, Щедрин первым ввел звучание русского народного певческого голоса в такие масштабные жанры, как оратория («Ленин в сердце народном», 1969) и опера («Мертвые души», 1976). В финальной части первого из этих произведений («Эпilogue») использован фольклорный текст – «Плач по Ленину» («Ты спокойно спи») народной северной сказительницы Марфы Крюковой. Оригинальная музыка Щедрина представляет здесь собой мелодический синтез интонаций песни и плача, наряду с близостью к обрядовым, заклинательным песням.

Опера «Мертвые души» начинается и заканчивается песней «Не белы снеги», которая также поется народными голосами, но при этом как бы «фольклорно распета» композитором в индивидуально-современном музыкально-языковом контексте оперы (Щедрин использует здесь, в частности, такие приемы развития, как трансформация и наложение).

Русский фольклор сказался во всем творческом сознании Щедрина. Здесь коренится и ощущение русской почвенности его творчества – любовь ко всем жанрам и слоям народной национальной культуры, тяготение к естественности языка, преломление новой инструментальной техники XX века в характере фольклорной традиции, выведение на сцену народных персонажей, художественное воплощение русского ландшафта с его необъятным пространством, а также – выбор тем и сюжетов, в которых звучит размышление о судьбе России.

Глава 2 «Конек-Горбунок» - маленькое чудо живости и хорошего вкуса

Популярность балетных опусов Р. Щедрина, продолжительность их сценической жизни, связанной с именами известных балетмейстеров, режиссёров, художников, исполнителей (М. Плисецкой, А. Алонсо, В. Левенталья, Б. Мессерера, П. Кардена и других), обусловлены высокой художественной ценностью произведений композитора. Его балеты органично вошли в искусство второй половины XX столетия, отразив черты, свойственные современному театру.

Работа над первым хореографическим произведением у Щедрина совпала с усиленным освоением и проникновением в природу русского фольклора и развитием собственного отношения к народному мелосу. Поэтому уже в раннем творчестве Р. Щедрина 50-60-х годов при сочинении балета «Конек-Горбунок» проявилась русская национальная основа творчества композитора.

«Конька-Горбунка» Щедрин начал писать, будучи студентом IV курса, ко времени окончания консерватории в 1955 году балет был почти завершён. Несмотря на то, что композитор не имел тогда опыта в сочинении музыки подобного жанра, он продемонстрировал удивительное понимание законов музыкальной драматургии.

Помимо меткости портретных зарисовок балет подкупает живым юмором, красочностью, сочностью жанровых сцен, чисто русской танцевальной стихией, отражающей через пластику внутреннюю жизнь человека. Произведение соединило в себе игровую комедийность, сочность фантастических образов, неожиданность сюжетных поворотов, а также типичную сказочную поучительность. Помимо этих ярких авторских находок первый балет ещё во многом традиционен. Сказочный сюжет, присутствие привычных для балета дивертисментных сцен заставляют вспомнить сочинения русской классики конца XIX – начала XX века.

Либретто «Конька» создано по мотивам одноименной поэтической сказки Петра Ершова, написанной в 1834 году на основе народных сказаний. Сюжет

повествует о волшебных приключениях Ивана и его верного друга Конька-Горбунка, который помогал исполнять сложные царские задания. В итоге Конек даже спас Ивану жизнь и помог ему стать писаным красавцем и жениться на Царь-девице. Авторы либретто В. Вайнонен, П. Маляревский и композитор внесли немало изменений в литературный первоисточник в соответствии с требованиями балетного жанра, бережно сохранив основную сюжетную линию. До слушателей и зрителей была ясно донесена ключевая мысль сказки – торжество добра, справедливости, высоких человеческих чувств и разума над глупостью.

Последование эпизодов-номеров в общем отражает перипетии сказки Ершова и смена драматургических планов диктуется поворотами сюжета. Когда на сцене появляются реальные персонажи, звучит музыка русского склада, преимущественно плясовая. Переключение действия в мир, созданный народным воображением, вызывает музыку иного рода. Складывается развернутая сюитная композиция, где периодически отдельные номера группируются в сюитные образования малого масштаба.

Жанр балета и его драматургия во многом определяются спецификой литературного источника. По мнению кандидата искусствоведения Михайловой Е. Н., «Конек-Горбунок» написан в традициях волшебного балета-феерии. Признаками данного жанра, а точнее формы театральной постановки, в балете Щедрина можно считать наличие в сюжете волшебных существ, чудес и использование специальных сценических приёмов, которые делают представление сказочным, ярким, волшебным [4].

Как и в сказке, действие течет спокойно, неторопливо, нередко приостанавливаясь чисто танцевальными эпизодами. Такой лирико-эпический склад, однако, не исключает конфликтности ситуаций и контрастности образов, которые и в этом балете, как в любом другом сценическом произведении, составляют основу драматургии, ее движущее начало. Внутренний конфликт этих индивидуализированных образов с четким разграничением на три контрастные сферы – сказочную (фантастичность), комическую и лирическую

(реальность, «бытность») – создает динамику действия, способствуя выявлению основной идеи произведения.

В четырех актах балета, разделенных на восемь картин с прологом и эпилогом, четыре картины отведены для экспозиции персонажей и завязки действия. Развитие происходит в 5-й и 6-й картинах и приводит к кульминации и развязке в 8-й картине. 7-я картина («Дно океана») выполняет роль отстранения, особенно эффектно оттеняющего главную кульминацию балета.

Балет имеет номерное строение и это не препятствует непрерывности развертывания действия. Одним из существенных приемов преодоления номерной структуры является привлечение законченных музыкальных форм, объединяющих ряд эпизодов в крупные построения, масштабные сцены.

Драматургия каждой картины основана примерно на одних и тех же принципах – подчеркнуто контрастном чередовании номеров, связанных с различными образными сферами. Композитор чаще всего открывает действие пейзажной или жанрово-бытовой зарисовкой, за которой следует ряд Монологов и Дуэтов с непременным сопоставлением комического и лирического, лирического и фантастического.

Каждый персонаж впервые появляется на сцене со своим сольным номером, выполняющим роль портретной зарисовки, где определены наиболее типичные черты его внешнего и внутреннего облика. Образы персонажей балета неизменны и статичны, они даны не в развитии, а в целостном, законченном виде, что характерно для эпического жанра.

Взаимодействие героев отражается в одновременном звучании двух или нескольких тем, которые чаще всего носят разработочный характер. Тематический материал в них не только свободно переплетается или чередуется, но и подвергается разного рода трансформациям, дробится на отдельные мотивы неустойчивого характера, из которых рождаются новые мелодические образования. Вариационность – основной метод развития музыкального материала балета, что определяется его близостью к народным

истокам. Свободная структура присуща сценам с активно развивающимся действием.

Большое значение в единстве музыкального целого, помимо развитой системы лейтмотивных связей, имеют и музыкальные реминисценции – арки, перекидываемые от одной картины к другой. В балете есть ряд эпизодов, повторяемых в более или менее полном виде при сходных сценических ситуациях, что коренится в характерных для эпических сказаний повторах поэтического текста.

Начинается балет яркой вступительной темой, представляющей своего рода «заставку» сказочного действия. Связь мелодии со многими русскими темами эпического склада достаточно очевидна. Однако особая выразительность музыки создается сочетанием мелодии лидийской ладовой окраски с аккордовым мотивом-остинато, повторяющимся с правильностью часового механизма. Ясная опора на тонический аккорд подчеркивает не только исходный ладовый устой мелодии, но и неустой, поскольку тоническая гармония обостряется внедряющимися в нее побочными тонами, развернутыми «в горизонтальном измерении». Вариационное развитие многих тем балета, как правило, осуществляется путем наложения разного рода темброво-окрашенных контрапунктов, переходящих в фигурацию.

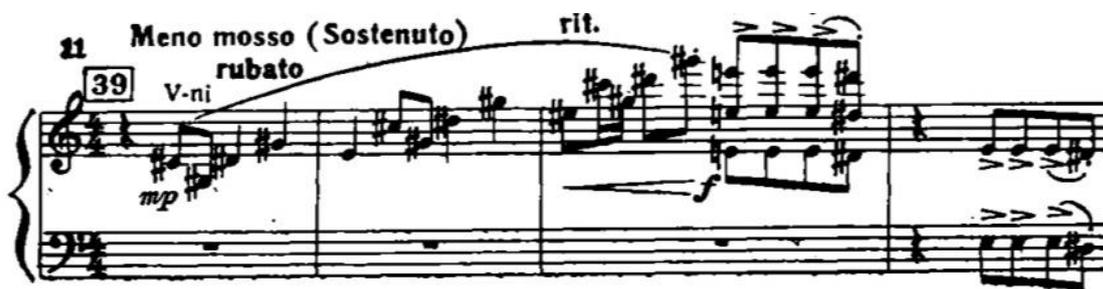
После темы, ярко демонстрирующей атмосферу всего балета с русским сказочным сюжетом, начинается первое действие, в котором происходит экспозиция основных драматургических линий произведения. В целом, в данном сценическом произведении, по мнению М. Тараканова, сочетаются два плана – реальный и фантастический, каждый из которых, в свою очередь, включает два наклонения «серьезное» и комически-пародийное [12].

«Серьезная» реальность, «бытность» представлена в произведении в виде образа главного героя произведения Ивана, который, по сравнению со сказкой Ершова, раскрыт в балете глубже и сложнее. Наряду с веселостью и озорством в нем появились лиризм и мечтательность. Иван честен, бескорыстен, дураком он кажется лишь обитателям глупого царства. В балете он опоэтизирован; это

лирический герой, доверчивый русский парень, не лишенный молодецкой удали и озорства, проступающих в его плясках.

Щедрин наделяет главного персонажа индивидуальным тематизмом в виде двух контрастных друг другу лейтмотивов – лирически-песенного и задорно-приподнятого. Впервые тема Ивана появляется в номере «Танец в избе», звучит лирическая, задумчивая, несколько печальная мелодия среди всеобщего веселья. Первая тема Ивана – лирически-песенная, на основе которой построен его монолог-портрет (пример 1). Неторопливо и очень выразительно мелодию русского характера, напоминающую пастуший наигрыш, запевают флейта-пикколо, ей вторит кларнет. Это небольшое вступление создает настроение сосредоточенности. Далее, у первых скрипок, появляется и сама тема – лейтмотив Ивана, который в неизменном виде будет сопровождать его на всем протяжении балета (№5 и 11).

Пример 1. №4 «Танец в избе»



Эта лирическая мелодия звучит под мерный, покачивающийся аккомпанемент арф и виолончелей. Благодаря баюкающему сопровождению, медленному темпу, распевности мелодического голоса, музыка производит впечатление колыбельной – светлой, мягкой и сердечной. Заключает портрет та же начальная тема раздумья – и опять у солирующих флейты-пикколо и кларнета.

Не менее часто используется начальный мотив темы героя, приобретающий характер то торжественно-приподнятый – в эпизодах, где Ивану удастся одержать очередную победу (№ 12), то взволнованно-тревожный (№ 35), отражающий беспокойство и смятение персонажа по поводу нового поручения царя Гороха. Лейтмотив Ивана не переступает границ песенно-

лирического жанра, за исключением одного эпизода (№ 16), где он, трансформируясь под влиянием тематизма жар-птиц, приобретает танцевальные черты.

Значительное преобразование претерпевает второй лейтмотив Ивана, основанный на лаконичной и довольно подвижной теме. С ним связаны все волнения и беды героя. Уже первое появление этого мотива создает ощущение настороженности и скрытой тревоги (№ 4). Такое же настроение присуще теме и в сцене, где Иван, несмотря на запрет, решает уйти в дозор вслед за Братьями (№ 7). В ряде же сцен эта тема приобретает характер причета-жалобы (№ 8).

Вообще сама лирическая линия занимает в балете более скромное место. В ней есть немало нейтральных эпизодов, не столь индивидуализированных, как комические. К лучшим же лирическим страницам принадлежат Колыбельная (№ 43), Ноктюрн (№ 65), картина Ночи (№ 9), Портрет Ивана (№ 5).

Гротесковая линия реальных персонажей (по Е. Н. Михайловой, «комедийная реальность» [4]) балета связана с образами неуклюжих, постоянно попадающих впросак братьев Ивана и глупого царя Гороха. В музыкальных номерах этих героев ярко проявилось дарование Щедрина как мастера острой сатирически-пародийной характеристики. Интонации этих героев пронизывают весь балет, насыщают и всю фактуру, и басовые голоса, а также остигатные фигурации сопровождения. Композитор подвергает тематизм персонажей разнообразной обработке, показывая новые смешные стороны характеристики героев.

Братья – Данила и Гаврила – обрисованы одной темой. Своеобразная пластика, присущая теме Братьев (пример 2), сказалась в контрастах поступательного движения энергичными «бросками» к крайним тонам диапазона инструментов, словно имитирующим неповоротливую поступь грубоватых мужиков. Пластическую выразительность обретает сама полифоническая структура ткани. Контрапунктирующее наложение

интонационно-родственных тем, их двухголосное фугированное изложение, создает групповой портрет двух однотипных персонажей балета.

Пример 2. №7 «Братья идут в дозор»



Трансформация уморительно забавного лейтмотива Братьев изобретательна – энергичный, с угловатым, резко очерченным рисунком, построенный на внезапных скачках он подчеркнут упрямым «вдалбливанием» верхнего звука. Развитие темы, связанное с раскрытием разных сторон характера Братьев (воинственно-задиристых, но ограниченных и туповатых, попадающих часто в смешные ситуации), сделано настолько интересно, мастерски и имеет столько вариантов, что заставляет подробнее остановиться на эпизодах, претворяющих трансформируемый лейтмотив.

Музыкальный язык номеров, связанных с образом Братьев Данилы и Гаврилы связан со стихией русского пляса. Истоки этого стиля в балете выявляются уже с появлением первой подчеркнуто-танцевальной темы «Братья идут на гулянку». Совершенно очевидна связь этой музыки с русскими плясовыми инструментальными наигрышами. Но тип организации звукового материала говорит о воздействии приемов обработки фольклора, утвердившихся в русской музыке XX века.

Наиболее отчетливо претворение народных музыкальных интонаций ощутимо при воплощении образов реального мира и в народно-массовых сценах. В них мелодия опирается на бытовые жанры – величальные, колыбельные, лирические протяжные песни, хороводные, плясовые, маршевые интонации. Большинство мелодий написано самим композитором, но они близки русскому народному мелосу. В балете встречаются задумчиво-печальная тема девичьего хоровода, бойкая захватывающая пляска шутов и шутих и плавная хороводная мелодия танца сенных девушек.

Роль массовых сцен в балете многообразна. Прежде всего, они являются важным звеном в драматургии, поскольку способствуют созданию единства действия, обрамляя и прославляя балет. Подобные заставки и обрамления заимствованы из русской эпической оперы, с ее массовыми хоровыми монументальными полотнами прологов и эпилогов. Кроме того, массовые сцены, как и пейзажные зарисовки, создают необходимую эмоциональную атмосферу (праздничную, волшеббно-таинственную, юмористическую), в которой живут сказочные герои, а также указывают время и место действия, нередко становясь его неотъемлемой частью.

Яркая массовая сцена «Базар» расположена в третьей картине. Звучит уже знакомая плясовая музыка Вступления к опере («Ярмарочное гулянье»), вслед за которой идут «Цыганский танец», «Девичий хоровод» и «Русская кадрили». Начинается сцена праздничного гулянья большим вступлением, основанном на плясовых и лирических попевках. Их сложные контрапунктические сплетения создают ощущение свободного перемещения разноликой праздничной людской массы. «Цыганский танец» вносит своеобразный свежий колорит специфической ладовой окраской, политональными сочетаниями мелодий и темпераментными прихотливыми ритмами. «Девичий хоровод» (пример 3) контрастирует предыдущему танцу нежным лиризмом бесконечно развертывающейся мелодии в серебристом тембре кларнетов, гобоев и других деревянных духовых инструментов. После такой спокойной кружевной мелодии «Русская кадрили» звучит особенно бойко и весело.

Пример 3. №20 «Девичий хоровод»



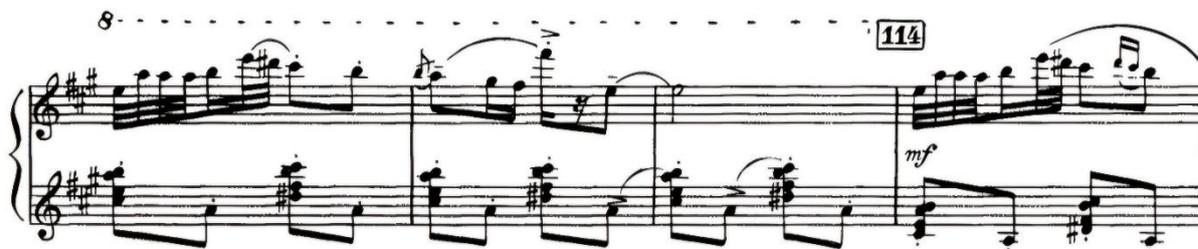
Обращаясь к фольклору, композитор уже в «Коньке» вырабатывает собственную манеру подачи музыкального материала. Для нее характерны острота и терпкость гармонического оформления с излюбленными

секундовыми звуко сочетаниями; яркие, сочные оркестровые краски, создаваемые специфическим использованием некоторых инструментов или необычным смещением тембров; энергичные упругие и разнообразные ритмические рисунки с подхлестывающими остинатными фигурациями сопровождения.

Фантастика балета связана с волшебными превращениями Конька-Горбунка, образами Царь-девицы и жар-птиц. Эти сцены обрисованы совершенно иными музыкальными средствами. Их мелодика изысканна, капризна, причудлива и инструментальна, далека от песенности и вообще вокальности; гармонии роскошны и пряны. Двенадцатитоновая ладовая основа; пышная и красочная оркестровка, с привлечением электроинструментов, усиливают волшебный колорит фантастических сцен. Многие в их общей характеристике заимствовано у композиторов-классиков (Глинки, Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова) и дополнено приемами современного инструментального письма.

Главный фантастический герой балета Конек-Горбунок появляется в первом действии. В сказке Ершова это фантастическое существо обрисовано так: «Ростом только в три вершка, на спине с двумя горбами да с аршинными ушами». Конек мал, легок, подвижен, и его музыкальный портрет вычерчивают наиболее высокие инструменты оркестра – солирующие флейта-пикколо и флейта. Необыкновенно изящный и прозрачный по звучанию лейтмотив Конька-Горбунка (пример 4) представляет собой танец русского склада.

Пример 4. №13 «Конек-Горбунок»



Задорной музыкальной теме Конька-Горбунка композитор придал особую звонкость, «игрушечность» звучания (флейта-пикколо и бубенчики) – словно забавная фигурка выскакивает из шкатулки. Состав оркестра облегчён, мелодию сопровождают такие звончатые инструменты, как бубенчики (Sonagli), треугольники (Triangolo), челеста, две арфы в высоком регистре стаккато, а затем вступает фортепиано с репетициями в предельно высоком регистре.

Образ Конька-Горбунка показывает проходящую в ткани балета сквозную линию, которая связана с образами фантастического мира жар-птиц, Царь-девицы, морского подводного царства. Кроме того, в балете есть лейтмотивы, связанные с образами природы – леса и моря. Оперирруя этими лейттемами, композитор создает сольные и ансамблевые эпизоды, развернутые сцены и пейзажные зарисовки. Развитие данных лейтмотивов служит приемом раскрытия сюжетно-логической взаимозависимости между героями.

Балет заканчивается веселым праздником, на котором величают молодых – Ивана с Царь-девицей. Плавный русский танец невесты сменяет молодецкая пляска жениха. Появление Конька-Горбунка ознаменовано звучанием сначала его легкого, полетного лейтмотива у флейт и флейты-пикколо, затем подхватываемого фортепиано, деревянными духовыми и струнными инструментами на *fff*. Многократное повторение начального мотива темы главного героя сказки напоминает веселый перезвон колоколов. В это время могучие медные инструменты утверждают победный русский мотив.

Самостоятельная художественная ценность музыки балета «Конек-Горбунок» дала возможность на ее основе создать сюиту из девяти частей, которую включали в репертуар многие российские и зарубежные коллективы. Публика восторженно принимала исполнение сюиты и постановку балета, называя «маленьким чудом живости и хорошего вкуса».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Родион Щедрин – знаковая фигура в музыкальном искусстве нашего времени. Его творчество – яркая страница художественной культуры современной эпохи, демонстрирующая глубокую и многогранную картину мира. Историческое прошлое России, осмысливаемое Щедриным, – важнейший элемент трансляции культурных ценностей русского народа, так необходимых в период исканий, ошибок и разочарований. Обращаясь к фольклору, ценя и развивая фольклорные традиции, композитор при этом ультрасовременен. Щедрин создает особые, оригинальные звуковые миры, его музыкальный язык характеристичен, узнаваем.

В красочной и вдохновляющей партитуре балета «Конёк-Горбунок» Щедрин добился колоссальной фольклорной наполненности, зрелищного и целостного действия с развернутыми мизансценами, неординарными характерами и обширными экспозициями. «Конёк-Горбунок» – это бьющая ключом жизнерадостность, атмосфера света, оптимизма, искрящегося веселья, мягкого юмора и победа добра над злом, свойственная русским народным сказкам.

Действие балета течет спокойно, неторопливо, что связано с обращением Щедрина к самобытному произведению русской литературы, проникновением духом народной сказки и органичным слиянием музыки и поэтического содержания. Омузыкаливание русской сказки происходит посредством имитации звучания свирели и наигрышей пастухов, особых тембров голосов, горизонтальной народной гармонии, специфических пропорций ритма.

Лирико-эпический склад сочинения не исключает конфликтности ситуаций и контрастности образов, которые и в этом балете, как в любом другом сценическом произведении, составляют основу драматургии, ее движущее начало. Столкновение реального, «бытового», поданного юмористически, со сказочным миром образов народного воображения проходит красной нитью на протяжении всего музыкально-театрального произведения.

В балете ярко проявляется доминантное качество музыкального мышления Р. Щедрина – опора на фольклор в поиске новых форм, приемов исполнительства, тембровой красочности. Щедрин использует типичные особенности русской народной песни. Музыка балета буквально пронизана русским народными темами, которые получили претворение при воплощении образов реального мира и в народно-массовых сценах. Слышатся и лирические протяжные, и разудалые плясовые, хороводные и величальные, колыбельные песни. В целом, в законченном виде частушек здесь нет, но их интонации, ритмы неизменно проскальзывают в массовых танцевальных сценах.

Большинство мелодий написано самим композитором, но они близки русскому народному мелосу. Щедрин не стилизует и не подражает, а создает поистине народную интонацию, которая мало отличается от подлинных народных мелодий в балете. В балете встречаются задумчиво-печальная тема девичьего хоровода, бойкая захватывающая пляска шутов и шутих и плавная хороводная мелодия танца сенных девушек.

Характерные для русской песни народные лады, вариационная форма занимают в балете основное место. В фантастических картинах Щедрин находит новые краски, свежие оркестровые звучания.

Обилие лейтмотивов, которые неоднократно видоизменяются, помогает композитору преодолевать сюитность построения. Роль тематической связки выполняют темы Вступления к балету и Девичьего хоровода и даже «пастуший» наигрыш Ивана, повторяющийся в ряде сцен. Подобные тематические арки скрепляют законченные и, как правило, контрастные номера балета в единое монолитное целое.

В балете намечаются новые лирические черты, получающие в дальнейшем яркое и своеобразное развитие. Эта направленность даст замечательные результаты, когда именно лирическая протяжная народная песня, русский причет помогут Щедрину раскрыть душу русского народа.

Индивидуальность языка композитора исключает прикладной характер его музыки, об этом свидетельствуют широко и колоритно разработанные

массовые сцены, выстроенная система лейтмотивов, разнообразие средств выразительности для каждого героя, широкая жанровая палитра и изобретательная оркестровка.

Звуковые эксперименты в произведениях Р. Щедрина направлены также на вскрытие общих кинетических основ музыкальной интонации и пластического жеста. Моторная природа музыкального восприятия находит здесь свое практическое воплощение. Музыкальный пластицизм, свойственный древнейшим формам фольклорного творчества, получает свое дальнейшее развитие в музыке Р. Щедрина.

Показательно, что эксперименты в области музыкального звучания осуществляются Р. Щедриным в произведениях игровой природы. Юмористический характер таких произведений позволяет раскрепоститься в выборе средств музыкальной выразительности, и это становится началом смелого художественного эксперимента.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Зайцева, М. Л. Эксперименты в области музыкального звучания камерно-инструментальном творчестве Родиона Щедрина [Электронный ресурс] // Cyberleninka.ru – научная электронная библиотека. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/eksperimenty-v-oblasti-muzykalnogo-zvuchaniya-v-kamerno-instrumentalnom-tvorchestve-rodiona-schedrina/viewer>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 22.03.2023).
2. Лихачева, И. В. Музыкальный театр Родиона Щедрина [Текст] / И. В. Лихачева. – М.: Советский композитор, 1977. – 208 с.
3. Мешкова, О. В. Эстетическая природа частушки [Электронный ресурс] // Dissercat.com – электронная библиотека диссертаций. Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/esteticheskaya-priroda-chastushki>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 24.02.2023).
4. Михайлова, Е. Н. Многослойность художественного пространства балетного театра Р. Щедрина [Электронный ресурс] // New-disser.ru – Электронная библиотека диссертаций. Режим доступа: <https://new-disser.ru/avtoreferats/01004594988.pdf>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 11.03.2023).
5. Муравьева, И. «Он вставил в свой концерт частушку «Семеновна». Для всех это было оскорблением слуха». Родиону Щедрину исполнилось 90 лет [Электронный ресурс] // Интернет-портал «Российской газеты». Режим доступа: <https://rg.ru/2022/12/16/on-vstavil-v-svoj-koncert-chastushku-semenovna-dlia-vseh-eto-bylo-oskorbieniem-duha-rodionu-shchedrinu-ispolnilos-90-let.html>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 29.03.2023).
6. Прохорова, И. Родион Щедрин. Балет «Конёк-Горбунок» [Электронный ресурс] // Режим доступа: https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/prohorova_rs2.htm, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 21.03.2023).
7. Синельникова, О. В. Метаморфозы творчества Родиона Щедрина в начале XXI века [Электронный ресурс] // Cyberleninka.ru – научная электронная

библиотека. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/metamorfozy-tvorchestva-rodiona-schedrina-v-nachale-xxi-veka/viewer>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 18.03.2023).

8. Синельникова, О. В. Поэтика русских традиций в творчестве Родиона Щедрина [Электронный ресурс] // Cyberleninka.ru – научная электронная библиотека. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-russkih-traditsiy-v-tvorchestve-rodiona-schedrina/viewer>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 22.02.2023).

9. Синельникова, О. В. Родион Щедрин: жанровые эксперименты и вариации на собственный стиль [Электронный ресурс] // Cyberleninka.ru – научная электронная библиотека. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/rodion-schedrin-zhanrovye-eksperimenty-i-variatsii-na-sobstvennyy-stil/viewer>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 13.02.2023).

10. Синельникова, О. В. Страницы русской истории сквозь призму жизни и творчества Родиона Щедрина [Электронный ресурс] // Cyberleninka.ru – научная электронная библиотека. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/stranitsy-russkoy-istorii-skvoz-prizmu-zhizni-i-tvorchestva-rodiona-schedrina/viewer>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 23.02.2023).

11. Синельникова, О. В. Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля [Электронный ресурс] // Dslib.net – библиотека диссертаций. Режим доступа: <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/mnogoslojnost-hudozhestvennogo-prostranstva-baletnogo-teatra-r-wedrina.html>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 12.03.2023).

12. Тараканов, М. Е. Творчество Родиона Щедрина [Текст] / М. Е. Тараканов. – М.: Советский композитор, 1980. – 328 с.

13. Угарова, О. К 90-летию Родиона Щедрина: Народный сказ на сцене Михайловского театра [Электронный ресурс] // Точка Art. Интернет-журнал об

искусстве и культуре. Режим доступа: <https://magazineart.art/theatre/narodnyj-skaz-na-scene-mihajlovskogo-teatra/>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 31.03.2023).

14. Холопова, В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин [Текст] / В. Н. Холопова. – М.: Композитор, 2000. – 310 с.