

Российская академия музыки имени Гнесиных

На правах рукописи

Буланов Сергей Александрович

КОМИЧЕСКОЕ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ РОДИОНА ЩЕДРИНА

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

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор Цареградская Т.В.

Москва – 2023

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Комическое в ранних сочинениях Родиона Щедрина.....	17
1.1. Балет «Конек-Горбунок».....	17
1.2. Опера «Не только любовь».....	35
1.3. Комическое в инструментальных и вокальных сочинениях.....	56
Глава 2. Опера «Мертвые души» (1977).....	79
2.1. Свойства литературного первоисточника.....	79
2.2. Авторское либретто Щедрина.....	86
2.3. Музыкальное воплощение.....	97
2.4. Между «Мертвыми душами» и «Левшой»: аспекты комического	108
Глава 3. Опера «Левша» (2013).....	120
3.1. Свойства литературного первоисточника.....	120
3.2. Авторское либретто Щедрина.....	126
3.3. Музыкальное воплощение.....	134
3.4. Комическое: post scriptum.....	153
Заключение.....	157
Список литературы.....	160
Список иллюстраций.....	174
Список таблиц.....	177

Введение¹

Р.К. Щедрин – крупнейший отечественный композитор, чей творческий путь начался во второй половине XX века и продолжается сегодня. Он работает в самых разных жанрах, пишет симфоническую и камерную музыку, инструментальные концерты, вокальные и хоровые сочинения, музыку к фильмам и драматическим спектаклям. Особое место занимают его работы для музыкального театра: семь опер и пять балетов. 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). «Несерьёзные произведения, как справедливо отмечает О.В. Синельникова, редко становятся объектами научных дискуссий. Юмор в классической музыке – тема неосновательная и даже легкомысленная для профессионального сообщества. Быть может, напрасно? Быть может, весьма интересно окунуться в творческую атмосферу смеющихся классиков в процессе рассмотрения одного из опусов, известного своим оптимизмом Родиона Щедрина»². Особое значение комического для композитора иллюстрируется также некоторыми штрихами к «структуре» его личности, представление о которой мы можем составить на основе высказываний его коллег и друзей. Неудивительно, что чувство юмора Щедрина нашло отражение и в его музыке.

Вместе с тем комическое в научных работах не было специальной целью изучения и не рассматривается подробно. Комические свойства музыки Щедрина на сегодняшний день не становились объектом отдельного исследования, что определяет **актуальность темы** диссертации.

Среди тех произведений композитора, где ученые обращают внимание на комическую составляющую, находим: «Юмореску» для фортепиано (1957), балет

¹ Введение включает материалы статьи: 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. М.: РАМ им. Гнесиных, 2020. С. 191-199.

² Синельникова О.В. Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля: дис. ... д-ра иск. М., 2013. С. 207.

«Конек-Горбунок» (1960), оперу «Не только любовь» (1961), Концерт для оркестра «Озорные частушки» (1963), Курортную кантату «Бюрократида» (1963), оперу «Мертвые души» (1977), Концерт для оркестра «Старинная музыка российских провинциальных цирков» (1989), Музыку для струнного оркестра «Российские фотографии» (1994), оперу «Левша», Музыкальное прочтение рассказа М.М. Зощенко «Приключение обезьяны» для чтеца и оркестра (2020). Это и составляет *материал диссертации*. В процессе работы были также изучены 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). Оперы «Мертвые души» и «Левша» написаны Щедриным на собственное либретто – их тексты тоже послужили материалом для исследования.

Цель работы – исследовать и интерпретировать комическое в сочинениях Родиона 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 работы – музыкальный театр Щедрина, **предмет** – комическое в этих произведениях.

Степень разработанности темы исследования. Первой большой монографией, осмысляющей творчество Щедрина в контексте музыки XX века, стало исследование М.Е. Тараканова (1980)³, где охвачен период от Первого фортепианного концерта (1954) до оперы «Мёртвые души» (1976) и детально разбираются комические эффекты в инструментальных и театральных сочинениях указанного периода.

³ Тараканов М.Е. Творчество Родиона Щедрина. М.: Сов. композитор, 1980.

В.Г. Комиссинский на материале симфонических сочинений Щедрина написал работу о его драматургических принципах (1978)⁴, впервые сделав вывод о кадровом мышлении как способе формообразования, который уже в наши дни стал импульсом для диссертации Синельниковой «Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля» (2013)⁵. Исследователь в первую очередь говорит о монтажности как преобладающем формообразующем приеме в сочинениях композитора разных жанров, но затрагивает и вопросы комического, интерпретируя разные сочинения от «Юморески» до оперы «Левша».

Знаковой работой о композиторе следует назвать статью М.Р. Черкашиной «Родион Щедрин. Эскизы к портрету»⁶ (1983), где кроме инструментальной музыки, автор разбирает драматургию оперы «Мёртвые души», трактуя ее комические свойства сквозь призму вертепного представления. Кроме того, анализ Второго концерта для фортепиано с оркестром, где кластеры – это «шутливые “кляксы”»⁷, включает в свою книгу «Гармонический анализ» Ю.Н. Холопов в качестве примера на «Смешанные техники».

Статьи, чаще всего посвященные отдельным сочинениям Щедрина, публиковали другие авторитетные ученые: Л.С. Дьячкова (Третий фортепианный концерт), Н.С. Гуляницкая («Запечатленный ангел»), С.В. Наборщикова (ранние балеты).

В 2000 году монографию «Путь по центру. Композитор Родион Щедрин» опубликовала В.Н. Холопова, представив наряду с ранними опусами обзор произведений 80-90-х годов (одноактный балет «Дама с собачкой», русская литургия «Запечатленные ангел», Третий концерт для оркестра, опера «Лолита» и другие). В 2023 году вышло новое дополненное издание этой монографии:

⁴ Комиссинский В.Г. О драматургических принципах творчества Р. Щедрина. М.: Сов. композитор 1978.

⁵ Синельникова О.В. Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля.

⁶ Черкашина М.Р. Родион Щедрин. Эскизы к портрету // Музыкальный современник. Выпуск четвертый: сборник статей / сост.: С.С. Зив. М.: Советский композитор, 1983. С. 5-39.

⁷ Холопов Ю.Н. Гармонический анализ: в 3-х частях. М: научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. Часть третья. С. 180.

известно, что Холопова «все лето 2021 года занималась 25-ю новыми произведениями, включая 4 оперы»⁸.

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. Холопова, рассуждая об опере Щедрина «Мертвые души» пишет, что композитор «оказывается прямо включен в линию преемственности от Даргомыжского (“хочу, чтобы звук прямо выражал слово”) к Мусоргскому и Шостаковичу. При этом он намеренно не встраивается в известную западную линию нового интонирования, с применением полупения-полуговора (“Лунный Пьеро” Шенберга, “Воцек” Берга) – будучи разочарованным в перспективах ухода от чистого пения»⁹.

Важнейшим изданием для систематизации творчества композитора стал сборник «Родион Щедрин. Материалы к творческой биографии» (2007). Книга построена на научных публикациях, архивных документах, воспоминаниях современников, интервью. Сборник также содержит авторские тексты и впервые опубликованные оперные либретто, написанные самим Щедриним. Согласимся с мнением Синельниковой, что данный сборник – это «перелом в отечественном музыкознании по отношению к творчеству классика русской музыки, пришло время представить творчество Щедрина как целостный феномен, рассмотреть его в широком культурно-историческом контексте»¹⁰.

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

⁸ Насибулина Н. В. Валентина Холопова: «Нет книги – нет композитора» [Электронный ресурс] // Stravinsky.online. URL: https://stravinsky.online/starstee_pokolenie_valentina_kholopova?ysclid=1lymbceah4 (дата обращения: 16.02.2023).

⁹ Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. С. 86.

¹⁰ Синельникова О.В. Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля. С. 9.

сюжета»¹¹. Вместе с тем оперы и балеты Щедрина разбираются в отдельных статьях: Л.С. Гениной («Анна Каренина»), О.В. Комарницкой («Боярыня Морозова»), «Очарованный странник»), М.П. Зачиняевой («Левша»).

Практически все упомянутые крупные исследования о Щедрина переведены на иностранные языки. Научные работы, написанные в последние годы за рубежом, сосредоточены на изучении фортепианной музыки композитора: одна из диссертаций¹² посвящена полифоническому циклу «24 прелюдии и фуги», в другом исследовании¹³ сочинения Щедрина для фортепиано рассматривают в советском контексте этого жанра.

Вопрос претворения комического в творчестве Щедрина на данный момент вынесен в заголовки немногочисленных статей: «Метаморфозы комического в “Озорных частушках” Родиона Щедрина» (Н.В. Данилова), «Музыкальная авантюра Родиона Щедрина или “что угодно”» (О.В. Синельникова, анализ «Бюрократиады»).

Наряду с литературой, посвященной аспектам творчества Щедрина, для решения проблемы диссертации наше исследование предполагает обращение к пласту литературы, посвященной осмыслению комического.

Одним из первых хрестоматийных трудов на тему познания природы комического является работа выдающегося философа А. Бергсона (1859–1941) с емким названием «Смех». Анализ ученого направлен прежде всего на выявление социального характера смеха.

Советский ученый А.Н. Лук в книге «О чувстве юмора и остроумии»¹⁴ отсылает нас к первой в истории попытке классифицировать градации комического, предпринятой Цицероном: двусмысленность, неожиданные умозаключения, каламбуры, необычные истолкования собственных имён, пословицы, аллегория; метафоры, ирония.

¹¹ Лихачева И.В. Музыкальный театр Родиона Щедрина. М.: Советский композитор, 1977. С. 207.

¹² Resnianski I. Rodion Shchedrin's 'Twenty-Four Preludes and Fugues': Historic, Analytic, Performance, and Pedagogic Perspectives. A Monograph (Doctor of Musical Arts). Temple University, 2010.

¹³ Pisarenko M. Cultural Influences upon Soviet-Era Programmatic Piano Music for Children. Doctor of Musical Arts Theses. Las Vegas: University of Nevada, 2017.

¹⁴ Лук А.Н. О чувстве юмора и остроумии. М.: Искусство, 1968. С. 1.

К вопросу комического обращался отечественный философ М.М. Бахтин, размышляя о «смешном» на основе народной смеховой культуры средневековья и Возрождения. На почве русского фольклора вопросы комического разрабатывали три выдающихся ученых: Д.С. Лихачев, А.М. Панченко и Н.В. Понырко в их совместной книге «Смех в Древней Руси»¹⁵.

Авторитетным зарубежным исследованием последних лет является книга Э. Шайнберг, где на примере, в том числе и советской музыки, даны убедительные представления о градациях комического. К примеру, автор определяет пародию как «ироническое высказывание, слои которого встроены в два или более несообразных закодированных текста»¹⁶. Кроме того, в последнее время вышло несколько работ английского ученого К. Годдарда, изучающего этнокультурную специфику комического (особенности национального разговорного, не фиксируемого юмора).

В научных источниках выделяются различные способы проявления комического. Четкая и общепринятая классификация аспектов этого феномена отсутствует, что нередко приводит к терминологической путанице, когда смешиваются виды (ирония, сатира, гротеск), приемы (травестия, гипербола) и жанры (буффонада, пародия, карикатура). Приведенные примеры – далеко не полный список проявлений, который можно дополнить сарказмом, ерничеством, насмешкой и так далее. Кроме того, границы комического постоянно расширяются. Например, в диссертации культуролога Н.Е. Вокуева в научный обиход вводится термин «стёб»¹⁷. Классификация проявлений комического и их интерпретация – один из сложнейших вопросов, который возникает в процессе изучения этого феномена.

В музыковедческой науке комическое, возможно, рассматривается менее интенсивно, чем в филологии, однако база для исследования комического на музыкальном материале также существует. О.Б. Соломонова в заключении монографии «Когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум», в которой

¹⁵ Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко, Н.В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984.

¹⁶ Sheinberg E. Irony, satire, parody, and the grotesque in the music of Shostakovich. Aldershot: Ashgate, 2000.

¹⁷ Вокуев Н.Е. Феноменология притворства в современной культуре: на материалах блогосферы: дис. ... канд. культурологии. Сыктывкар, 2012. С. 37.

смеховое начало в русском менталитете прослеживается на примере творчества русских композиторов XIX века, а также Танеева и Шостаковича, справедливо пишет, что «музыкальная культура приобретает статус “культуры-агиласта”, не способной к смеянию, тем не менее, смеховая сфера позволяет открыть новые измерения композиторского и исполнительского творчества»¹⁸.

Комическую оперу в процессе становления жанра и его последующего влияния на мюзикл изучала Л.Г. Данько в работе «Комическая опера в XX веке»¹⁹. Автор прослеживает преломление комических эффектов в сказочно-пародийных спектаклях на широком материале: «Нос» Д.Д. Шостаковича, «Дуэнья» С.С. Прокофьева, «Сон в летнюю ночь» Б. Бриттена и не только, включая оперу Р.К. Щедрина «Мертвые души».

В диссертации П.В. Луцкера «Традиция итальянской комической оперы в XVII – первой половине XVIII века: генезис и поэтика жанров»²⁰ доказывается, что итальянская музыкальная комедия развивалась сразу в нескольких жанровых вариантах: ранняя предаркадская музыкальная комедия, интермеццо, неаполитанская диалектная комедия, опера buffa. Исследователь также пишет о тесном взаимодействии комической оперы с тенденциями в литературе, драматургии и других смежных художественно-эстетических категориях. Развитие этого жанра рассматривалось и в контексте французской традиции: подобным вопросам посвящена книга В.Н. Брянцевой «Французская комическая опера XVIII века»²¹.

Существует также ряд базовых работ по комическому театру. В книге А.К. Дживелегова «Итальянская народная комедия»²² прослеживается процесс влияния комедии дель арте на европейский театр, изучение которого дает более подробное представление об итальянском диалектальном театре. М.Л. Андреев в

¹⁸ Соломонова О.Б. «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум»: Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. Киев: ТОВ «Задруга», 2006.

¹⁹ Данько Л.Г. Комическая опера в XX веке. Л.: Сов. композитор, 1986.

²⁰ Луцкер П.В. Традиция итальянской комической оперы в XVII - первой половине XVIII века: генезис и поэтика жанров: дис. ... д-ра иск. М., 2016.

²¹ Брянцева В.Н. Французская комическая опера XVIII века: Пути становления и развития жанра. М.: Музыка, 1985.

²² Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. М.: Издательство Академии наук СССР, 1954.

книге «Классическая европейская комедия: структура и формы»²³ рассматривает комедию от античности до начала XX века и выделяет национальные комедиографические школы (Шекспир, Лопе де Вега, Кальдерон, Мольер Гольдони, Конгрив, Шоу и Чехов).

Т.С. Горячева в диссертации «Комическое в музыке как феномен истории художественной культуры», где представлена подробная библиография о комическом, пишет: «Специфику феномена комического в музыке, принципиально выделяющую его из феноменов иных эстетических категорий, составляет контраст слоёв звуковой реальности музыкального произведения, степень которого влияет на определение слушателем модификации комического. Существо смыслового горизонта комического определяет несоответствие содержания звучащего музыкального текста содержанию мысленно ожидаемому, характер дистанции между которыми обуславливает модификацию комического»²⁴.

Горячева приводит примеры барочной теории остроумия и пародий, анализирует комедийную сферу у венских классиков, выделяет виды иронии, сатиры и гротеска в эпоху романтизма (Берлиоз, Шуман, Мусоргский, Малер), а также рассматривает специфику феномена комического у модернистов (Шнитке, Десятников). Основной вывод, объединяющий понимание комического у композиторов разных эпох – жанровые несоответствия и контрасты на разных уровнях музыкального текста.

В искусствоведческой диссертации И.И. Волонт «Образная сфера смеха в русской музыке XIX-XX веков» говорится: «Однако смех не всегда бывает признаком комического, и, наоборот, не всегда комическое проявляется через смех, на что справедливо указывает Б. Дземидок. Он разграничивает смех как явление физиологическое (например, смех как выражение удовольствия) и как

²³ Андреев М.Л. Классическая европейская комедия. Структура и формы. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2011.

²⁴ Горячева Т.А. Комическое в музыке как феномен истории художественной культуры: автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 2009. С. 14.

явление эстетическое, к каковому, собственно, и относится комическое»²⁵. Исследователь делает вывод в Заключение: «Сложность, многогранность феномена комического уже сама по себе предполагает неоднозначность его художественной интерпретации»²⁶. В данной диссертации основным материалом служит комическая составляющая в операх и вокальной музыке Мусоргского и Шостаковича, а также в курортной кантате «Бюрократида» Щедрина (рассматривается с точки зрения пародии) и оратории-действе «Скоморохи» Гаврилина.

Одна из первых предметных попыток обобщить и выявить принципы претворения комического была представлена в монографии Б.Б. Бородин «Комическое в музыке» (2002)²⁷. Автор выделяет несколько принципов, то есть условий для создания комических эффектов: неожиданность, сопоставление интонационных и образных сфер, игровые элементы, принципы деформации и примитивизации, гипертрофия жанровых, интонационных, ритмических, фактурных стереотипов.

Три способа работы с комическими эффектами в музыке сформулировал бразильский музыковед Э. Пена, причем его концепцию, основанную на семиологических исследованиях Ж.Ж. Натье и Р. Дальмонте, «можно адаптировать к объекту любой эпохи, культуры или языковой принадлежности»²⁸. Первая эксплицитная техника предполагает анализ вспомогательных визуальных и вербальных ресурсов. Имплицитная (скрытая) техника рассматривает комический эффект, созданный только музыкальными средствами. Третья техника – синтез двух предыдущих.

Если обобщить обозначенные источники, выстраивается предварительная цепь закономерностей, важная для работы с комическим. Как правило, комический эффект нацелен на человека и напрямую зависит от особенностей восприятия. Комическое имеет смысл рассматривать только в определенной

²⁵ Волонт И.И. Образная сфера смеха в русской музыке XIX-XX веков: трагедийно-сатирический аспект: автореф. дис. ... канд. иск. Новосибирск, 2008. С. 21.

²⁶ Там же. С. 21.

²⁷ Бородин Б.Б. Комическое в музыке. Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2002. С. 56

²⁸ Пена Э. О подходе к комической музыке: анализ и композиция. Перевод Т.В. Цареградской // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2020. № 3. С. 27-32. С. 29.

«среде», «комическое не доставляет удовольствия в одиночестве»²⁹. Комическое иногда неочевидно: «Смех не всегда бывает признаком комического, и, наоборот, не всегда комическое проявляется через смех»³⁰. Природа комического амбивалентна, поэтому и предполагает возможность существования разных трактовок.

Мысль из статьи Э. Пена о том, что «понимание чего-то как комического зависит от бесчисленного числа культурных факторов и референций»³¹, обозначила для нас важность формирования центральной объединяющей идеи, которой можно было бы подчинить все элементы нашего анализа. Такую идею, подходящую для проблематики исследования, мы находим в одном из главных трудов У. Эко «Открытое произведение».

Эко предлагает рассматривать взаимосвязь множества компонентов одного явления через идею «культурной модели»: «Говоря “модель”, – пишет ученый, – мы предполагаем определенный ход рассуждений и методологическое решение. Модель разрабатывается для того, чтобы указать общую форму в различных феноменах»³².

Подтверждение зависимости комического от «культурной модели» мы находим в работах С.С. Аверинцева: «Смех – явление, по-разному окрашенное в различных культурах. И само слово “смех” приобретает в несхожих языках то одни, то другие коннотации»³³. Автор продолжает эту мысль и открывает из возможных ракурсов восприятия комического именно на русской национальной почве: «Сказанное никоим образом не означает, будто русские – какие-то, говоря раблезианско-бахтининским языком, “агеласты”, т.е. люди, от природы не расположенные к смеху; скорее уж наоборот. “Смеяться, когда нельзя” – переживание куда более острое»³⁴.

²⁹ Бергсон А. Смех. М.: Искусство, 1992. С. 5.

³⁰ Волонт И.И. Образная сфера смеха в русской музыке XIX-XX веков: трагедийно-сатирический аспект. С. 21.

³¹ Там же. С. 27.

³² Эко У. Открытое произведение. Перевод с итальянского А. Шурбелева. Редактор А. Миролюбова. СПб.: Академический проект, 2004. С. 11.

³³ Аверинцев С.С. Бахтин и русское отношение к смеху. От мифа к литературе: сборник в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. М., 1993. С. 341.

³⁴ Там же.

Поскольку Щедрин опирается на сюжеты русской классики и фольклор, нам кажется, что связь комического с национальными факторами в его случае несомненна. В работе с комическим можно найти немало острых моментов реакции («Бюрократида», «Сталин-коктейль» из «Российских фотографий»). Возможно, экзистенциальное напряжение смеха у Щедрина отличается от того, каким оно было, к примеру, у Шостаковича. Но в любом случае это явление – очень русское.

На наш взгляд, существует, как минимум, три методологически необходимых условия для рассмотрения комического с точки зрения культурной модели:

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

Заметим, что избранный номерной порядок условий (контекст, ассоциации и ситуации) не является четкой последовательностью. Все три условия взаимосвязаны и работают одновременно.

Методология и методы исследования. В диссертации применяется ряд методов и подходов, которые сформированы в отечественном и зарубежном музыкознании. 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, ее 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. Достоверность 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, Списка литературы и Приложений. Главы, посвященные анализу отдельных сочинений, выстроены по хронологическому принципу.

В первой главе мы анализируем процессы, характеризующие работу композитора в области комического в ранний период творчества: рассматриваем комические аспекты в балете «Конек-Горбунок» и опере «Не только любовь», а также в инструментальных жанрах. Вторая глава посвящена интерпретации комического в опере «Мертвые души», где параграфы соответствуют сформированному аналитическому процессу: выявление ярких особенностей литературного первоисточника оперы, разбор литературных приемов Щедрина при написании либретто и музыкальное воплощение авторской концепции. Третья глава, в которой с точки зрения своеобразия комического рассматривается опера «Левша», построена аналогичным образом.

Глава 1. Комическое в ранних сочинениях Родиона Щедрина

1.1. Балет «Конек-Горбунок» (1956)³⁵

Балет «Конек-Горбунок» – первое сочинение Р.К. Щедрина для музыкального театра, которое он начал писать по заказу Большого театра, будучи студентом IV курса Московской консерватории. Либретто на основе популярной сказки Ершова создали балетмейстер В.И. Вайнонен и драматург П.Г. Маляревский.

Судьба балета складывалась непросто, подобно многим другим сценическим произведениям Родиона Щедрина, имеющим отношение к комическому («Не только любовь», «Мертвые души»). О премьере музыковеды и критики высказывались неоднозначно.

В одной из первых рецензий на премьеру «Конька-Горбунка» было отмечено: «Ярким и самостоятельным художником показал себя Щедрин (Москва) в балетной сюите “Конек-горбунок”. Обратившись к сюжету популярной сказки, молодой композитор сумел передать в музыке основные ее черты: самобытный национальный характер, красочную образность и замечательный народный юмор, подчас переходящий в гротеск»³⁶.

Другой рецензент подмечает не только положительные стороны балета: «Сказка “Конек-горбунок” очень близка творческой натуре Щедрина. В его сочинениях привлекают веселый смех и светлая лирика, переданные в сочной национальной реалистической манере. Очень удались композитору комические и жанрово-бытовые сцены балета (характеристика Царя, сцена ярмарки). Автор пользуется терпкими секундовыми и квартовыми гармониями, интонациями частушек, находит “квакающие” звуки, изображая Царя, юмористически переосмысливает “архисерьезные” полифонические формы, рисуя тупых иванушкиных братьев (в этом случае композитор опирается на традицию,

³⁵ Данный параграф включает материалы статьи: Буланов С.А. «Конек-Горбунок»: актуальная комическая феерия // Музыка. Искусство, наука, практика. 2021. № 4(36). С. 29-37.

³⁶ Бродянская Н. П., Зив С.С. Что показал смотр композиторской молодежи // Советская музыка. 1956. №9. С. 31-34. С. 33.

вспомним трио-фугетту из “Майской ночи”). Отчего же от акта к акту нарастает чувство неудовлетворенности? Отчего откровенно скучает наполняющая театр детвора, да и взрослым зрителям балет кажется растянутым?»³⁷.

На отнюдь не риторические вопросы, поставленные в обсуждаемой статье, сам автор отвечает, что либреттисты вопреки балетной специфике и логике театрального времени слишком подробно воспроизвели первоисточник – сказку Ершова. Возможно, здесь есть зерно правды: впоследствии Щедрин после ряда постановок сделал сокращенную редакцию балета, которая пользуется популярностью на театральных сценах и сегодня.

Как мы видим, оба критика положительно оценивают музыкальную составляющую, но один из них высказывает недоумение относительно постановочного результата. Эффект такой «двойственности» спровоцировал появление различных режиссерских трактовок и авторских редакций сочинения.

Сегодня балет можно увидеть сразу в нескольких театрах, а значит, спустя более полувека он не потерял актуальность. Одну из последних постановок «Конька-Горбунка» (*рис. 1*) в 2019 году совершил Иван Васильев в Уфе: «Щедрин, придумавший много нового, но стопроцентно вписанный в традицию академической музыки, стал “своим” для молодого хореографа. Действие начинается в московской квартире. Обитающий в ней Иван приходит с магазинным пакетом и тут же выдает маленький танцевальный монолог»³⁸.

Многолетний успех балета можно объяснить несколькими факторами. Выделим главный из них, обеспечивающий неисчерпаемую актуальность и открывающий путь к интерпретации: «Сложность, многогранность феномена комического уже сама по себе предполагает неоднозначность его художественной интерпретации. Пожалуй, только гениальному Художнику дано овладение всей палитрой смеха»³⁹.

³⁷ Добрынина Е.А. «Конек-горбунок» Родиона Щедрина // Советская музыка. 1960. №6. С. 111-114. С. 111.

³⁸ Гордеева А.А. Не на небе – на земле [Электронный ресурс] // Музыкальная жизнь. 14.01.2020. URL: <https://muzlifemagazine.ru/ne-na-nebe-na-zemle> (дата обращения: 10.08.2023).

³⁹ Волонт И.И. Образная сфера смеха в русской музыке XIX-XX веков: трагедийно-сатирический аспект. С. 101.



Рис. 1. «Конек-Горбунок» в Башкирском театре оперы и балета (2019).

О «палитре смеха» Щедрина рассуждают многие, находя чувство юмора яркой приметой личности и творчества композитора, нередко говоря, например, об «остроумии». Подобные вопросы возникают при каждом частном случае работы с комическими аспектами.

Столь важную проблему «остроумного» разрабатывал Бергсон: «Здесь необходимо иметь в виду важное различие между остроумным и смешным. Можно склоняться к тому мнению, что слово бывает комично, когда оно вызывает смех над сказавшим его, и остроумным, когда оно вызывает наш смех над третьим лицом или над нами самими. Но чаще всего мы не можем решить, комично ли слово или остроумно. Оно просто вызывает смех»⁴⁰.

Чтобы интерпретировать комическое в балете «Конек-Горбунок», сначала, как это не парадоксально, нужно доказать само наличие этой трудноуловимой категории. По концепции Бергсона, «чтобы понять смех, надо рассматривать его в его естественной среде, которая есть общество»⁴¹.

⁴⁰ Бергсон А. Смех. С. 8.

⁴¹ Савченкова Т.П. «Конёк-горбунок» в зеркале «сенсационного литературоведения» [Электронный ресурс] // Литературная учёба. 2010. № 1. URL: http://ershov.ishimkultura.ru/fck_editor_files/files/Savtchenkova_Polemics/files/Savtchenkova_Polemics%20to%20Kozar.pdf (дата обращения: 10.08.2023).

В бергсоновском смысле об оценке «первичного общества» мы можем судить по пласту публикаций с оценкой первых постановок (балет был закончен в 1956 году, но впервые поставлен только в 1960-м на сцене Большого театра). Здесь мы имеем дело с редким единодушием относительно признания комического, акценты на его присутствии есть почти в каждой статье. «Самое лучшее у композитора – жанрово-комедийная сфера, где столько сочного юмора, заразной русской веселости, а моментами и сарказма»⁴². Ничего подобного не случилось, например, позже при обсуждении оперы «Не только любовь», где феномен комического оказался остро дискуссионным вопросом.

Несмотря на то, что комическое в «Коньке-Горбунке» выведено за рамки сомнения, возникают более сложные вопросы. Как «сделано» комическое в музыке? В каких градациях категории оно себя проявляет?

«Конек-горбунок» – балет. Получается, мы имеем дело с невербальным способом воплощения комического? На первый взгляд, самый убедительный способ «конструирования» и объяснения комического – непосредственно вербальный, поскольку, как уже говорилось, в обществе и во всех культурах смех тесно связан с языком. Но, несмотря на то, что балет не предполагает произнесение текста, в драматургии сочинения мы обнаруживаем существенное влияние и отражение интонационных особенностей языка, то есть вербального первоисточника – сказки Ершова.

Исследователи отмечают, что «Конек-горбунок» является своеобразным парафразом на целую серию сказочных сюжетов: «Сказка Ершова собрала в себе и самые популярные, и самые любимые народом фольклорные сказочные сюжеты (“Иван-царевич и Серый волк”, “Сивка-бурка”). Однако популярные сюжеты утратили былую самостоятельность, они насыщены новым смыслом, принадлежащим исключительно данной литературной сказке»⁴³.

В свою очередь фрагменты других сказок порождают различные *ассоциации*, в дальнейшем раскрывающие для нас, в том числе и комические

⁴² Чистякова В.В. Новая постановка балета Р. Щедрина // Музыкальная жизнь. 1964. №10. С. 4-5. С. 5.

⁴³ Старцева В.О., Бянь Ю. Фольклорные образы в сказке П.П. Ершова «Конёк-горбунок». Материалы III Международной студенческой научно-практической конференции (Комсомольск-на-Амуре, 20 апреля 2012). Комсомольск-на-Амуре: Изд-во АмГПУ, 2012. С. 120-128. С. 126.

смыслы: «Можно увидеть в ершовской сказке и гоголевские аллюзии – рассказ Ивана о “дьяволе”, который носил его верхом по полю, и соответствующая обстановка: холодная ночь, месяц, звёзды – напоминает описание скачки кузнеца Вакулы»⁴⁴.

Кроме того, на нашу гипотезу об интонационной связи музыки балета со слогом ершовской сказки работают заключения Р.Д. Мадера: «Мелодика и ритмика сказки вбирает в себя все богатство языковых и речевых особенностей русского языка: это и восходящая звучность открытых слогов, появляющаяся в самом начале сказки: “За горами, за леса-ми, / За широкими морями...” и господствующая на всем ее протяжении; звонкая аллитерация, и игра глагольными формами, и простота синтаксических конструкций, их “разговорность”, а также бесконечные повторы, рефрены и др. Мажорное, задорное начало господствует на протяжении всей сказки и придает повествованию искреннюю веселость»⁴⁵.

Комическое проявляется в самой сказке Ершова, как и в большинстве других случаев, многопланово. Например, один из «комических слоев», зависимый от *контекста*, вскрывает Т.П. Савченкова: «Скрытые в сказке политические намеки, как-то: неподвижный кит, олицетворяющий государство николаевской эпохи в состоянии стагнации, корабли в утробе морского чудовища – декабристы в петропавловских казематах и узилищах Сибири, коварный спальник – Бенкендорф и другие моменты делали её публикацию маловероятной»⁴⁶.

Что касается комических *ситуаций*, учитывая жанровую неоднородность сказки, объективно комического в ней не так много, но ситуации есть, и они равномерно распределены по всему тексту.

Комический смысл одной из сцен сказки можно объяснить через ассоциацию с содержанием французской песни «Всё хорошо, прекрасная

⁴⁴ Савченкова Т.П. «Конёк-горбунок» в зеркале «сенсационного литературоведения» [Электронный ресурс] // Литературная учёба. 2010. № 1. URL: http://erшов.ishimkultura.ru/fck_editor_files/files/Savtchenkova_Polemics%20to%20Kozar.pdf (дата обращения: 10.08.2023).

⁴⁵ Мадер Р.Д. Петр Павлович Ершов и его сказка «Конек-Горбунок» // Литература в школе. 2001. № 6. С. 20-23. С. 21.

⁴⁶ Савченкова Т.П. «Конёк-горбунок» в зеркале «сенсационного литературоведения».

маркиза» (фр. «*Tout va très bien, Madame la Marquise*», 1935), комический сюжет которой был известен и «обыгрывался» еще в средневековье. В данном случае вместо маркизы «выступают» братья Ивана, а вместо звонящего ей по телефону Джеймса – Караульщик:

Братья двери отворили,
 Караульщика впустили,
 Стали спрашивать его:
 Не видал ли он чего?

Караульщик помолился
 Вправо, влево поклонился
 И, прокашлявшись, сказал:
 «Всю я ноченьку не спал;
 На моё ж притом несчастье,
 Было страшное ненастье:
 Дождь вот так ливмя и лил,
 Рубашонку всю смочил.
 Уж куда как было скучно!..
 Впрочем, всё благополучно».

Основная цепь комических ситуаций в сказке Ершова выстраивается через специфические реакции героев на различные неожиданные явления (эффект неожиданности в ряде случаев также можно считать комическим):

- Иван описывает братьям первую встречу с кобылицей:
 «*Вдруг* приходит дьявол сам,
 С бородою и с усам»;
- Реакция Царя на Жар-птицу:
 «Царь кричит на весь базар:
 “Ахти, батюшки, пожар!”»;

- Первая фраза реплики Ивана о Царь-девице комически «обманывает» читательские ожидания:

«Царь-девица, так что диво!

Эта вовсе не красива»;

- Месяц описывает Царь-девицу также не с точки зрения несоответствия образу красивой женщины в народной культуре:

«Всем бы, кажется, красotka,

Да у ней, кажись, сухотка.

Вот как замуж-то поспеет,

Так небось и потолстеет».

Другие *комические ситуации* связаны с образом царского Спальника (бывшего слуги, чье место занял Иван). Приведем в пример фрагмент сказки, иллюстрирующий комическую нелепость этого героя:

«В тот же вечер этот спальник,

Прежний конюших начальник,

В стойлы спрятался тайком

И обсыпался овсом.

<...>

Свет такой тут заблестал,

Что чуть спальник не вскричал,

И от страху так забился,

Что овёс с него свалился».

В середину третьей части сказки включен отдельный большой комический эпизод, где описываются морские жители через сравнение их «уклада жизни» с

человеческой «государственностью»: проводятся параллели с иерархией общества, с нравственными ценностями, моральными устоям рыб, раков и крабов, описываются издержки бюрократии.

«Осетры тут поклонились,
В земский суд бежать пустились
И велели в тот же час
От кита писать указ».

Историческая дистанция, которая отделяет нас от создания Ершовым «Конька-горбунка», равна уже почти двум столетиям. Многие слова и речевые обороты вышли из обихода, либо утратили свое некогда актуальное значение: «соглядать» – подсмотреть, «не клепли» – не обвиняй напрасно, «переться» – спорить, «ажно» – разве, «рядиться» – торговаться, «мешкотно» – медленно, «балаган» – сарай⁴⁷.

Расшифровка устаревших слов и выражений открывает для нас дополнительный смысловой пласт, в том числе нередко работающий на создание комических ситуаций. Например, «*Младший вовсе был дурак*». В соответствии с определением, данным в Толковом словаре Ожегова, дурак – это «глупый человек, глупец»⁴⁸. Но и оно когда-то имело иной смысл. Современник Ершова, французский писатель Флобер интерпретирует это понятие так: «Дурак — всякий инакомыслящий»⁴⁹, что обеспечивает в итоге этому фрагменту сказки эффект комической двойственности.

В сказке также встречается фразеологизм «*старый хрен*», который сегодня приобрел негативное значение. Один из словарей комментирует историческое понимание этого выражения: «Хрен трудно вывести с огорода, он селится там всерьез и надолго. Пока он молодой – остается гладким и белым. Зато ядрености такой хрен еще не приобрел. А стоять натереть тот, возраст которого – два или

⁴⁷ Ершов П.П. Конёк-горбунок. М.-Л.: Детгиз, 1964. Детгиз, 1964. С. 132-134.

⁴⁸ Толковый словарь русского языка: Около 100000 слов, терминов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов; под ред. проф. Л.И. Скворцова. 27-е изд., испр. М.: АСТ: Мир и Образование, 2018. С. 998.

⁴⁹ Флобер Г. Собрание сочинений в четырех томах. Том IV под ред. Н.М. Любимова. М.: Правда, 1971. С. 404.

три года, – слезы потекут сами собой! Так что “старый хрен” – не оскорбление. Наоборот, выражение подчеркивает силу и опыт, накопленный за долгие года»⁵⁰. В сказке это фразеологизм воспринимается двусмысленно – как комический эффект. Фраза дана в реплике месяца, который осуждает идею Царя жениться на Царь-девице. Кроме того, введение в текст фразеологизмов является стилистической особенностью сказки, например, кроме упомянутого есть еще известный фразеологизм «Не ударил в грязь лицом».

Двусмысленна и фраза «*Я куплю тебе лубков*». Из контекста ситуации понятно, что под лубками подразумевается особый вид графики. В то же время известно, что стилистика лубков-рисунков отразилась и в народных зрелищных представлениях: таких как раёк, кукольный театр, потешные панорамы, непосредственно спектакль-лубок.

В стилистике балета Щедрина «Конек-горбунок» нетрудно обнаружить влияние такого явления, как лубок, возникшего на основе взаимосвязи светского и народного театров в XVIII–XIX веках. Эта стилистическая особенность балета подчеркнута в одной из постановок: «Бельский не собирался делать только сказку. Решено было ставить современный спектакль-памфлет (МАЛЕГОТ, 21.12.1963) с недвусмысленными ассоциациями: Царь – Никита Хрущев, бояре – члены Политбюро. За образец соавторы решили взять русский лубок и даже начать спектакль как потеху»⁵¹.

Наряду со скрытыми и очевидными факторами комического непосредственно в тексте сказки Ершова мы обнаруживаем конкретные предпосылки для сценического воплощения материала, именно в жанре балета, поскольку в «Коньке-горбунке» содержатся авторские отсылки к пластическим движениям, перечислим некоторые из них.

- «Вот он поля достигает,
Руки в боки подпирает

⁵⁰ Сайт синонимов [Электронный ресурс] // URL: <https://словарь-синонимов.рф/blog/pochemu-govoryat-staryj-hren-kak-proizoshlo-vyrazhenie> (дата обращения: 10.08.2023).

⁵¹ Наборщикова С.В. Ранние балеты Щедрина // Антология музыкального театра московских композиторов. М.: Композитор, 2006. Выпуск 2. С. 53-63. С. 56.

И с прискачкой, словно пан,
Боком входит в балаган»;

- Горбунок, его почуял,
Дрягнул было плясовую;
- И пошёл вдоль по столице,
Сам махая рукавицей,
И под песню дурака
Кони пляшут трепака;
- А конёк его – горбатко –
Так и ломится вприсядку.

Здесь, кроме очевидно «танцевальной», подключаются и ассоциации с детскими фольклорными стихами: например, со считалочками, нередко представляющими собой несвязную структуру и даже абсурдный смысл.

Многие из таких «отсылок», вероятно, взяты Щедриным «на вооружение». Например, следующий фрагмент отражен композитором в номере «Пьяные братья» из второй картины первого действия балета.

«Принесли с естным лукошко,
Опохмелились немножко
И пошли, что боже даст,
Кто во что из них горазд».

Номер «Пьяные братья» (Рис. 2) – это комическая трансформация их «серьезного»⁵² маршеобразного лейтмотива. Жанр марша по принципу приема

⁵² «Серьезному» пишем в кавычках, потому что братья явно противопоставляются «дураку» Ивану, как мы помним, вовсе не глупому, а инакомыслящему.

«травестия» (комическое переосмысление чего-либо «серьезного») выполняет в данной ситуации прямо противоположную для себя функцию – изображает сбивчивый пьяный шаг

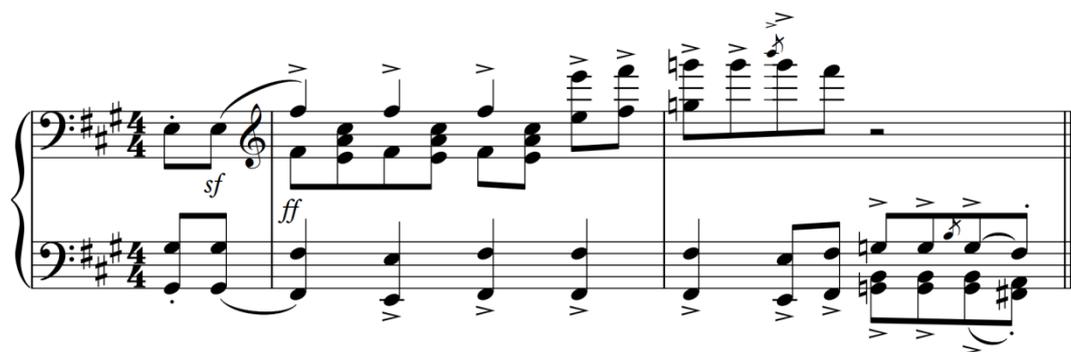


Рис. 2. «Конец-горбунок». №10, Пьяные братья.

Относительно жанрового генезиса балета интересны наблюдения Лихачевой: «Говоря о традициях, нельзя не отметить, что балет Щедрина много заимствует не из аналогичного жанра русской классики, а скорее из русской комической оперы, в свою очередь черпающей характеры и ситуации из народной сказки»⁵³.

Возможно, и здесь сказывается влияние текста Ершова. По сюжету Иван напевает песню «Ходил молодец на Пресню»: эта цитата является отсылкой к комической опере М.М. Соколовского «Мельник – колдун, обманщик и сват» (Рис. 3), созданной в 1779 году.



Рис. 3. М.М. Соколовский. «Мельник – колдун, обманщик и сват».

Действие I, явление IV.

Интересно, что сразу после премьеры Д.Б. Кабалевский поспешил «обезопасить» Щедрина от обвинений в формализме (с событий 1948 года прошло всего лишь чуть более десяти лет): «Любители отыскивать влияние в

⁵³ Лихачева И.В. Музыкальный театр Родиона Щедрина. С. 20.

творчестве молодежи находят в музыке Щедрина отсветы раннего Стравинского и Прокофьева и ставят это в вину молодому автору. Они забывают, видимо, что только отъявленные формалисты пытаются строить “свой стиль” на пустом месте»⁵⁴. Обратим внимание, Кабалевский отмечает еще более точные стилистические влияния. Наверняка, имеются в виду такие «прообразы», как «Петрушка» и «Жар-Птица» Стравинского, «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» Прокофьева.

Как уже отмечалось, балет «Конек-Горбунок» за годы своей сценической судьбы претерпевал значительные изменения. Изначально логичным сокращениям подверглась сама сказка Ершова. Например, три путешествия Ивана сведены до двух путем объединения «охоты» на жар-птиц и Царь-девицу. Также изъята сцена встречи Ивана с Месяцем, а «колоритного» Кита-рыбу в балете заменила Морская царевна. Троекратное хождение в дозор каждого из братьев ограничивается в балете одним. Своеобразно решена сцена, в которой Царь-Горох узнает о существовании жар-птиц: в сказке это происходит через большой повествовательный рассказ Спальника, в балете – Спальник крадет у Ивана перо, которое «оживляет» фрески в царских покоях.

Что касается уже «готового» четырехактного балета, одним из первых на кардинальные преобразования осмелился Дмитрий Брянцев, представив премьеру в Кировском театре (1981), затем в МАМТе имени Станиславского и Немировича-Данченко (*Рис. 4*): «Сократив с разрешения Щедрина некоторые фрагменты (Вальс жар-птиц, “Дно-океан”, цыганский танец, “Танцы в избе”, сцены Ивана с ребяташками, танцы шутов и шутих и ряд других), хореограф акцентировал сцены, в предыдущих постановках оставшиеся в тени»⁵⁵.

⁵⁴ Кабалевский Д.Д. Творчество молодых композиторов Москвы // Советская музыка. 1957. №1. С. 5-6. С. 6.

⁵⁵ Наборщикова С.В. Ранние балеты Щедрина. С. 58.



Рис. 4. «Конек-Горбунок» в Московском музыкальном академическом театре имени Станиславского и Немировича-Данченко (1985).

К 1999 году Щедрин, знающий цену творческому компромиссу, после череды «хаотичных» сокращений (например, даже спустя несколько лет после премьерного спектакля для фильма-балета, снятого в 1962 году с Майей Плисецкой и Владимиром Васильевым в главных партиях), подготовил сокращенную музыкальную редакцию балета в двух актах и десяти картинах. «Оказалось, что возрожденный из первой версии талантливейший современный балет с честью продолжает линию, почему-то совсем заброшенную на отечественной музыкальной сцене, – пышное, волшебно-сказочное представление на русский сюжет, типа «Жар-птицы» Стравинского-Фокина-Бенуа»⁵⁶.

Поскольку вся история «Конька-Горбунка» естественным образом предполагала появление краткой музыкальной редакции, именно в таком варианте балет можно сегодня увидеть на театральных сценах. Идея всех трансформаций заключается, на наш взгляд, в желании в наиболее выгодно показать комическую специфику партитуры.

В номере «Кража коней» (*Рис. 5*) суть комизма берет на себя тембр – звукоизобразительный прием в мелодии (короткие фразы с острым стаккато

⁵⁶ Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. С. 41.

восьмых рисуют «крадущиеся» интонации) гиперболизирован звучанием фагота. Тембр этого инструмента не раз использовался в истории музыки именно для создания комических эффектов. Хрестоматийным примером можно считать «Петю и волка» Прокофьева. Еще есть, например, Симфония №2 современного композитора Джейсона Уингейта, созданная по впечатлениям от рисунка Пауля Клее. Один из них – «Роковое соло фагота», и именно мелодическая линия с похожими, как было у Щедрина, приемами показывает, что ничего «рокового» там нет.



Рис. 5. «Конек-горбунок». «Кража коней» (тт. 1-3).

«Сцена и выход Царя» становится комической благодаря резкому (а значит комически неожиданному) столкновению двух противоположных и гиперболизированных характерно-жанровых сфер: условно говоря, «напыщенной торжественности» и «нарочитой изящности».

Наконец, перед нами максимально очевидный комический эффект, вновь звукоизобразительный – Царь посреди «изящности» чихает на секундовой интонации, взятой в крайних регистрах на *sforcando* (Рис. 6).



Рис. 6. «Конек-горбунок». Сцена и выход Царя.

Комический прием «чихания» есть с чем сравнить: самой яркой ассоциацией будет упомянутая в цикле «Детская» М.П. Мусоргского (Рис. 7) история о хромящем царе («как споткнется, так гриб вырастет») и чихающей царице («как чихнет – стекла в дребезги!»). «Чих» у Мусоргского воспроизводится также диссонирующим (тритоновым) акцентом в мелодии и аккомпанементе, вновь взятом на *sforcando*.



Рис. 7. М.П. Мусоргский. «Детская», №1, С няней.

Похожий прием использован и в начале четвертой картины, где номер, озаглавленный комическим жанром «Юмореска», рисует сцену кормления Царя «с ложечки» (Рис. 8). Музыкально это сделано довольно просто: последний звук восходящего короткого мотива с акцентом повторяется в высоком регистре, затем «процедура» проводится еще много раз, что только усиливает эффект.



Рис. 8. «Конек-горбунок». Сонное царство (тт. 11-15).

Таким же звукоизобразительным является момент «урока танцев» в сцене «Дуэт Царь-девицы и Царя» (Рис. 9): музыкально она сделана на контрасте «правильного» танцевального рисунка с последующим его комическим пародийным вариантом: изначально «стройный» ритм заданной темы нарушается паузами, «визуализируя» авторскую ремарку: «У царя ломит поясницу, ноги не разгибаются» (Рис. 10).



Рис. 9. «Конек-горбунок». №62, Дуэт Царь-девицы и Царя (тт. 10-12).



Рис. 10. «Конек-горбунок». №62, Дуэт Царь-девицы и Царя (тт. 36-39).

Уже можно сделать вывод, что основную долю комизма в балете «Конек-Горбунок» берет на себя пантомима как неотъемлемая часть балетного спектакля с начального периода его существования. «Сюжетный балет зародился в Англии. Его основоположник, англичанин Джон Уивер, еще в 1703 году сделал первые шаги в этом направлении: он начал ставить итальянские бурлески, исключив из них слово. В 1717 году появился его сюжетный балет «Любовь Марса и Венеры», в котором танец был тесно связан с пантомимой. Успех спектакля поощрил Уивера развивать этот новый вид балетных представлений путем разрешения целого ряда теоретических вопросов в области сценического танца»⁵⁷.

Действительно, пантомима наделяется не менее выразительным свойством, чем «классическая» актерская игра. В нашем случае пантомиму следует считать ярким комическим эффектом. К тому же искусство мимов представляло собой, в том числе, и пародийную импровизацию на мифологические или бытовые сюжеты, не лишённые юмора.

⁵⁷ Самылов Д.Г. Актерское искусство в балетном театре. От истоков до конца XIX века // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2012. №27. С. 192-202. С. 196.

Так, посредством пантомимы в балете решено большинство сцен, связанных с образами самого Конька-Горбунка, Ивана, братьев, Спальника (музыкой комически никак не подчеркнутого, хотя в сказке Ершова именно он, а не Царь – центральный комический персонаж). В каждой постановке эта часть решается индивидуально, благодаря чему поле для интерпретации балета, в целом, и его комического аспекта, в частности, остается безграничным.

Учитывая определяющую функцию пантомимы, возникает вопрос: какое же свойство имеет музыка балета? Например, сам Щедрин вспоминает о «доисторической» версии «Конька-Горбунка»: «Еще в 1864 году поставил на сцене Мариинки в Петербурге балет на этот сюжет. Музыка к нему написал капельмейстер театра Цезарь Пуни. Музыка была дансантажной, удобной для танцоров, но... Чайковский в одной из своих статей написал такие слова: “...площадные измышления господ Минкуса и Пуни”. Позже балет несколько раз переставляли, перетряхивали. Каждый из постановщиков добавлял в свою версию новую музыку. К концу жизни старого “Конька” число композиторов – соавторов Пуни возросло до восемнадцати. В балете звучали и Рапсодия Листа, и пьесы Глазунова, Брамса, Чайковского, Дворжака, Глинки»⁵⁸.

У Щедрина, напротив, широко и колоритно разработаны массовые сцены («Ярмарочное гулянье», «Цыганский танец», «Русский хоровод» и другие), выстроена система лейтмотивов, разнообразие средств выразительности для каждого героя, большая жанровая палитра и изобретательная оркестровка – все это говорит об индивидуальности языка композитора, исключая прикладной характер его музыки, а также о внимании к комическим эффектам текста, на котором основано либретто балета.

Но именно комический аспект, в первую очередь, заключен в других, немзыкальных явлениях: в сюжете как носителе вербального смысла, и иллюстрирующей его пантомиме. Музыкальная же составляющая воплощает собой идею французского театрального жанра – феерии.

⁵⁸ Щедрин Р.К. Родион Щедрин: Автобиографические записи. М.: АСТ, 2008. С. 77-78.

Холопова, говоря о второй редакции, поставленной в Большом театре в 1999 году дирижером Чистяковым, хореографом-постановщиком Андросовым и художником Мессерером, указывает: «Оказалось, что возрожденный из первой версии талантливейший современный балет с честью продолжает линию, почему-то совсем заброшенную на отечественной музыкальной сцене, – пышное, волшебно-сказочное представление на русский сюжет, типа “Жар-птицы” Стравинского-Фокина-Бенуа. Мессерер, создавший поражающую глаз серию условно декоративных панно (с мотивами пера жар-птицы, русского лоскутного одеяла, палехских росписей), наглядно провел идею в феерии цвета и рисунка. Андросов ввел в массовых русских сценах богатую полифонию. Щедрин придал особое значение колористике и психологизму, развил лучшие стилистические находки Стравинского и Прокофьева. Чистяков внес в целое захватывающий музыкальный ток. “Фантастика!” – восклицали изумленные иностранцы в первых рядах партера»⁵⁹. Именно таким образом в итоге творческого процесса из функционально-разных составляющих и получается органичный, целостный спектакль.

Изначально в этом разделе мы ставили перед собой ключевой вопрос о том, каким образом Щедрин работает с комическим в своем первом сочинении для музыкального театра. Главное, что мы обнаруживаем – прямую взаимосвязь музыки и текста даже при обращении композитора к невербальному жанру балета.

Комических эпизодов в балете, сделанных исключительно музыкальными средствами (например, когда царь чихает) не так много: в основном мы замечаем «визуализацию» комизма ершовской сказки через пантомиму, подкрепленную последовательной логикой сюжета, авторскими названиями номеров и ремарками. Вместе с тем становятся понятен некий круг «комических» приемов, которые Щедрин использовал в своем первом опыте работы с этой категории: гипербола, травестия, пантомима.

⁵⁹ Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. С. 41-42.

1.2. Опера «Не только любовь» (1961)⁶⁰

Щедрин написал оперу «Не только любовь» в 1961 году под впечатлением от сборника лирических рассказов С.П. Антонова. «Мысль обратиться к сюжету рассказов современного прозаика Сергея Антонова, – пишет композитор в “Автобиографии”, – пришла мне в голову на “Мосфильме” во время ночной перезаписи музыки к фильму “Люди на мосту”, сценарий к которому был написан Антоновым. Его рассказы я читал раньше, и они нравились мне. Я сделал ему комплименты за “Поддубенские частушки” и другие рассказы, которые резко выделялись из деревенской литературы тех лет своей правдивостью и отсутствием умильного розового сиропа»⁶¹.

Наибольшее внимание композитора привлекла история про «Тетю Лушу», именно по её «мотивам» В.В. Катанян создал либретто. «Музыка в этой опере всегда была замечательная, а либретто плохое. К сожалению, человек, который его написал, не был талантливым. И поэтому ни одна постановка "Не только любви" не была удачной»⁶², – так о работе либреттиста Катаняна отзывалась супруга композитора М.М. Плисецкая.

Сложно сразу предположить по каким именно причинам, но сценическая судьба первой оперы Щедрина складывалась довольно неудачно: в разных постановках она долгое время не имела большого успеха. И в причинах досадных неудач, кажется, не мог разобраться и сам автор, в одном из интервью Родион Константинович сказал: «Мне всегда было немного стыдно этой оперы. Что ж такое – она раз за разом проваливается! Наверное, действительно плохая»⁶³.

Шел 1961 год. К этому моменту Большой театр СССР утверждается в колоритном гранд-стиле. После Великой отечественной войны его возвращают в эксплуатацию и в 1948 Л.В. Баратов ставит оперу М.П. Мусоргского «Борис Годунов». В 1955 году, по проекту Ф.Ф. Федоровского появляется главный

⁶⁰ Данный параграф включает материалы статьи: Буланов С. А. Жанровое своеобразие оперы Родиона Щедрина «Не только любовь» // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2021. №3 (38). С. 96-103.

⁶¹ Щедрин Р.К. Родион Щедрин: Автобиографические записи. С. 105.

⁶² Цинклер Е.В. В Петербурге «спасли» оперу Щедрина [Электронный ресурс] // Российская газета, 03.03.2014. URL: <https://rg.ru/2014/03/03/reg-szfo/opera.html> (дата обращения: 10.08.2023).

⁶³ Там же.

элемент величественного антуража – знаменитый «золотой» занавес. И посреди такой роскошной помпезности главного театра страны появляется опера Щедрина, в которой на сцене не только любовь, но и колхоз, и трактористы, и сельская художественная самодеятельность (Рис. 11, 12).

Первую постановку осуществил Новосибирский театр оперы и балета 5 ноября 1961 года. Почти в это же время, 25 декабря, премьера состоялась и на главной сцене страны – в Большом театре СССР.

Официальная критика на премьерный показ оперы в Большом театре была противоречивой, в большинстве своем – описательной, или с неоднозначными выводами.



Рис. 11. И.К. Архипова – Варвара («Не только любовь», Большой театр, 1962).



Рис. 12. М.М. Плисецкая – Девушка с веткой сирени (Большой театр).

Щедрин пишет в «Автобиографических записях»: «Премьера моей оперы в Большом театре вызвала сильное раздражение начальства по культуре: откровенно фрейдистские мотивы, соседствующие с монументальными патриотическими шествиями других советских опер, красными знаменами и славословием, были слишком вызывающим контрастом. Объявленные следующие четыре представления были заменены на вердиевскую «Травиату», и лишь через

два месяца опера была показана на публике еще три раза, после чего тихо и бесславно исчезла из репертуара»⁶⁴.

Явный «диссонанс» волновал всех, но по-разному. Одни с энтузиазмом принимали и приветствовали идею молодого композитора вывести на сцену совсем обычных людей из деревни, а другие протестовали, то находя такую попытку малоубедительной, то вообще не достойной советской музыки и Большого театра.

В 1962 году в журнале «Музыкальная жизнь» (№8) выходит статья Б.М. Ярустовского, где он пишет о постановке Большого театра: «Опера “Не только любовь” – произведение глубоко лирическое. Достоинств у этой оперы, прямо скажем, не мало. Перед нами словно серия акварелей, написанных прямо “с природы” в колхозном селе. Можно только пожалеть, что в опере не показана трудовая жизнь колхозного села и, за исключением молодежной “вечерочки”, нет картин общественного быта»⁶⁵. Далее автор пишет про обнаруженные в опере недостатки: «Мало убедителен Володя Гаврилов. К сожалению, так же драматургически бесцветны и бригадир Федот, и невеста Володи – Наташа, что заметно снижает ценность оперы. Художественное оформление спектакля выполнено в однообразной цветовой гамме, порой эстетски-старомодно, заимствованными из старых постановок створками, со стилизованными «неживыми» березками. Нет в нем ощущения красок современной колхозной деревни»⁶⁶.

Финальная мысль Ярустовского, написанная в духе времени и режима, перечеркивает весь смысл произведения: «Много работали в театре над финалом, и все же он остался мало удачным. Видимо, в этом повинен сам автор... Можно вполне согласиться с тем, что в финале не ставятся точки над “и”, и мы точно не знаем, когда и у кого будет свадьба. Важно другое: то, что случилось с Варварой,

⁶⁴ Щедрин Р.К. Родион Щедрин: Автобиографические записи. С. 106.

⁶⁵ Ярустовский Б.М. Не только любовь Щедрина: постановка Большого театра // Музыкальная жизнь. 1962. №8. С. 12-14. С. 14.

⁶⁶ Там же.

– не катастрофа. Радость возвращения к любимому труду, к своему родному коллективу – выше всего и дороже всего для Варвары Васильевны»⁶⁷.

Форматом полемики интересны две статьи из журнала «Советская музыка». Речь идет о статьях Л.С. Гениной «Ново, талантливо» (1961, №7) и М.Г. Бялика «Ново, талантливо, но..» (1962, №1).

Генина очень любопытно рассуждает о природе прозы Сергея Антонова, сравнивая его с А.П. Чеховым: «Авторы оперы уловили главную антоновскую интонацию – искрящееся лукавство “Поддубенских частушек”, затаенную лиричность “Дождей”, эмоциональную насыщенность “Лены”, сочность современного бытового говора “Возницы”. Новое и в том, что, подчинив частушку своему замыслу, Щедрин любовно сохранил неповторимое обаяние её мелоса, ритмики и особенности формы и – больше того, предоставил частушке самостоятельную драматургическую роль в опере»⁶⁸.

Для нас важен отклик Бялика на одну из мыслей предыдущего автора: «В конце своей статьи Генина высказала опасение, “как бы жанровая сторона и простота не заслонили нелегкую судьбу Варвары”. Это опасение, к сожалению, оказалось оправданным. Но причину нужно искать не в спектакле, а в опере. Сюжет, как видим, крайне несложен. Какой глубокий и общественно значительный смысл нашли в нем авторы оперы? И тут приходится недоуменно развести руками. Досадно, что ради такой бедной, “утешительной” идеи написана опера, в которой есть столько талантливого, нового»⁶⁹.

Ощутима двойственность суждений: *опера и хороша, и плоха*. Как видим, основная причина очерчивается вполне рельефно – недостойность скудного сюжета для оперной грандиозности.

Интересные исторические сведения дает Е.А. Добрынина в статье «Не только любовь: о премьеры в Большом театре» («Советская музыка» 1962, №9). Автор рассказывает о своих посещениях репетиций, «где колхозная правда жизни захватывала всех», акцентирует, что «что обстановка премьеры была праздничной

⁶⁷ Ярустовский Б.М. Не только любовь Щедрина: постановка Большого театра. С. 14.

⁶⁸ Генина Л.С. Ново, талантливо // Советская музыка. 1961. №7. С. 20-22. С. 21.

⁶⁹ Бялик М.Г. Ново, талантливо, но... // Советская музыка. 1962. №1. С. 37-39. С. 38.

– аншлаг». Но и здесь не обходится без «самовопросов»: «Так отчего же все таки снижается впечатление от всей оперы после третьего акта?»⁷⁰.

С течением времени позиции критиков хотя и менялись, но многие упорно стремились разглядеть только лишь лирическую линию, а точнее сделать акцент именно на ней, выделить её, незаслуженно оттененную комическими эффектами.

Т.Н. Круглова в статье «На пути к зрелости» пишет: «В опере Р. Щедрина много юмора, остроумных находок, и велико искушение подчеркнуть именно эту сторону спектакля. Но ведь за ней скрывается серьезная лирическая драма героев!»⁷¹.

Такого мнения придерживался и великий режиссер Б.А. Покровский, его цитирует Круглова в вышеупомянутой статье: «Все действующие лица находятся в напряженных поисках своего настоящего счастья, устройства своей судьбы, и сочетание устремлений каждого персонажа складывается в большую картину жизни, человеческих отношений, судеб, где борются чувство и долг, гордость и любовь, ханжество и откровенность, себялюбие и дружба»⁷².

Получается, что у советских критиков изначально сложилось общее мнение: опера Щедрина интересна, но проблема в выборе сюжета и в недостаточной рельефности образов – отсюда неубедительность целого. В этом ключе интересно проанализировать и современную прессу о новых постановках. Выберем для этой цели постановку театра «Санктъ-Петербургъ Опера» (режиссер Ю.И. Александров, постановка 2014 года).

В наше время даже заголовки становятся более «кричащими». Показательна статья Е.В. Цинклера в «Российской газете»: «В Петербурге "спасли" оперу Щедрина». Автором в самом начале дается конкретная оценка новой версии: «Она была освистана еще в 1961 году во время премьеры в Большом театре: публика не оценила "колхозные страдания", частушки и любовные интриги на фоне тракторов. Сколько ни ставилась с тех пор "Не только любовь" – всегда без

⁷⁰Добрынина Е.А. Не только любовь // Советская музыка. 1962. №9. С. 30-34. С. 32.

⁷¹Круглова Т.Н. На пути к зрелости (о постановке «Не только любви» оперной студией ГМПИ имени Гнесиных // Музыкальная жизнь. 1981. №7. С. 15-20. С. 15.

⁷² Там же.

успеха. Тем не менее труппе "Санкт-Петербург Оперы" удалось переломить ситуацию и без преувеличения спасти произведение»⁷³.

В этой же статье Цинклер рассказывает: «В антракте к Щедрину, расталкивая толпу поклонников, бросилась негодующая женщина в красном: “Родион Константинович! Как вы могли? Такая отвратительная, пошлая пародия на советскую действительность и такой наглый антисоветизм! Вдохновенное оплевывание! Я сама работала в колхозе, но у нас не было таких примитивных людей. Если бы это было на иностранном языке, и если бы это были не наши герои, то еще можно было бы слушать, да и то по радио! Не могу смотреть на это, ухожу”... Композитор слушал внимательно и, как ни странно, с удовольствием.

– Я в полном восторге от разницы мнений, – смеялся Щедрин. – Вы знаете, мне это напомнило премьеру 61-го года. Тогда дружно негодовал весь зал, и именно такими словами. Публика кричала: “Я лучше со своим партийным билетом на царей пойду в театр смотреть, чем на ваших развратных, пошлых колхозников!”. Лично я вижу на сцене огромную порцию любви к тем временам и к людям. Да, женщины носили сапоги и телогрейки и мылись простым мылом с терпким запахом, но они все были так же прекрасны, и так же прекрасны были их чувства»⁷⁴.

Интересно мнение автора, который имеет возможность сравнить несколько постановочных вариантов. «Честно сказать, я шел на спектакль с некоторой опаской. Я помню постановку театра имени Станиславского и Немировича-Данченко 1981 года, – так начинает свою рецензию В.А. Зисман – И дело совершенно не в том, как это было сделано (сделано было хорошо), а в том, что над всем этим висел тяжелый дух плана на постановки советской современной оперы»⁷⁵.

В этой статье точно подмечена двойственность и лукавость многих фраз, реплик, мизансцен. Например, автор пишет: «Я ведь помню интонацию образца

⁷³ Цинклер Е.В. В Петербурге «спасли» оперу Щедрина [Электронный ресурс] // Российская газета. 03.03.2014. URL: <https://rg.ru/2014/03/03/reg-szfo/opera.html> (дата обращения: 10.08.2023).

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Зисман В.А. «Не только любовь» Щедрина в постановке театра «Санкт-Петербург Опера» [Электронный ресурс] // Ревизор. 03.10.2016. URL: <http://dev.rewizor.ru/music/special-projects/videt-muzyku/retsenzii/ne-tolko-lubov-shchedrina-v-postanovke-teatra-sankt-peterburg-opera/> (дата обращения: 10.08.2023).

1981 года, с которой произносили реплику “Никак дождь кончился...”. В ней был пафос освобожденного труда и жажда свершений. Здесь же в голосе было некоторое неуверенное сожаление пополам с надеждой, что, может, еще обойдётся. Потому что в канистре еще осталось»⁷⁶. Кроме того, критик уловил и пародийный эффект: «В целом хор был великолепен и сценически, и в исполнении законченных хоровых номеров, в придачу еще движениями пародируя ансамбль “Березка”».

Немаловажную стилистическую особенность оперы отмечает А.П. Матусевич в статье «Неустаревший шедевр»: «Без преувеличения, это одна из самых удачных, неоспоримо выразительных постановок известного мастера последних лет, где Александров, не стремясь быть модным (как часто с ним случается в классике) и представить слишком оригинальную концепцию, честно ставит музыку Щедрина». Ключевая для нас мысль возникает в финале рецензии: «Нагловатый Володя Гаврилов в исполнении задиристого тенора Владислава Мазанкина – колоритный персонаж, словно сошедший с кинополотен Эльдара Рязанова или Леонида Гайдая»⁷⁷.

Влияние кинематографа на жанровое своеобразие оперы отчасти подтверждает и сам композитор. «Теперь я понимаю, – пишет Щедрин в “Автобиографии”, – что полуинтимный камерный тон моей оперы опережал время: то, что начало уже пробивать себе дорогу в драматическом театре и в советском кинематографе. Но до жанра оперы ветер перемен еще не добрался»⁷⁸.

Культурный контекст начала 60-х составляют «Всесоюзная художественная выставка, посвященная XXII съезду КПСС», присужденные Ленинские премии в области литературы и искусства художникам М. С. Сарьяну за цикл картин «Моя Родина» и Б.И. Пророкову за серию рисунков «Это не должно повториться», открытие на Театральной площади 29 октября в Москве открыт памятника Карлу Марксу, выход в эфир юмористической телеигры КВН, создание культовые

⁷⁶ Зисман В.А. «Не только любовь» Щедрина в постановке театра «Санкт-Петербург Опера» // [Электронный ресурс] Ревизор. 03.10.2016. URL: <http://dev.rewizor.ru/music/special-projects/videt-muzyku/retsenzii/ne-tolko-lubov-shchedrina-v-postanovke-teatra-sankt-peterburg-opera/> (дата обращения: 10.08.2023).

⁷⁷ Матусевич А.П. Неустаревающий шедевр // Играем с начала. 2016. №12. С. 8-9. С. 8.

⁷⁸ Щедрин Р.К. Родион Щедрин: Автобиографические записи. С. 108.

советские кинокартин: «Простая история» (реж. Егоров) «Девчата» (реж. Чулюкин), «Полосатый рейс» (реж. Фетин), «Самогонщики», (реж. Гайдай), «Суд сумасшедших» (реж. Рошаль). В 1960 году в Ленинграде впервые в СССР была передана цветная телепередача.

Действие оперы «Не только любовь» происходит в поствоенное время. Щедрин пишет в «Автобиографии»: «Рассказ Антонова повествовал о жизни заурядной русской деревни вскоре после окончания Второй мировой войны. Мужчин поубивали на фронте, и в деревне остались лишь бабы да безусые юнцы, полумальчишки, – в отрочестве моем я своими глазами видел такие деревни. Героиня оперы, немолодая уже женщина Варвара (с автором либретто Василием Катаняном мы поменяли ей имя), отчаянно влюбляется в такого юнца-полумальчишку. Любовное томление, сексуальное желание, да и нерастраченная материнская нежность, тайные встречи, деревенский любовный треугольник (у парня есть в деревне молодая невеста – одногодка), бурный конфликт и печальная, безрадостная развязка – невеселое многоточие. Деревня вновь погружается в скучные будни. Текст одной из частушек словно резюмирует главную мысль моей оперы: “Ой, маменька-мать, куда мне любовь девать? То ли по полю развеять, то ли в землю закопать?”»⁷⁹.

В 30-е годы XX века успешно развивается кинематограф и при обращении к фонду советского кино возникают особые параллели и явные сюжетные пересечения с оперой «Не только любовь». Интересно, что допускают объективного прямого сравнения сразу три картины, и все три – одного режиссера.

Первый председатель Союза кинематографистов СССР И.А. Пырьев – режиссер с большими возможностями и «разрешениями», его картины одобрял и поощрял лично И.В. Сталин (успехи Пырьева продолжались ровно до смерти вождя). Всенародную популярность снискали такие его фильмы, как «Богатая невеста», «Трактористы», «Свинарка и пастух», «Кубанские казаки», «В шесть часов вечера после войны», «Сказание о земле Сибирской» и другие.

⁷⁹ Щедрин Р.К. Родион Щедрин: Автобиографические записи. С. 110.

Фильмы Пырьева – идеализация колхозного быта, в документальных фильмах и письменных свидетельствах современники рассказывают о желании режиссера (вслед за установкой власти) показывать на экране вовсе не советскую действительность такая она есть на самом деле, а представлять утопичную модель идеального советского будущего. Так повсюду в этих фильмах можно видеть красочные сцены ярмарочных гуляний, ломящиеся от всевозможных яств столы, новомодную колхозную технику, имитацию полнейшего достатка во всем.

«Богатая невеста» (1937), «Трактористы» (1939) и «Свинарка и пастух» (1941), на наш взгляд, по некоторым параметрам содержат предпосылки к образам и сюжетам оперы, которую Щедрина напишет спустя 20 лет.

Из общего сравнения в первую очередь заметна схожесть диспозиции главных героев. В центре опере мы видим Варвару Васильевну и Володю с двумя второстепенными персонажами: невеста Володи Наташа и поклонник Варвары – бригадир трактористов Федот. Главные герои фильма «Богатая невеста» – Павло и Маринка (здесь любовь между ними существует изначально, но есть Ковынько, влюбленный в Маринку, и «мешающий» влюбленным, как и Федот в опере). Клим и Марьяна – центральная пара в фильме «Трактористы» (вновь с прототипом Федота в лице Назара). В фильме «Свинарка и пастух» – совершенно иная концепция. Основная любовная линия – Глаша и Мусаиб, а «третий лишний» Кузьма – по характеру и внешнему образу практически двойник Володи из оперы.

Три фильма представляются нам своеобразные «варианты» сюжета оперы «Не только любовь». Во всех трех фильмах используется классический любовный треугольник (дополненный в опере четвертым персонажем – Наташей). В крупном плане и при общей схожести всех фильмов с оперой получается, что сюжетная основа в большей степени напоминает «Трактористов». Из двух других фильмов совпадают немаловажные детали: образ Володи идентичен образу Кузьмы из кинокартины «Свинарка и пастух», а в «Богатой невесте» есть самодеятельный оркестр (с играющими невпопад тарелками под руководством

парикмахера – прообраз Кундурушкина и его духового оркестра из оперы Щедрина) и танцплощадка.

Все три фильма – музыкальные и имеют свои «опознавательные шлягеры». Музыку к «Богатой невесте» написал И.О. Дунаевский (песни на слова Василия Лебедева-Кумача: например, «А ну-ка девушки»), в фильме «Трактористы» звучит музыка Д.Я. Покрасса («Три танкиста», «Аккуратный почтальон», «Марш советских трактористов»), композитор картины «Свинарка и пастух» – Т.Н. Хренников («Песня о Москве», «Серенада Кузьмы» и другие).

Подробнее обратимся к сравнению с фильмом «Трактористы». Демобилизованный Клим (главный герой «Трактористов») в начале фильма возвращается в деревню, но не из города, как и Володя, а со службы на Дальнем востоке. Если чувства между Володей и Варварой возникли почти случайно, то Клим изначально знает о Марьяне по фотографии в газете «Правда» – едет целенаправленно.

В колхозе преимущественно работают женщины, должность Марьяны – бригадир женской тракторной бригады (Варвара же в опере начальник абсолютный – председатель всего колхоза). Эта цитата из «Трактористов» совпадает с комплексом, мучающим Варвару в опере: «Бригадир должен быть как зеркало, чтоб тракторист глянул в него и обратно себя увидел», т.е. устанавливается некая норма морали, за пределы которой нельзя выйти.

Образ Клима в фильме положительный, в плане характера с Володей совпадает мало, но есть и другая важная прямая параллель. Клим, как и Володя, очаровывает колхозный народ своим пением под баян, про него говорят: «Откуда, девчата, певуна такого добыли?». Но эта сцена происходит не в доме культуры, как в опере, а всего лишь у костра. Эта сцена, как и в опере, достаточно развернута: художественную самодеятельность демонстрирует не только Клим, но и, например, Марковна с девчатами поёт песню, отдаленно напоминая разведенку Катерину.

Тема предчувствия войны и патриотическая тематика все же остаётся у Щедрина за скобками, а в фильмах она отчетливо сопровождает любовные линии.

Существенно отличаются финалы: в фильмах – свадьбы, а в опере – открытый финал.

Спустя время, этот жанр кинематографа стали запрещать. Причина лежит на поверхности: комедия про колхоз, т.е. смешное про колхоз, про эталон жизнедеятельности советского человека в то время. С жанром в опере «Не только любовь» – всё гораздо сложнее.

И.В. Лихачева еще в 1977 году в книге «Музыкальный театр Родиона Щедрина» определила оперу как лирико-комическую. Любопытно, к тому же, что сам композитор на титульном листе партитуры ставит однозначное определение жанра – «лирическая опера».

Таким образом, очевидно в опере содержатся, как минимум, две жанровые линии: комическая и лирическая. Невольно возникают вопросы: каким образом в произведении сосуществуют противоположные жанры?

Само по себе сочетание лирического и комического не уникально. В первую очередь возникает параллель с трагикомедией, распространяющейся от искусства Древнего Рима и барокко до кинематографа и цирка. По законам трагикомедии написана, например, пьеса Уильяма Шекспира «Буря»: в ней все трагические моменты к финалу получают счастливую развязку (Алонзо и Гонзало избегают смерти, Фердинанд получает в жёны Миранду, разбитый в щепки корабль восстанавливается, и т.д.).

Если искать ассоциации в опере, близкой по времени создания – это «Обручение в монастыре» С.С. Прокофьева, жанровое определение которой как раз идентично характеристике «Не только любви» по Лихачевой: лирико-комическая опера.

Однако если в опере Прокофьева комическое и лирическое сосуществуют на равных правах, в опере Щедрина, на наш взгляд, равенство двух планов заведомо нарушается и сюжетно, и структурно, поэтому применять логику лирико-комической оперы к произведению нецелесообразно.

Чтобы попытаться до конца понять позицию автора, читаем почти «между строк» в тех же «Автобиографических записях». Композитор вспоминает о

постановках оперы «Не только любовь» преимущественно описательно, но всё же один тонкий намек, пожалуй, с единственной конкретной положительной оценкой, Родион Константинович пишет: «Эмиль Пасынков хорошо поставил “Не только любовь” в Ленинградском Малом оперном театре и в Восточном Берлине. Его редакция была полна иронии и легко читаемых злых намеков на существующие в советской стране порядки»⁸⁰.

Попытаемся поискать некоторые жанровые ориентиры исходя из текста и действия оперы. При анализе в первую очередь обращает на себя внимание неожиданное начало. Иван Трофимов произносит: «В нашем колхозе председателем выбрана женщина – Варвара Васильевна. Много лет уже... Толковая, ничего не скажешь. Все умеет – и хозяйствовать, и баранку крутить...». Отсылка к образу «рассказчика» по-своему мгновенно определяет жанр: перед нами не психологический театр, а театр-представление. Это отсылает к методу эпического театра Брехта, где включением в спектакль самого автора достигались «эффект очуждения» и принцип «дистанцирования», как способы представить происходящее с неожиданной стороны.

Первое действие оперы насыщено комическими приемами. На сцене трактористы, пережидая дождь, играют в карты. За сценой девушки поют частушку: «Ох ы да, скоро лето подойдет, лес листвой оденется, эх, скажи, ох ы да, скажи возможно ль на тебя надеяться». Четвертый номер оперы – Дождь, fuga и квартет трактористов (*Рис. 13*), и вот перед нами травестия, то есть о низком предмете повествуется высоким стилем.

⁸⁰ Щедрин Р.К. Родион Щедрин: Автобиографические записи. С. 108.

Cl.

p sotto voce sempre

p

пять дождь.

Рис. 13. «Не только любовь». № 4, Фуга и квартет трактористов (тт. 1-15).

«Из города возвращается Володя Гаврилов». Щедрин характеризует его двумя песнями отвлеченного содержания. Первая (Рис. 14), по типу комментирующей частушки: «Вот я приехал, вышел у дороги, небо и поле встретили меня» (одна из разновидностей частушки «что вижу – то пою»), вторая песня, в дальнейшем лейтмотив Володи: «Крепкий, душистый курим отборный мы табак».

ВОЛОДЯ ГАВРИЛОВ (за сценой, издалека)

f

Вот я при-е-хал, вы-шел у до-ро-ги, не-бо и по-ле встре-ти-ло ме-ня.

Рис. 14. «Не только любовь». № 5, Сцена и выход Володи Гаврилова (тт. 51-54).

Мелодии песен, близкие городскому фольклору, побуждают слушателя искать различные аллюзии на известные образцы (Рис. 15, 16, 17, 18, 19). Однако прямых музыкальных цитат в опере нет, что позволяет наметить еще один неочевидный вариант комической интерпретации. Возможно, «Не только любовь» задумывалась Щедриным как пародия на сам жанр оперы, что вполне соотносится с контекстом исполнения истории про тетю Луши из колхоза в роскоши некогда имперского Большого театра. Подобные примеры, характерные для советского времени, когда создавались так называемые «производственные оперы», описаны

в книге М.Г. Раку «Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи». Например, автор пишет: «В партитуре оперы-оратории А.П. Гладковского “Фронт и тыл” для характеристики разложения офицерства вводится пародия на песенку Томского (из “Пиковой дамы”), беззастенчиво огрубляющая фривольность державинского текста, использованного Чайковским»⁸¹.

Приведем несколько примеров возможных аллюзии на известные оперные темы, которые мы подмечаем в опере Щедрина «Не только любовь»:

В первом действии оперы Разговор Федота, Гришки и Мишки «Гуляй, гуляй, гуляй, да не загуливайся!» напоминает Песню Гудошников из IV действия «Князя Игоря» А.П. Бородина;

ГРИШКА

mf

Гу- ляй, гу - ляй, гу- ляй, да не за-гу - ли-вай - ся!

Рис. 15. «Не только любовь». № 2, Игра продолжается (тт. 20-23).

Ерошка

mf

Ты гу- ди, гу - ди, да, ты гу- ди, гу - ди, да, ты гу- ди иг-рай.

Рис. 16. А.П. Бородин. «Князь Игорь». Песня Гудошников.

– Песню Федота из первого действия «Едет девка на заре» с точки зрения стиля и организации мелодии можно сравнить с песней Варлаама «Как едет ён» из I действия оперы «Борис Годунов» М.П. Мусоргского;

⁸¹ Раку М.Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014.



Рис. 17. «Не только любовь». № 3, Песня Федота (тт. 8-12).

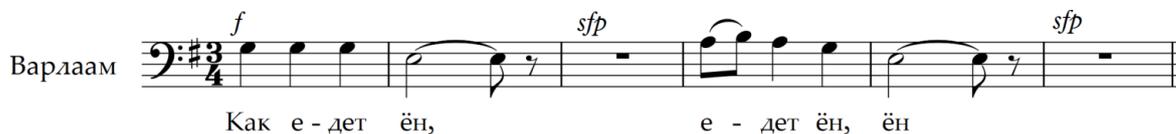


Рис. 18. М.П. Мусоргский. «Борис Годунов». Действие I, Сцена в корчме, ц. 69.

– песня-лейтмотив Володи «Крепкий, душистый курим мы табак» вызывает не музыкальную, но тоже яркую и «образную» ассоциацию с хором работниц табачной фабрики из I действия оперы Ж. Бизе «Кармен».



Рис. 19. «Не только любовь». № 5, Сцена и выход Володи Гаврилова (тт. 110-114).

Второе действие оперы «Не только любовь» – кульминация комической линии в опере. Меленькую кантату из девичьих частушек предваряет авторская ремарка: «Околица села. Девушки сидят рядком на завалинке, как воробьи на проволоке». В кантате есть рефрен, с почти «вызывающим» смыслом:

«Ой, мы частушек много знаем, знаем тыщи полторы.

Ой, мы их сами сочиняем, сами композиторы».

Любопытно обратиться отдельно к специфике избранных рифм, организующих тексты частушек. Рифмы уже сами по себе ироничны и непритязательны, «простонародны»: «полторы-композиторы», «премии-академии», «тошно-можно», «трактора-доктора», «любила-убила» и т.д.

«Ухажеров у нас нет, мы заявим в сельсовет.

В сельсовете разберут, нам по милому дадут».

В этой частушке реплики вытекают одна из другой: в первой строчке определена проблема (типичная для поствоенного времени), во второй намечен план действий, в третьей заявлен механизм решения проблемы через административные органы и в четвертой строке – надежда на положительный результат.

Колхозная самодеятельность (№ 12) открывается мелодизированным речитативом. Руководитель самодеятельного оркестра Сергей Кондурушкин объявляет выступление своего коллектива: «Начинаем выступление духового симфонического эстрадного самодеятельного оркестра под художественным руководством Сергея Кондурушкина. Первая труба – Сергей Кондурушкин, вторая труба – Кондурушкин Егор, Третья труба – Иванов Петя, четвертая – Дубинский Антон. Барабан и тарелки – Пашка...».

Кроме очевидного смехотворного чередования несуразных фамилий, в музыке тоже есть ироничная деталь: на пятой доле речитатива для «пущей» серьезности вводится цитата первой фразы «Оды к радости» из 9-й симфонии Бетховена (Рис. 20). Оба эти факта позволяют нам трактовать эту сцену как пародию: по такому же принципу, который был когда-то апробирован Щедриным в небольшой фортепианной «Юмореске», где также может подразумеваться пародия на самодеятельный оркестр.



В сцене Володи Гаврилова комические эффекты оказываются на поверхности, более того, они вновь заложены в либретто. Перед песней «Про елочку» в речитативе мы видим «квазинаучный» набор слов на «заданную тему»: «Весьма неудовлетворительно. Верхнее “до” не вытягиваете. И канифоли мало» (это уже почти анекдот: диезы и бемоли разгружать).

В песне «Про елочку» (Рис. 21) такой текст: «В лесу родилась елочка, в лесу она жила-была. Потом влюбилась в мальчика и в город с ним ушла». Музыкальное решение вызывает двойственные ассоциации. С одной стороны, явно комические придыхания и «вытягивания» верхних нот напоминают вовсе не знаменитый новогодний шлягер, а цыганский романс. Одновременно данный тип мелодики, построенный на акцентировании нисходящей сексты (с Шуманом у Щедрина совпадают даже конкретные ноты), секвенциях и повторах, напоминает «Сицилийский танец» из «Альбома для юношества» Шумана (Рис. 22): ассоциация с «прилежной» ученической пьеской также расширяет наше представление о комическом эффекте, заложенной в этой незамысловатой песне Володи.



Рис. 21. «Не только любовь». № 13,

Приход Володи Гаврилова и сцена (тт. 22-26).



Рис. 22. Р. Шуман. «Сицилийский танец» из цикла «Альбом для юношества».

Окружающие герои юмора Володи нарочито не понимают, а их реакции в свою очередь выглядят не менее комично. Наташа, судя по всему не понимая юмора, обрывает его словами: «Володя, хватит!! Ну, что ты на себя напускаешь? Стыд какой!». А Кундурушкин на до-диезе скандирует: «Сумбур вместо музыки!» (Рис. 23).



Рис. 23. «Не только любовь». №13, Приход Володи Гаврилова и сцена, (тт. 86-87).

Введение небезызвестной цитаты XX века на тот момент было смелым шагом, до условной реабилитации оперы Д.Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» в ее второй редакции – «Катерины Измайловой» – еще целых два года.

Найти и распознать лирическую линию вопреки всему в музыкальном материале оперы (не в сюжете) оказывается гораздо сложнее. Можно было бы говорить об образе несчастной Володиной невесты Наташи: его автор справедливо трактует более чем второстепенно, акцента на нем нет. Та же самая ситуация с Федотом – угрюмым воздыхателем Варвары.

Несомненный центр лирического плана – образ главной героини, Варвары Васильевны. Её личной, трагической истории посвящена практически ровно вторая половина оперы. Интересно, что в условной «первой части» мы можем увидеть ремарки: «появление Варвары», «приход Варвары», на фоне общего комизма периодически возникает словно «чужеродный элемент», пока еще не реализованный.

Вновь за комментарием обратимся к «Автобиографии» Щедрина: «Мое внимание привлек рассказ Антонова “Тетя Луша” о горькой судьбе немолодой одинокой женщины, на плечи которой легла нелегкая ноша руководить

колхозным хозяйством в годы послевоенной разрухи. Дело было совсем не в том, что тетя Луша председатель колхоза. Внезапный взрыв ее любовной страсти к пустотному пареньку, заезжему молокоосу Володе Гаврилову, не понимающему, чего от него хотят. Словом, множество тонких нюансов, кричащее противоречие возраста героев, трясина фрейдистских мотивов»⁸².

На наш взгляд, «запутывающий» переломный момент в опере наступает в момент звучания главного и самого известного сольного номера «Песня и частушки» Варвары (Рис. 24). В интонационной структуре и даже в типе краткого вступления (с остановками на выдержанных звуках) мы слышим явную аллюзию на Песню Любаши из I действия оперы Римского-Корсакова «Царская невеста» (Рис. 25): возможно, что это «смысловая» стилизация, указывающая на схожесть эмоционального состояния двух героинь.



Рис. 24. «Не только любовь», Песня и частушки Варвары.



Рис. 25. Н.А. Римский-Корсаков. «Царская Невеста», Песня Любаши.

В музыкальном материале Песни и частушек Варвары явно соседствуют две обсуждаемые жанровые разновидности, резко и неожиданно сменяющие друг друга: песня – лирика, частушка – комизм.

Интересно, что сразу после, на первый взгляд, бойкой частушки с пляской Варвары, колхозная самодеятельность не достигает кульминации, наоборот, когда Варвара заканчивает, все спешно расходятся.

⁸² Щедрин Р.К. Родион Щедрин: Автобиографические записи. С. 106.

Наконец, самый главный камень преткновения – финал и неожиданная развязка оперы. После монолога Варвары начинается их 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, который она и просит починить Володю: «Здесь нужно переслать полы. Сменить гнилые балки... Всюду дыры дразнятся...» (Рис. 26).

ВАРВАРА ВАСИЛЬЕВНА

На - до! На - до! На - до! На - до! На - до... На - до...

Рис. 26. «Не только любовь». №24, Финал третьего действия (тт. 72-75).

Описание сарая по крещендирующему принципу и переходит в ту самую экспрессионистскую речитацию на одном звуке на фоне диссонирующих гармоний («Надо! Надо!»).

В конце хорового эпилога в партитуре обозначено: «Варвара Васильевна медленно уходит. Сцена погружается в темноту. В полной темноте исчезает строение скотного двора». Никакого ожидаемого хеппи-энда не происходит, но произведение вовсе не заканчивается риторическим вопросом: Варвара в итоге не дает воли своим вспыхнувшим чувства, одним словом, в результате всего абсолютно ничего не происходит.

Таким образом, мы не видим привычного переплетения двух жанровых линий или их одновременного сосуществования: получается, драматургия на полпути меняет ориентир и происходит своеобразная «модуляция» из комической оперы в лирическую, даже экспрессионистскую. Другое дело, что и тот и другой план лишают однозначности вполне объективные обстоятельства: в условной «первой части» Варвара периодически и довольно незаметно дестабилизирует главенство комизма, а во «второй» части Володя совершенно не совпадает с общей лирикой.

В целом, возникает эффект жанровой неоднозначности, сбивая и сильно запутывая слушателя. Чем это можно объяснить? Как ни странно, такой эффект может прямо быть ассоциирован с основой мелодического языка оперы «Не только любовь» – с частушкой.

Разъяснения этой мысли мы можем найти в труде П.А. Флоренского «Собрание частушек Костромской губернии Нерехтского уезда» (1909 год). Для объяснения «что собственно представляет собой частушка» в качестве примера Флоренский использует её ландюховую форму. «Ландюховая частушка есть народная лирика и, притом, лирика эротическая. Но эротика, которую высказывают перед всеми, да еще среди веселящихся товарищей и подруг, не есть, вообще говоря, эротика самой глубины души. Это – чувство более или менее поверхностное, – не столько страсть, сколько забава». Далее в статье следует ключевая, на наш взгляд, мысль: «Эта двойственность частушки, это шутовское в глубоком и глубокое в шутовском придают частушке дразнящую и задорную прелесть»⁸³.

Известно, что композитор не знал о размышлениях Флоренского, но в своей трактовке этого жанрового инварианта он явно достиг именно того эффекта, на который Флоренский указывал – двойственность.

В опере «Не только любовь» Щедрина на ключевую теорию двойственности указывают сразу несколько факторов: жанровая неустойчивость, трактованная нами как необычная модуляция, разнообразные по содержанию тексты самих частушек, всевозможные аллюзии и подтексты (в том числе эротические).

Отчасти подтверждение контекстной зависимости комического мы находим еще в двух источниках. Например, в статье «Частушка как карнавальная форма» говорится: «Смех, который обычно сопровождает исполнение частушек, представляет собой реакцию на открытое высказывание исполнителем того, что обычно замалчивается» Частушка позволяет обществу стать на мгновение

⁸³ Флоренский П.А. Собрание частушек Костромской губернии, Нерехтского уезда. Кострома: Губернская типография, 1909. С. 12

открытым – в бергсоновском смысле этого определения, а смех – психологическая реакция на эту социальную трансформацию»⁸⁴.

Если применить к этой ситуации суждения Бахтина из его труда «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса»⁸⁵ можно сделать вывод, что смех имеет, как минимум, три основных свойства: во-первых, он не может быть индивидуальным, он может возникать только в группе (в ситуации праздника), во-вторых каждый смеется сам, и дает повод для смеха другим, усиливая смеховую относительность, в-третьих, этот смех имеет амбивалентную природу (он одновременно веселый, ликующий – и насмешливый, высмеивающий, он одновременно утверждает и отрицает, возрождает и убивает).

Исходя из природы частушки, ее амбивалентности, жанровая природа оперы также предстает амбивалентной, неоднозначной, модулирующей из комической в лирическую, даже экспрессионистскую. Такое противоречие зачастую и не может найти взвешенного решения в постановке, что и подтверждается судьбой оперы.

1.3. Комическое в инструментальных и вокальных сочинениях⁸⁶

Период от балета «Конек-Горбунок» и первой оперы «Не только любовь» до следующего театрального опуса «Мертвые души», когда Щедрин вновь обращается к сфере комического, длится около 15 лет. В это время композитор создает еще два балета. В «Кармен-сюите» (1967) комизм на мгновения иногда появляется, поскольку оркестровке можно расслышать такие «игровые» моменты как, например, недосказанность и двусмысленность – внезапно обрывающийся тематизм. «Анна Каренина» (1972) с комическим концептуально не связана, в том

⁸⁴ Олсон Л., Адоньева С.Б. Частушка как карнавальная форма [Электронный ресурс] // Викичтение. URL: <https://history.wikireading.ru/388011> (дата обращения: 10.08.2023).

⁸⁵ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1990.

⁸⁶ Данный параграф включает материалы статьи: 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. С. 191-199.

числе на уровне литературного первоисточника Толстого, у Щедрина это произведения является образцом «драмбалета».

Однако до появления «Мертвых душ» сфера комического из поля зрения Щедрина не уходит. Появляется целый ряд произведений: фортепианные миниатюры «Юмореска» и «В подражание Альбенису», Концерт для оркестра «Озорные частушки», Курортная кантата «Бюрократиада».

Одно из самых популярных ранних фортепианных сочинений композитора с явным комическим смыслом – «Юмореска», написанная в 1957 году. За многие годы популярности этой миниатюры появилось множество переложений: для сольных инструментов с сопровождением, для ансамблей или оркестра. Значит, есть в этой музыке то, что позволяет многим музыкантам находить собственный импульс для новых и нестандартных трактовок.

В чем комизм «Юморески»? Исследователи сходятся во мнении, что здесь перед нами конкретная жанровая форма комического – пародия. М.М. Зайцева, например, предлагает такую интерпретацию: «Фигура подвыпившего клоуна, который то запинаяется, то насвистывает незатейливую мелодию, но при этом он все же пытается исполнить приветственный торжественный выход. Стремление сохранить четкость и уверенность марша разбивается благодаря перебивке ритма, замедлениям, ускорения, паузам»⁸⁷.

На наш взгляд, фактура «Юморески», в которой переплетается несколько линий, буквально нуждается в тембровых решениях (Рис. 27).



Рис. 27. «Юмореска» (тт. 1-9).

⁸⁷ Зайцева М.М. Эксперименты в области музыкального звучания в камерно-инструментальном творчестве Родиона Щедрина // «Траектория науки»: Международный электронный научный журнал. 2016. Т. 2, № 10. С. 2.1-2.16. С. 2.2.

Тараканов стилистически рассматривал эту пьесу как продолжение линии Стравинского. Добавим, что похожим образом сделан «Марш» в «Детской музыке» Прокофьева: такая же «подмена» диатонических ступеней их хроматическими вариантами и организация фактуры с остинатным басом.

Более явной параллелью с «Юмореской» Щедрина можно назвать некоторые фортепианные прелюдии Шостаковича (op.34). В них создается комическая ситуация, похожая на ту, что мы «подозреваем» в «Юмореске» Щедрина. Такова, к примеру, Прелюдия №6. Шостакович на протяжении первых шести тактов «играет» с динамикой: *mf*, *ff*, *dim.*, *p*, *mf*. На каждую контрастную смену динамики приходится вычурный ритмический акцент: «тирада» шестнадцатых, выдержанный звук, триоль. В Прелюдии №8 (Рис. 28) мы обнаруживаем и вовсе идентичную ритмическую формулу (восьмая и две шестнадцатых), которой Шостакович наделяет мелодию баса, а Щедрин использует её для основной темы «Юморески».



Рис. 28. Д.Д. Шостакович, Прелюдия №8 из цикла «24 прелюдии для фортепиано, op. 36» (тт. 1-4).

В приведенных примерах есть и другие сходства: утрированные и нарочито «грубые» нисходящие мелодические ходы, неожиданные остановки на выдержанных звуках, несовпадение мелодии и аккомпанемента («солист пропустил вступление»): все это и позволяет нам интерпретировать и «Юмореску» Щедрина, и Прелюдии Шостаковича как пародию на самодеятельный оркестр со всеми свойственными непрофессиональному коллективу «особенностями» исполнения: нестройность, сбивчивость.

Пародия в данном случае абсолютно не очевидна – мы приходим к такому жанровому выводу благодаря контексту и ассоциациям. Об этом свойстве пародии рассуждает Н.И. Енукидзе, говоря о «Мавре» И.Ф. Стравинского: «Возникает соблазн назвать “Мавру” пародией. Однако в доступной литературе, в том числе мемуарной, а также в критической печати первой трети XX века такое определение не встречается. Зато, напротив, нередко встречаются рассуждения о том, что “Мавра” пародией не является. А это значит, что пародийность ее все-таки лежит на поверхности, но чем-то от обычной пародийности отличается»⁸⁸. Такую особенность материала исследователь видит в жанровом «балансировании» между стилизацией и пародией.

Комически трактовать другую фортепианную миниатюру «В подражание Альбенису» (1961), написанную как подарок для М.М. Плисецкой, помогают воспоминания Щедрина. Композитор рассказывает: «По семейным праздникам мать всегда играла гостям свой коронный репертуар. Ее брат Игорь, инженер-энергетик, делил свой досуг между музыкой и шахматами. Он весьма неплохо владел фортепиано. А на семейных вечерах его репертуар в основном составляли фортепианные пьесы Альбениса»⁸⁹. Нетрудно представить себе колорит такого воодушевленного любительского музицирования, который, возможно, и изображается в этой пьесе Щедрина.

Каков стиль Альбениса, то есть объекта для подражания? «Сочиняя либо импровизируя множество пьес, часто имевших характер набросков к чему-то более значительному, Альбенис сумел выразить национальное начало»⁹⁰. На наш взгляд, именно импровизационную манеру подмечает Щедрин, нарушая квадратность строения, делая остановки и повторы.

Можно предположить, что Щедрин подражает Альбенису через комическую призму: иначе откуда утрирование каждого интонационного хода, как бы злоупотребление экспрессией? С большой степенью утрирования Щедрин

⁸⁸ Енукидзе Н.И. «Мавра» И.Ф. Стравинского: на грани стилизации и пародии // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2020. № 1(32). С. 21-31. С. 28.

⁸⁹ Щедрин Р.К. Родион Щедрин: Автобиографические записи. С. 16.

⁹⁰ Мартынов И.И. Музыка Испании. Монография. М.: Сов. композитор, 1977. С. 135.

подает тему среднего раздела, очень напоминающую главную тему знаменитого «Танго» Альбениса (Рис. 29, 30). Композитор в итоге дает нам возможность домыслить, как именно инженер-энергетик в домашних вечерах мог исполнять на фортепиано пьесы Альбениса.



Рис. 29. И. Альбенис, «Танго», op.165 №.2 (тт. 1-5).



Рис. 30. «В подражание Альбенису» (тт. 29-32).

Щедрин не упускал возможности использовать комические эффекты и в крупной форме. Одним из самых ярких комических высказываний Щедрина, безусловно, стал Первый концерт для оркестра «Озорные частушки» (1963). Именно в этой музыке наиболее полно раскрывается комическая сфера частушки. Мы имеем дело с музыкальным комическим сочинением, как бы намеренно лишенным текста: «Щедрин устраняет текст, чтобы отразить то, что составляет душу частушки и невозможно передать в словах»⁹¹. И. Прохорова в своей книге дает вариант интерпретации образного содержания: «...представляется многолюдный, веселый деревенский праздник, где танцоры показывают свое мастерство, стремясь перещеголять друг друга»⁹².

В.Г. Комиссинский выдвинул гипотезу⁹³ о текстовых «прообразах» частушек из концерта Щедрина. Их анализирует с точки зрения влияния на стиль

⁹¹ Тараканов М.Е. Творчество Родиона Щедрина. С. 91.

⁹² Прохорова И.И. Родион Щедрин. Начало пути. М.: Советский композитор, 1989. С. 60.

⁹³ Комиссинский В.Г. О драматургических принципах творчества Р. Щедрина. С. 91.

концерта Н.В. Данилова в своей статье⁹⁴, посвященной «Озорным частушкам»: прообразами тем являются пинежская частушка «куда ветер-от не дует», рязанская «я елецкого пляшу», уральская «дорога моя подруга» и собирская виталинка. Кроме того, Комиссинский указывал на инструментальные наигрыши к сибирской частушке – «подгорная» и пензенской – «хорошо мне с милым в поле».

Практически все подмеченные Комиссинским частушки, включая их мелодии, нам удалось найти в сборнике «Русские частушки, страдания, припевки»⁹⁵, опубликованном ровно в год создания «Озорных частушек» – 1961. Проиллюстрируем их, соотнеся с тематизмом.

В основе одночастного концерта «Озорные частушки» три главные темы. После «молниеносного» короткого вступления-пассажа, тут же друг за другом звучат первые две: а (у флейты) и б (у валторн). Первой теме (Рис. 31) мелодически близка подлинному напеву частушки «Дорогая моя подруга» (Рис. 32), вторая тема (Рис. 33) ритмически сходна с частушкой «Воталинка» (Рис. 34).



Рис. 31. «Озорные частушки». «Тема а» у флейт (тт. 4-10).



Рис. 32. Уральская частушка «Дорога моя подруга».



⁹⁴ Данилова Н. В. «Озорные частушки» Р. Щедрина: стиливой синтез и инструментальный театр // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2016. Т. 15. С. 2646–2650.

⁹⁵ Русские частушки, страдания, припевки / сост. Н. Котикова. Л. Музгис, 1961.

Рис. 33. «Озорные частушки». «Тема в» у валторн (тт. 10-11).

Весело
Один

Во - та - лин - ка, ред - ко хо - дишь,
по - смо - три, ка - ку - ю вы - су -

во - та - лин - ка, ве - чер - ком, По - смо -
шил, ка - ча - ет, ве - тер - ком.

Рис. 34. Сибирская частушка «Воталинка».

Обе темы в концерте прерываются *ad libitum*: ожидаемая метрика «квадрата» или другого законченного построения намеренно не выполнена ввиду импровизационности частушки. На последнем звуке темы в флейта пикколо начинает восходящий пассаж к третьей теме с (Рис. 35).

3я

Рис. 35. «Озорные частушки». «Тема с» у флейты-пикколо (тт. 13-16).

Частушек, напоминающих третью тему, в сборнике «Русские частушки, страдания, припевки» обнаружить не удалось. Возможно, эта тема имеет инструментальную природу.

Исследователи, предлагая различные варианты трактовки формы «Озорных частушек», сходятся на том, что определить форму в рамках классических норм невозможно, что вполне естественно, учитывая игровые и театральные свойства жанра. С учетом жанровой специфики мы предлагаем организацию формы «Озорных частушек» с делением всего произведения на условные сцены (Таблица 1).

Таблица 1. Схема Концерта для оркестра «Озорные частушки»

Вст.	I	II	III	IV	V	VI	Кода
3 т.	62 т.	110 т.	85 т.	72 т.	52 т.	83 т.	36 т.
	A	A	B	C	C	D	

Шесть сцен делятся функционально: часть из них раскрывает обобщенную программу «праздника», другие сцены – создают жанрово-стилевой контекст, в результате чего сама частушка легко выходит из естественной среды и «попадает» то в кинематограф, то в цирк...

I сцена (62 такта после трехтактового вступления) обрисовывает «стихийность» ситуации. «Случалось, что запевалы перебивали друг друга. Обе вошли в азарт и ни за что не хотели уступать друг другу»⁹⁶. Именно эти особенности подмечены Щедриным: темы частушек даются обрывисто, одна «перебивает» другую, развитие мелодического материала строится на ярких контрастах (тембровых, динамических, ритмических, фактурных).

II сцена (110 тактов) – лирическая сфера, где медленно и протяжно «поются» частушки-страдания. В следующую *III сцену* (85 тактов) Щедрин на контрасте вводит комические приемы: утрирование тембра (у трубы используются нарочито низкие звуки и быстрые подъемы в верхний регистр), вступления не вовремя (ц. 24), «оглушение» звуком через усиленную динамику.

IV и V сцены (72 и 52 тактов) – «квазидрама». В музыке четвертой сцены эффектные приемы внезапно прерываются «скрежетом» струнной группы, «включаются» диссонирующие аккордовые акценты, использование низкого регистра создают мрачный фон, в фактуре которого время от времени робко и осторожно пытаются прорваться главные темы из *I сцены*, но остаются незамеченными. В *VI сцене* (83 такта) Щедрин не просто помещает частушку в новую жанровую сферу, буквально «перематрирует» её мелодическую основу в советскую массовую песню: гимнический тип изложения по степени патетики может напомнить, например, знаменитый хит «Широка страна моя родная».

⁹⁶ Топорков А.Л. Русский эротический фольклор. М.: Ладомир, 1995. С. 282.

Возможно, наша ассоциация неслучайна: эту песню Исаак Дунаевский и Василий Лебедев-Кумач в 1936 году написали для фильма «Цирк». В качестве гипотезы можно сказать, что Щедрин дает нам вновь жанровую отсылку – к кинематографу.

Наверное, частушка превращается в идеологически окрашенную песню о Родине неслучайно: «В советское время частушка стала одним из важных жанров современного народного творчества. Объясняется это, прежде всего, способностью частушки быстро отзываться на политические события, служить острым оружием сатиры против врагов, метким средством борьбы с пережитками прошлого в сознании советских людей»⁹⁷.

Большинство принципов претворения комического, которые мы обнаруживаем в «Озорных частушках» Щедрина, на наш взгляд, удачно вписываются в концепцию М. Бахтина о карнавальности: отклонения от нормы, «игра» с нормой, неожиданное введение тем и элементов, жанровая неустойчивость, взаимопроникновение разных сфер: влияние кинематографа, циркового искусства, пародия.

На примере «Озорных частушек» хорошо прослеживается еще одно немаловажное условие для создания комического эффекта: контекст исполнения, влияние артистизма. Уже сама по себе ситуация предполагаемого исполнения концерта комична. Щедрин поручает Большому симфоническому оркестру играть частушку – несвойственный для его репертуара музыкальный материал, даже «недостойный» академической среды. Для взаимодействия с непривычным жанром Щедрин провоцировал музыкантов оркестра Геннадия Рождественского, которому Концерт посвящен, изображать то биг-бэнд, то народный оркестр.

Артистизмом, по мнению Щедрина, должен обладать каждый оркестрант. Он наполняется партитуру обилием остроумных ремарок: например, в ц.5 по указанию композитора валторнам нужно каким-то образом играть «staccatissimo», а в ц. 12 контрабасам предписано скорбно играть триоли («pieno vice, doloroso»).

⁹⁷ Чистов К.В. «Мы по-новому живем, песни новые поет» // Сборник частушек, записанных в Карело-Финской ССР. Петрозаводск, 1951. С. 49.

Есть и такая ремарка (ц.19), где выразительное соло «обязательно должен играть скрипач, сидящий за последним пультом вторым от публики» (ц. 21).

Щедрин вводит в тройной состав оркестра только один характерный для фольклора ударный инструмент (ложки) и один для джаза – малый барабан с метелочкой (Рис. 36). «Модификацию» в народный оркестр Щедрин производит с помощью препарированного рояля, с ремаркой «quasi balalaika» (в ц. 23 такой имитацией балалайки сопровождается соло трубы).

Рис. 36. «Озорные частушки». ц. 23 (фрагмент партитуры).

Кроме прочего, мы вполне можем охарактеризовать «Озорные частушки» как инструментальный театр, параллель с которым подмечена в статье Н.В. Даниловой: «Замена пианиста дирижером в фортепианной партии. Дирижер становится шоуменом. Это наблюдается в эпилоге, который исполняется по замыслу Щедрина дважды – в случае успеха, как “выписанный бис” в эпилоге и *ad libitum* в репризе (ц. 35). В последнем случае дирижер играет правой рукой (стоя!), а левой продолжает дирижировать»⁹⁸. Такие важные детали формируют особую концепцию сочинения, главным образом, открывая путь к интерпретации комического.

Делаем вывод, что контекстная зависимость – один из ключевых ракурсов для распознавания сущности комического, которая во многих случаях скрыта или имеет двойственную природу.

⁹⁸ Данилова Н.В. «Озорные частушки» Р. Щедрина: стиливой синтез и инструментальный театр. С. 2648.

Противоположный пример, когда комическое на поверхности и открыто декларируется – «Бюрократида» (1963), курортная кантата для солистов, хора и оркестра на тексты инструкции для отдыхающих в пансионате «Курпаты». Остановимся на этом сочинении более подробно, поскольку именно здесь Щедрин нестандартно работает с пародийной концепцией и впервые создает авторское либретто, находя методы интерпретации первоисточника.

В шестидесятых годах перед отъездом в пансионат «Курпаты» Щедрин обратил внимание на «Памятку отдыхающему», изложенную в путевке – образец «догматической строгости и скуки искусственно-казарменного режима»⁹⁹. Сухой и всё запрещающий текст и стал основой либретто.

Тараканов, разбирая «Бюрократида», усматривает в ней пародийные приемы и указывает на преемственность: «Традиция русской сатиры от Мусоргского и Даргомыжского»¹⁰⁰. Действительно, Щедрин не первый решил отреагировать на бюрократическое мракобесие. Выстраивается большой исторический ряд: «Червяк» Даргомыжского, «Спесь» Бородина, «Семинарист», «Классик» и «Блоха» Мусоргского, «Размышление фавна после прочтения газет» Кюи, «Золотой петушок» Римского-Корсакова, «Шут» Прокофьева, «Газетные объявления» Мосолова, «Антиформалистический раек» Шостаковича, «Жизнь с идиотом» Шнитке, «Четыре газетных объявления» Мосолова на тексты «Известий ВЦИК», «Вариации на обретение жилища» Десятникова, «Новости дня» Хиндемита.

С самим названием «Бюрократида» также возникают различные ассоциации, в первую очередь, с одноименным произведением Маяковского и с трагичной повестью Булгакова «Дьяволиада». Другая ассоциация – «Прохиндиада, или Бег на месте». Этот советский художественный фильм режиссёра Трегубовича относится к жанру трагикомедия: но эта история уже более поздняя, картина создавалась в 1984 году. На дальнейшие гипотезы нас натолкнул еще один прототип – поэма Пушкина «Гавриилиада», сюжет которой,

⁹⁹ Паисов Ю.И. Хор в творчестве Родиона Щедрина. М.: Композитор, 1992. С. 86.

¹⁰⁰ Тараканов М.Е. Творчество Родиона Щедрина. С. 241.

основанный на евангелической истории Благовещения, лингвисты определяют как пародийно-романтический.

Предположить, что перед нами именно пародия нам позволяет перечень жанров, которыми озаглавлены номера «Бюрократиады» Щедрина: прелюдия, ария, fuga, канон, хорал и другие. Основные приемы работы с материалом, которые мы можем обнаружить в музыке Щедрина: использование цитаты в несвойственном для нее контексте, смесь низкого стиля с высоким, гиперболизация и утрирование, введение парадоксов. Но что являлось базисом пародии в нашем случае?

Импульс для создания «Бюрократиады» – не разгромное письмо, не резкие высказывания. Поводом для создания этого произведения послужила обычная памятка отдыхающим советского пансионата, «попавшая» благодаря Щедрину в неожиданный музыкальный контекст. Основной мотив памятки – запрет. Отсюда в тексте мы видим соответствующий лексический набор: «обязан», «не возмещаются», «не могут», «не оказывает», «должны», «не предоставляются», моментально подмеченный и гиперболизированный композитором при составлении либретто:

- В №2 «Отдыхающий обязан»: слово «*обязан*» повторено три раза эффектом эхо и два раза как заключение после всего текста первого пункта;
- Первоначальный вариант четвертого пункта: «Приезд и отъезд производится городским транспортом, который отдыхающие заказывают самостоятельно». Утрированный вариант Щедрина: «Приезд и отъезд производится городским транспортом, который *отдых...* отдыхающие заказывают *самосто... самосто... ятельно*»;
- «Экскурсии по курорту... О(а)плачиваются... Экскурсии по курорту... О(а)плачиваются... отдыхающими» – достигается явная игра слов: «*оплачиваются-оплакиваются*».

Работа со словом в либретто – первый и важный этап работы композитора с сочинением. Однако основная смысловая нагрузка подтекстов заключена в сфере музыкального языка.

В «Прелюдии» (Рис. 37) главным средством выразительности становится динамика. Слова «памятка» и «отдыхающие» вводятся резким контрастом: *ff* и *p*. Иными словами – в «Курпатах» важнее памятка с правилами, чем сами отдыхающие. Щедрин в паузах между словами вводит эксцентричные шумовые эффекты: удар гвоздем по тарелке, пиццикато контрабасов «с щелчком струн о гриф».

The musical score for the 'Prelude' of 'The Bureaucracy' (Act 1) consists of five staves. The top four staves are for the vocal parts: Soprani, Alti, Tenori, and Bassi. The bottom staff is for the Contrabasso. The lyrics are: Па - мят - ка от - ды - ха - ю - щим. The score shows dynamic markings of *ff* and *p*, and a pizzicato effect for the double bass.

Рис. 37. «Бюрократиада». №1, Прелюдия (тт. 1-5).

В «Речитативе» (Рис. 38) после сурового возгласа меццо-сопрано «Первое», мелодия у тенора выводит начальный пункт памятки о времени заезда, и здесь фактически намек на додекафонию, не повторяются 10 звуков: h, a, g, f, gis, fis, e, dis, c, cis. Щедрин выстраивает мелодию нарочито искусственным приемом, изначально по своей структуре лишенным эмоциональной окраски.

The musical score for the 'Recitative' of 'The Bureaucracy' (Act 2) features a single staff for Tenore solo. The lyrics are: При - ем от - ды - ха - ю - щим в пан - си - о - нат про - из - во - дит - ся.

Рис. 38. «Бюрократиада». №2, Речитатив. Тема у солирующего тенора.

Идея аэмоциональности в оркестровке вновь поддержана шумовыми эффектами и специфическими приемами игры: деревянным духовым предписано

«беззвучно (без воздуха) играть на двух клапанах», литаврист должен «ритмично надирать сложенный вдвое лист бумаги (взять бумагу, предназначенную для пишущих машинок)», пианисту следует играть на крышке рояля странной комбинацией пальцев – четвертым и вторым обеих рук (Рис. 39).

Рис. 39. «Бюрократидада». №2, Речитатив (тт. 15-16, фрагменты партитуры).

В маленькой «Арии» (Рис. 40) для сопрано комический эффект обусловлен «столкновением» двух типов мелодики. Сначала обыгрываются слова «Пансионат рассчитан только на отдых», развивается певучая мелодия с нежными распевами и протяжными звуками на фоне мерной пульсации аккордов у струнных в духе старинных арий. Затем происходит резкая смена на декламацию одним звуком: следует очередной запрет, ограничивающий период работы пансионата, как санатория.

Рис. 40. «Бюрократидада». №3, Ария (тт. 6-12, партия сопрано).

Для двух следующих фраз из памятки («при опоздании» и «переданы другому лицу») Щедрин подобрал идеально подходящий жанр фуги, в переводе означающий «бег». Однако fuga здесь выстраивается очень условно (Рис. 41). Изначально заявленное четкое введение голосов, имитации и соблюдение всех норм и правил переходит в откровенный хаос: начинается полифоническая разработка, в фактуре которой беспорядочно и упорно повторяются ключевые слова. Следующая стадия – вовсе уход от соблюдения полифонических законов. В результате каждый голос подчиняется своей собственной логике, в каждом голосе задается индивидуальный метр, возникает полиметрия и фрагментарно вводится техника пуантилизма.

Рис. 41. «Бюрократиада». №4, Первая fuga (тт. 53-57, партии хора).

В номере «Дуэт и хорал» Щедрин представляет нам фактически театральную сцену в сжатом варианте. В ней участвуют комическая пара двух контрастных героев: бас и тенор, которые читают четвертый пункт памятки, по-разному на него реагируя. Здесь даже легко подобрать прямую ассоциацию – Карабас-Барабас и Дуремар из сказки А.Н. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино». Реплики из памятки передаются от одного героя к другому, часто герои «делят» даже одно слово:

- приезд
- и отъезд
- произво...

–...дится

Финальная реплика «Пансионат транспортных услуг не оказывает» отдана хору. Аккордовая фактура, крупные длительности – все это создает «панихидное» звучание, провоцирующая нас вновь слышать комический подтекст – пансионат транспортных-ритуальных услуг не оказывает.

«Монодия» – хоровой номер, с точки зрения жанра предполагающий скорбный характер. А есть ли здесь глубокая скорбь? Каждую из реплик Щедрин подает равными длительностями с остановками на последнем слоге короткой фразы, содержащий тот или иной запрет, что не может не вызывать прямо противоположный эффект, несвойственный смыслу жанра монодии. Не обходится композитор и без игры слов: подряд выделяются слова «должны», «часы...» и «чемоданы», со смехотворным смещением ударения на последний слог.

Следующий текст «На пляже пансионата койки для ночного сна не предоставляются» Щедрин решает двойным канонем – условным, поскольку композитор уходит от соблюдения правил пропосты и риспосты в сторону свободного развития фактуры. Эффектом канона в вокальной партии и прозрачным приемом пиццикато в аккомпанементе создается неожиданное комическое ощущение, что кто-то крадется...

В номере «Lamento» (*Рус. 42*) мы находим еще одно музыкальное подтверждение предпосылки к языковой игре, заложенной в либретто. Ламенто – тип барочной арии, в буквальном переводе означает «плач». Щедрин обыгрывает многократными повторениями основу мелодического языка жанра – малосекундную интонацию, «омузыкаленный символ стоны»¹⁰¹. Выразительность, направленная на создание печального образа, композитором явно утрирована и в сочетании с игрой слов «оплачивается-оплакивается» дает прямо противоположный эффект – комический.

¹⁰¹ Тараканов М.Е. Творчество Родиона Щедрина. С. 245.

Soprano solo

ff

О(а) - пла - - чи - - ва - - ют - - ся...

Рис. 42. «Бюрократиада». №8, Lamento (тт. 17-20).

«Вторую фугу» (Рис. 43) в отличие от ранее совершенной дискредитации этой формы фуги Щедрин пишет, не нарушая правил. Тема четырехголосной фуги состоит из ядра и развертывания, с типичным для барочной полифонии юбилейным оборотом, который широким распевом еще раз выделяет слова «не разрешается». Идею использования этой формы уже объяснил М. Тараканов: «Так нудно повторяемые нравоучения скользят мимо сознания человека, воспринимающего их как надоедливый шум»¹⁰².

T.

не-раз-ре - ша - - - - - ет - ся.

Рис. 43. «Бюрократиада». №9, Вторая фуга (тт. 9-13, партия тенора).

Финальный номер кантаты «Постлюдия» – это точный повтор Прелюдии. И если мы посмотрим на весь цикл, то первое, что обращает на себя внимание: Щедрин восемь исходных пунктов памятки помещает в десять номеров. И эта цифра провоцирует на ключевую ассоциацию – 10 заповедей Христа, главная идея которых также содержит в себе всякого рода запреты: не убивай, не прелюбодействуй, не кради и так далее. Напомним, «Памятка отдыхающим», положенная Щедриным на музыку, также подразумевает четкие запреты.

Сам Щедрин называет свое сочинение «кантатой» и указывает правильный путь для обнаружения первоисточника пародии. Пассионы, месса или оратория с «Бюрократиадой» не корреспондируют, а среди духовных кантат И.С. Баха нам удалось найти сразу несколько образцов, имеющих сходные черты (вряд ли

¹⁰² Тараканов М.Е. Творчество Родиона Щедрина. С. 249-250.

Дуэт и хорал – номера идентичного строения по организации фактуры и способу введения голосов можно найти во многих Кантатах Баха, например, в №146 и №190. Оперная форма *Lamento* часто встречается в кантатно-ораториальном творчестве Баха (Кантаты № 87, 68, 35, 169, 29). Кроме того, Ария Шлендриана из «Кофейной кантаты» является баховской пародией на арию *Lamento* с таким же как у Щедрина утрированием типичного для неё интонационного комплекса (малосекундовые интонации, виртуозные фиоритуры).

Таким образом, вокруг «Бюрократиады» выстраивается большой комплекс ассоциативных связей, но мало раскрывающих и поясняющих идею композитора и принцип её воплощения через самую устойчивую форму «комического» – пародию. По определению Шайнберг, как уже говорилось, «пародия – это ироническое высказывание, слою которого встроены в два или более несообразных закодированных текста»¹⁰³. Эти «слои» (памятка, десять заповедей и кантатное творчество Баха) находят выражение в пародийной структуре «Бюрократиады».

В первой части Второго концерта для фортепиано с оркестром (1966) Щедрин экспериментирует с додекафонией, вторую часть «Импровизации» пишет на основе алеаторики, а в финале вводит целый стилистический калейдоскоп, подчиняя его комической идее. Если послушать финал концерта, в воображении возникает картинка советской коммуналки, где в каждой комнате одновременно что-то происходит.

Стили, переплетенные в финале концерта, образно характеризует Ю.Н. Холопов: «Полная неожиданность – настраивают рояль, “пошла музыка” – сочиняется сурово-сосредоточенная мелодическая кантилена и предельного напряжения драматическое переживание; “не дают работать!” – этажом выше учатся играть на фортепиано, разыгрывают новый “ганон”; за стеной включают приемник, звучит джаз; динамизму остроритмизованных резких аккордов противостоит одновременно играемая широкая мелодия, интонационно насыщенная вплоть до полной двенадцатитоновости; поток скандируемого

¹⁰³ Тараканов М.Е. Творчество Родиона Щедрина. С. 183.

железного ритма тутти с беспредельной властью завершает и финал, и весь концерт»¹⁰⁴.

Проиллюстрируем «калейдоскопичность» ярким стыком «ганона» и джазового фрагмента, где меняется оркестровка и по принципу монтажности (термин применяется к Щедрину в диссертации Синельниковой) создается комический эффект неожиданности (Рис. 46).

Известно, что 1962 году Щедрин побывал в США, и «результатом этого путешествия стало открытие композитором джаза как вдохновляющей живой народной традиции. Впечатлений было множество: фантастическая инструментальная техника джазовых музыкантов, дискуссии в кулуарах о джазовой полифонии, общение с музыкантами ансамбля Маллигена, посещение бродвейского мюзикла «Вестсайдская история». Увлечение новой эстетикой дает результаты: на фестивале “Мюнхенское фортепианное лето” Щедрин импровизирует в дуэте с американским джаз-роковым пианистом Чик Кория, а также вплетает джазовую стилистику во Второй фортепианный концерт и в “Озорные частушки”»¹⁰⁵.

The image shows a musical score for the second piano concerto by Shchedrin. It is divided into two systems, I and II. System I shows a piano part with a melodic line and a bass line, with a measure number 68. System II shows a jazz battery part with a piano part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'sub. p con elegante' and 'm. g. dolcissimo'.

Рис. 46. Второй концерт для фортепиано с оркестром. Контрасты.

¹⁰⁴ Холопов Ю.Н. Гармонический анализ в трех частях. С. 180.

¹⁰⁵ Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. С. 65.

Наконец, ярким примером «скрытого» комизма можно назвать ораторию «Ленин в сердце народном» (1969), вставшую в один ряд со «Здравицей» Прокофьева и «Песнью о лесах» Шостаковича.

Когда оратория Щедрина исполнялась в 2017 году в Концертном зале имени Чайковского, отклик слушателей оказался крайне неоднозначным: кто-то относился с юмором, кто-то со всей серьезностью. Почему? Возможно, от переосмысления контекста.

Сюжет оратории «Ленин в сердце народном» не содержит явного комического подтекста и основан на подлинных воспоминаниях двух людей. Первая история рассказана от лица красногвардейца, дежурившего в Горках в день смерти Ленина. Второй сюжет – воспоминания работницы завода имени Михельсона, которая заметила на пальто Ленина отсутствующую пуговицу и пришила свою.

Драматургия оратории основана на чередующемся контрасте пафосных интонаций и фольклорного плача. Интересно, что явно гиперболизированный пафосный план буквально скрыт и завуалирован стилизованной «народной сферой», которая подается Щедриным в «чистоте жанра», без всяких преувеличений. Прием гиперболы мы чувствуем уже в первом оркестром номере, озаглавленном «симфония» (Рис. 47): в основе мелодической линии лежат интонации *lamento*, гармонизованные диссонантными аккордами и звучащие с утрированной экспрессией. Постепенно мерное хоральное движение переходит в трели в верхнем регистре, судя по всему, символизирующее рыдание.



Рис. 47. «Ленин в сердце народном». I часть – симфония.

Двусмысленны еще несколько фрагментов. Например, соло народного голоса в эпилоге: «Ты спокойно спи, дорогой Ильич» (Рис. 48). Волнообразная мелодия написана в жанре колыбельной, но реплика заканчивается весьма странно, как бы на «заикающейся» квартовой интонации. Что это, если не скрытый комический подтекст? Тараканов, анализируя эту музыку всего через десять лет после премьеры, между строк пишет об этом фрагменте: «тема окрашена легкой грустью»¹⁰⁶.



Рис. 48. «Ленин в сердце народном». Эпилог.

Еще один пример – финал Арии Бельмаса (Рис. 49). Дежурный не верит в смерть Ленина, на фортиссимо восклицая «Ленин жив, жив Ленин!». Квартовая интонация, восходящий ход на малую септиму, выдержанные звуки: все это создает некий inferнальный образ страха, эффект которого представить себе сейчас уже могут не все, нам кажется это также преувеличенным или утрированным.



Рис. 49. «Ленин в сердце народном». Ария Бельмаса.

Насколько возможно, что эти неявные детали комичны? Щедрин о Ленине и в целом о политике почти никогда не говорит. Но в том же время в автобиографии композитор вспоминает один эпизод из студенческой фольклорной экспедиции: «Часто и матерные рифмы смачно шли в ход. Вождям доставалось! “Дядя Ленин,

¹⁰⁶ Тараканов М.Е. Творчество Родиона Щедрина. С. 282.

открой глазки, нет ни мяса, ни колбаски, яйца видим только в бане между ног у дяди Вани...»¹⁰⁷.

Несмотря на то, что комических опусов в этот период немало – на данный момент мы останавливаемся на 1969 году, когда до создания «Мертвых душ» остается еще восемь лет. В этот период Щедрин завершает работу над циклом 24 прелюдии и фуги (1970) и Полифонической тетрадью (1972), пишет несколько хоровых опусов и создает авангардный Концерт № 3 для фортепиано с оркестром «Вариации и тема» (1973).

¹⁰⁷ Щедрин Р.К. Родион Щедрин: Автобиографические записи. С. 69.

Глава 2. Опера «Мертвые души» (1977)



Рис. 50. «Мертвые души». Сцена из спектакля Мариинского театра, режиссер – В.А. Бархатов (2011).

«Мертвые души» – оперные сцены в трех актах. Либретто написано самим композитором по одноименной поэме Н.В. Гоголя. Это вторая работа Щедрина в оперном жанре. Премьера оперы состоялась 7 июня 1977 года на сцене Большого театра. Одна из последних постановок была осуществлена режиссером В.А. Бархатовым (*Рис. 50*), которая идет на сцене Мариинского театра и сегодня.

2.1. Свойства литературного первоисточника

Н.В. Гоголь в письме к В.А. Жуковскому о своей поэме «Мертвые души» рассуждает так: «Если совершу это творение, как нужно его совершить, то какой огромный, какой оригинальный сюжет! Какая разнообразная куча! Вся Русь

явится в нем! Это будет первая моя порядочная вещь – вещь, которая вынесет мое имя»¹⁰⁸.

«Мертвые души», одно из самых известных сочинений Гоголя, широко исследовано учеными. Несомненно, что поэма оказала «могучее, наиболее плодотворное и длительное воздействие на русское общество, русскую культуру и литературу»¹⁰⁹.

Мы не претендуем на комплексный анализ библиографии, посвященной поэме, но считаем важным обратиться к филологическим трудам, идеи которых помогают точнее понять и интерпретировать свойства гоголевского текста, которые, на наш взгляд, находят отражение и 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 о двух тенденциях всего творчества Гоголя: обличающая сатира и опора на русские духовные традиции. С точки зрения литературного направления участники дискуссии признавали Гоголя реалистом.

Поэме «Мертвые души» посвящены исследования авторитетных ученых: В.В. Виноградова, Г.А. Гуковского, М.С. Гуса. В работах А. Белого и Д.С. Мережковского (начало XX века) стиль Гоголя рассматривался с религиозной позиции, затем Д.Н. Овсяннико-Куликовский говорил о связях творчества писателя с философией.

В наше время существуют иные тенденции в изучении наследия Гоголя: литературоведы (Ю.В. Манн, Е.С. Смирнова-Чикина, С.И. Машинский, Л.К. Бочарова, Л.Х. Гольденбер) интересуются мифологическими составляющими произведений, а также в большей степени конкретикой свойств и структуры текста.

¹⁰⁸ Гоголь Н.В. Письмо Жуковскому В. А., 12 ноября 1836, Париж // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений / ред. Бельчиков Н.Ф., Мордовченко Н.И., Томашевский Б.В. М.: Изд-во АН СССР, 1952 Т. 11. Письма, 1836-1841. С. 73-74.

¹⁰⁹ Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.-Л. Гос. изд-во художеств. лит., 1959.

Например, в диссертации¹¹⁰ Т.К. Абдулаевой, посвященной идиостилю Гоголя подробно рассматривается устаревшая лексика «Мертвых душ», историзмы, семантические архаизмы, иносказания, фразеологизмы, перифразы, метафоры, сравнения, повторы, эпитеты и словообразовательные особенности гоголевской лексики.

Анализ архаизмов в данном случае крайне важен, поскольку, например, даже у Пушкина фразу «он уважать себя заставил»¹¹¹ современному поколению читателей нужно расшифровывать. В поэме Гоголя «Мертвые души», к примеру, есть слово «воксал», которое при переводе с французского на русский язык преобразовалось в «вокзал» под влиянием слова «зал». У Гоголя слово «воксал» упоминается в таком контексте: «клубы и всякие воксалы на немецкую ногу». Находим разъяснение в словаре В.И. Даля, где слово «воксаль» понимается как «зала на гульбище, где обычно бывает музыка»¹¹².

В одной из статей о поэме есть еще более яркий пример: «Слово “комиссия”, Гоголь употребил в ныне устаревшем значении “затруднительное положение”»¹¹³. Отметим, что в тот же смысл этого слова встречается, например, у Грибоедова в комедии «Горе от ума»: «Что за комиссия, создатель, Быть взрослой дочери отцом!»¹¹⁴.

В диссертации Абдулаева выделяет ключевую особенность текста «Мертвых душ» – экспрессивность. Эта мысль иллюстрируется «сложными» словами, которые Гоголь вводит в текст «Мертвых душ»: глубокооустремленный, кудрявовеликолепный, овальноокруглившийся.

Экспрессия текста подается также через прием оригинальных сравнений. Одно из ярких сравнений появляется в момент, когда Чичиков смотрит на спину

¹¹⁰ Абдулаева Т.К. Особенности идиостиля Н.В. Гоголя в поэме “Мертвые души”: дис. ... канд. филол. наук. Махачкала, 2011.

¹¹¹ Пушкин А.С. Евгений Онегин. Школьная серия классиков. М.-Л.: Детгиз, 1934. С. 9.

¹¹² Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. [Электронный ресурс] // Gufome. URL: <https://gufo.me/dict/dal> (дата обращения: 10.08.2023).

¹¹³ Абдуллаев А.А., Рамазанова Д.А. Семантические архаизмы в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Известия ДГПУ. Общественные и гуманитарные науки. 2013. №4 (25). С. 41-45. С. 42.

¹¹⁴ Грибоедов А.С. Горе от ума. М.: Детская литература, 1981. С. 22.

Собакевича: «широкую, как у вятских приземистых лошадей, и на ноги его, похожие на чугунные тумбы, которые ставят на тротуарах»¹¹⁵.

В середине XX века Боголепов говорил о важности приема сравнений у Гоголя, которые «свежи и показывают тонкую наблюдательность автора, взгляды из повседневной жизни и, таким образом, ещё более способствуют реалистическому, изображению сравниваемых предметов, окрашивая их или в тон мягкого юмора, или в тон резкой сатиры»¹¹⁶.

Что касается комического в «Мертвых душах», в той же диссертации Абдулаевой есть любопытный пример: «Иронизируя над теми русскими, которые склонны к подражанию немцам по части аккуратности, Гоголь пишет: “Человек русский хочет быть аккуратен, как немец”. Гоголь прекрасно знал, что русские люди вообще никогда не пытались подражать мертвой аккуратности немцев»¹¹⁷.

Комическое в «Мертвых душах» вновь оказывается неоднозначной категорией. Сам Гоголь в воспоминаниях написал, что когда он прочитал Пушкину фрагменты из поэмы, Пушкин «произнес голосом тоски: “Боже, как грустна наша Россия!”»¹¹⁸.

Одна из самых точных, на наш взгляд, трактовок комического плана «Мертвых душ» предлагается М.Г. Смолиной в ее статье, посвященной анализу иллюстраций Марка Шагала к этой поэме Гоголя: «Образ родины с гротесковым и ироническим наполнением у Шагала появляется в связи с иллюстрированием текста Н.В. Гоголя, который “смеялся сквозь слезы”. Эти средства эстетизации дают тонкую интеллектуальную и глубоко проникновенную интерпретацию российского простора, в котором можно увидеть такой калейдоскоп человеческих типажей»¹¹⁹.

Конкретные примеры претворения комического мы отметим в разделе этой главы, посвященной музыкальному воплощению гоголевского текста. Здесь же

¹¹⁵ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений / ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский. М.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 8. Статьи. С. 78.

¹¹⁶ Боголепов А.А.. Русская лирика от Жуковского до Бунина. Нью-Йорк: Изд. имени Чехова, 1952. С. 66-67.

¹¹⁷ Абдулаева Т.К. Особенности идиостиля Н.В. Гоголя в поэме “Мертвые души”. С. 12.

¹¹⁸ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений / ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский. М.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 8. Статьи. С. 51.

¹¹⁹ Смолина М.Г. Эстетизация образа родины в творчестве Марка Захаровича Шагала // Известия БГУ. 2018. №2. С. 334-341. С. 340.

процитируем пример из еще одной филологической работы, где предпринимается попытка типологизации комического. Ю.Р. Зангирова трактует следующую сцену из поэмы через комический прием «нелепого алогизма»: «Коробочка, уже готовая уступить Чичикову мертвые души, робко замечает: “А может, в хозяйстве-то как-нибудь под случай понадобятся...”, чем выводит из себя Чичикова. Можно заметить, что многие из гоголевских персонажей – Хлестаков, Бобчинский, Добчинский, Ноздрев, Коробочка и другие – не умеют толково связать двух слов и вразумительно рассказать о том, что произошло»¹²⁰.

Существует целый ряд работ, где доказывается характерность категории комического для стиля Гоголя. Например, Ю.В. Манн пишет: «Чуткий к языку, Гоголь откликается на необычные слова, слышит их комическое звучание»¹²¹. С.А. Дубровская трактует комическое у писателя через концепцию «смехового слова» Бахтина, связывая комическое с карнавальной поэтикой. Автор приходит к такому выводу: «В эпистолярной Гоголя большую роль играют карнавальные сферы речи: фамильярные формы, непристойности, ласковая брань, бесцельная словесная комика (игра словами, пословицами, поговорками). Прозаик экспериментирует практически со всеми малыми жанрами: он создает письма в жанре анекдота, сценки, комического диалога, активно включает сюжеты карнавального плана, с привлечением всей атрибутики, характеризующей карнавал»¹²².

В качестве еще одной особенности текста отметим, что в поэме можно увидеть изобилие просторечных, разговорных слов: зазнаться, невдолбеж, потьма. В то же время Абдулаева сообщает о стилизации, примененной Гоголем, через введение авторских фразеологизмов: «юркая прыть женского характера; тонкая светкость, должностные похлебки, а также поговорка: Всякая копейка алтынным гвоздем прибита»¹²³.

¹²⁰ Зангирова Ю.Р. Комическое в речи персонажей Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского // *Lingua mobilis*. 2010. №5 (24). С. 11-18. С. 16.

¹²¹ Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М.: Худож. лит., 1978.

¹²² Дубровская С.А. Смеховое слово в карнавализованном пространстве эпистолярной Н.В. Гоголя // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2018. №4-1 (82). С. 13-16. С. 15.

¹²³ Абдулаева Т.К. Особенности идиостиля Н.В. Гоголя в поэме “Мертвые души”. С. 7.

Как стало известно филологам, для фиксации народной речи Гоголь вел отдельную записную книжку, куда вносил все подмеченные в случайных разговорах с «простыми людьми» особенностей диалекта и даже жаргона. Впоследствии писатель использовал эти слова в своем творчестве.

Гоголь, кроме ярких словесных характеристик, наделяет своих героев и невербальными свойствами, обращая наше внимание, например, на улыбку и прищур глаз Манилова, на привычку Чичикова держать голову набок и покачиваться всем корпусом. Подобных примеров в тексте поэмы очень много.

В тексте также присутствует масса метафор. В качестве примера приведем цитату из «Мертвых душ» в сокращенном виде: «Положим, существует в тридевятом государстве правитель канцелярии. Прошу посмотреть на него, когда он сидит среди своих подчиненных: Прометей, решительный Прометей! Высматривает орлом, выступает плавно, мерно. Тот же самый орел, как только вышел из комнаты и приближается к кабинету своего начальника, куропаткой спешит с бумагами подмышкой».

Интересно, что метафора в «Мертвых душах» распространяется и за пределы текста, например, лицо Плюшкина Гоголь называет «деревянным»: «И на этом деревянном лице вдруг скользнул какой-то теплый луч, выразилось не чувство, а какое-то бледное отражение чувства...».

Филолог Ю.М. Краснов подчеркивает еще одну особенность гоголевского текста – интонирование, предопределенное звучание. Автор пишет: «Традиционно считается, что интонация функционирует лишь в устной речи. Однако изучение интонационных явлений письменной речи допускается рядом лингвистов, считающих, что в процессе чтения текста интонация, заложенная в него автором, автоматически воспроизводится в нашем сознании. Для каждого эмоционального значения (грусть, печаль, радость, удивление) в любом языке существуют определенные звуковые формы, которые находятся в звуковой памяти всех говорящих на данном языке и могут свободно воспроизводиться в

собственной речи или распознаваться в речи других»¹²⁴. В результате исследования Краснов выявил 54 высказывания, содержащие интонацию удивления. Среди примеров есть реплика Манилова «Как, на мертвые души купчую?».

К еще одной особенности текста мы считаем важным отнести четко прослеживаемую авторскую позицию, максимальное введение не абстрагированного авторского слова, вполне дающего оценку событиям и стремящегося к диалогу с читателем. Приведем примеры: «Автор весьма совестится занимать так долго читателей людьми низкого класса»¹²⁵, «автор даже опасается за своего героя, который только коллежский советник»¹²⁶, «для читателя будет не лишним познакомиться с сими двумя крепостными людьми нашего героя»¹²⁷, «кучер Селифан был совершенно другой человек»¹²⁸.

Некоторые черты характера Гоголя мы уже отметили в связи с комической составляющей «Мертвых душ», дополним эту «картину» цитатой из масштабного исследования В.В. Вересаева «Гоголь в жизни»: «Он, действительно, никому не сделал зла, ни против кого не ошестинивался жестокою стороною своей души; за ним не водилось каких-либо дурных привычек. Но никак не должно воображать его, что называется, “смирною овечкою”. Маленькие, злые ребяческие проказы были в его духе, и то, что он рассказывает в “Мертвых душах” о гусаре, списано им с натуры»¹²⁹.

Обобщая сказанное о «Мертвых душах», обратимся к важному вопросу жанрового своеобразия сочинения Гоголя. Этой теме посвящена диссертация Е.В. Синяк, где она пишет, что это «литературное произведение с очень сложной структурой, которая не поддается однозначному определению, поэтому – роман-поэма. Разрешить эту неопределенность не представляется возможным, т.к. аргументация обеих сторон может быть очень убедительной, возможно даже сам

¹²⁴ Краснов Ю.М. Интонация удивления в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души». Вестник МГУ. 2011. №1. С. 27-30. С. 27.

¹²⁵ Гоголь Н.В. Избранные произведения. Киев: Дніпро, 1974. С. 140.

¹²⁶ Там же.

¹²⁷ Там же. С. 139.

¹²⁸ Там же. С. 140

¹²⁹ Вересаев В.В. Гоголь в жизни: Систематический свод подлинных свидетельств современников. М.; Л.: Academia, 1933. С. 66.

автор затруднился бы дать чёткое определение своему творению. До сих пор поэма представляет для литературоведа широкое поле деятельности именно вследствие своей текучей, неподдающейся однозначной характеристике формы»¹³⁰.

О драматургии поэмы читаем у Белого: «Сюжет – монотонный, не усложненный: дорога, “плюс” остановки в одной, другой, третьей усадьбе; отдельные замкнутые в себе сцены, как кольца, надеты на дорожную линию; и, как кольца легко снимаемы»¹³¹. Такую же идею, применительно уже в опере Щедрина, описывает Я.М. Платек: «В “Мертвых душах” нет завершённой интриги, отсутствует привычная любовная коллизия, нет, как кажется, и положительного героя»¹³².

Таким образом, поэма «Мертвые души» – необычный сюжет для оперы. Однако даже если ко второй половине XX века само понятие «неоперного» сюжета уже устаревает, это нетипичное свойство драматургии, скорее всего, найдет отражение в музыке. Анализ филологической литературы позволяет наметить характер музыкального анализа: вероятно, «звучащий» гоголевский текст с его экспрессией, «разговорным» стилем и комизмом окажет влияние на композитора?

2.2. Авторское либретто Щедрина¹³³

Распространены ли в истории музыки случаи, когда композитор пишет произведения крупной формы на собственное либретто? Прежде всего, нам известны хрестоматийные примеры творческого сотрудничества – работа либреттиста да Кальцабиджи вместе с Глюком над оперной реформой, да Понте с Моцартом, Бойто с Верди, Бельского с Римским-Корсаковым.

¹³⁰ Синяк Е.В. Поэма Н.В. Гоголя «Мертвые души» в историко-функциональном освещении: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. С. 20.

¹³¹ Белый А. Мастерство Гоголя. М.-Л., 1934. С. 24.

¹³² Платек Я.М. «Книжечка» для музыки // Советская музыка. 1980. №12. С. 35-46. С. 36.

¹³³ Данный параграф включает материалы статьи: Буланов, С.А. «Родион Щедрин – либреттист (на примере опер «Мертвые души» и «Левша») // Временник Зубовского института. 2022. №3 (38). С. 121-130.

В ряде энциклопедических изданий сформулировано мнение, что с начала XIX века начинает прослеживаться тенденция, когда композиторы либо вообще обходятся без помощи профессиональных либреттистов, либо заказывают им только стихотворные тексты, самостоятельно продумывая структуру и драматургию либретто. Среди композиторов с таким мышлением – Берлиоз, Бойто, Штраус, Даллапиккола, Чайковский, Прокофьев.

Одним из ярчайших примеров проявления у композитора литературного таланта можно назвать Вагнера, чью работу автор первого обзора истории либретто П. Смит оценивал как «наивысшее достижение»¹³⁴. В России также регулярно сочинения на собственные стихотворные и прозаические тексты создавал Мусоргский. В основу либретто «Хованщины» положено несколько документальных источников, а при написании либретто оперы «Борис Годунов» он не только сокращал текст Пушкина, но и делал стилизованные текстовые дополнения.

Исследователи по-разному классифицируют типы оперных либретто, но сходятся во мнении, что в историческом развитии само либретто становилось постепенно «не просто переложением литературы на музыку, а художественной трансформацией заимствованной фабулы, в результате чего происходило создание оригинального либреттного текста»¹³⁵.

В научный оборот вошли два термина, типизирующие либретто: «литературная опера» (введен в 1914 году Э. Истелем в труде «Das Libretto») и «либреттная опера» (расшифровывается, например, в статье¹³⁶ Е.С. Гуляевой).

Закон «литературной оперы» объясняется в труде П. Петерсона и Х-Г. Винтера: «Языковая, семантическая и эстетическая структура оригинального текста полностью сохраняется в музыкально-драматическом тексте (оперной партитуре) и сохраняется как заметный ее слой»¹³⁷. Применяя такой термин к

¹³⁴ Patrick J. Smith. *The Tenth Muse, a Historical Study of the Opera Libretto*. NY: Knopf, 1970.

¹³⁵ Лаптева Е.Р. Поэтика литературного либретто на сюжеты произведений А.С. Пушкина в русской опере рубежа XIX-XX веков: дис. ... канд. филол. наук. Урал. гос. ун-т. им. А. М. Горького. Екатеринбург, 2002. С. 6.

¹³⁶ Гуляева Е.С. Черты литературной оперы в сочинении Г.Н. Иванова «Ревизор» // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9., № 1. С. 41-54.

¹³⁷ Тарнопольский В.В. Что после Дальхауза? // Опера в музыкальном театре: история и современность: Материалы Междунар. науч. конф., 11–15 нояб. 2019 г.: в 3 т. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. Т. 2. С. 50-61. С. 57.

современной музыке, Г.В. Григорьева¹³⁸ относит к этому явлению произведения, в основе которых не переработка литературного первоисточника, а оригинальное произведение, не подвергнутое существенным изменениям: «Воцтек» и «Лулу» Берга, «Чертогон» Сидельникова, «Записки сумасшедшего» Буцко. С этой же точки зрения автор рассматривает три оперы Денисова – «Иван-солдат», «Пена дней» и «Четыре девушки».

Литературный источник в «либреттной опере», как пишет Гуляева, «обычно подвергается существенным структурным изменениям в интересах целого, допускается сокращение деталей, которые не вносят нового смысла по сравнению с уже имеющейся информацией»¹³⁹.

Заметим, что между терминами немало противоречий. Например, мы видим примеры, когда либретто, созданное на основе литературного первоисточника, обнаруживает немало «новых смыслов»: например, в «Пиковой даме» Чайковского концепция и драматургические акценты заметно отличаются от оригинального пушкинского текста.

Возможно, официальная терминология и классификации в данном случае вторичны. Нам кажется важным прояснить дискуссионную мысль иного плана: является ли либретто, представляющее собой переработку литературного произведения, самостоятельным художественным текстом? Например, И.А. Поляков, придерживаясь по этому вопросу утвердительного ответа, причисляет такой тип либретто к «литературным жанрам»¹⁴⁰.

Если считать либретто, написанное самим композитором, полноценным художественным текстом и даже отдельным литературным жанром, возникает еще одна немаловажная научная проблема: что стоит за желанием композитора собственноручно написать либретто и как конкретно этот метод влияет на творческий результат?

¹³⁸ Григорьева Г.В. Неизвестная опера Э. Денисова // Журнал Общества теории музыки. 2018. № 4. С. 52–58.

¹³⁹ Гуляева Е.С. Черты литературной оперы в сочинении Г.Н. Иванова «Ревизор». С. 42.

¹⁴⁰ Поляков И.А. Некоторые особенности оперного либретто как потенциально литературного жанра // Филология: научные исследования. 2020. № 2. С. 37-49. С. 38.

«Мертвые души» (1977) – опера, впервые написанная Родионом Щедриным на собственное либретто. «Композитор проявляет себя как блистательный литератор, – считает Платек, – соавтор Гоголя»¹⁴¹.

Исторически сложилось мнение, что после первой оперы «Не только любовь» либреттистам Щедрин больше никогда не доверял: все следующие шесть опер, включая последние («Левша» и «Рождественская сказка»), написаны им на *собственное либретто*. «Впервые для себя композитор попытал счастья сделать либретто собственноручно, – пишет Холопова, – рискнул остаться с гениальным словом Гоголя один-на-один. Каркас был составлен, конечно, по первому тому “Мертвых душ”, но с инкрустацией строк из второго тома – тех, которые Щедрина в разговоре о его опере по памяти процитировал Шостакович»¹⁴².

Из анализа либретто можно сделать вывод, что рекомендации Шостаковича касались, прежде всего, образа Чичикова. Цитаты из второго тома вошли в его ариозо из I действия («Признаюсь, еду я по нужде другого»), и в арию на балу у Губернатора («Мудрости жажду, мудрости извлекать доходы верные»).

Детально разбор либретто «Мертвых душ» произвел Платек. Его большую аналитическую статью «”Книжечка” для музыки» в 1980 году опубликовал журнал «Советская музыка». Из анализа Платека в пример приведем один ключевой момент. Он интересно разбирает первую сцену «Обед у прокурора», где, на наш взгляд, гиперболизируется ситуация «Демьяновой ухи» Крылова, которая у Гоголя помещена в седьмой главе, а у Щедрина играет роль экспозиции. «Сцена “Обед у прокурора”, – пишет Платек, – сразу же погружает нас в атмосферу суеты и никчемности. Нагромождение блюд пахнет фантасмагорией. Чичиков и его контрагенты выпивают и закусывают неоднократно. Тут и бараний желудок (Собакевич), и рябиновка, имеющая совершенный вкус сливок (Ноздрев), и щи от чистого сердца (Манилов), и так далее»¹⁴³. Получается, только одной такой перестановкой Щедрин выстраивает драматургию подобно

¹⁴¹ Щедрин Р.К. Монологи разных лет / сост. Платек Я.; Коммент. Власова Е. М.: Композитор, 2002. С. 7.

¹⁴² Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. С. 74.

¹⁴³ Платек Я.М. «Книжечка» для музыки. С. 37-38

гоголевскому «Ревизору», где в первом действии все главные герои собираются в доме Городничего.

Рассуждая о методах работы Щедрина над либретто (*Таблица 2*), Лихачева пишет, что он «порой буквально по крупице собирал особенно примечательные и характерные для данного образа реплики или остроумные описания сходных ситуаций, разбросанных в тексте поэмы, обращаясь также и ко второй части. Например, к эпизоду обеда у помещика Петра Петровича Петуха, на который был приглашен Чичиков. Описание некоторых блюд, подаваемых за столом, Щедрин вложил в уста персонажей, присутствующих на обеде у полицеймейстера»¹⁴⁴.

Либретто воспроизводит текст поэмы с сокращениями и микроперестановками фрагментов преимущественно в рамках одного смыслового фрагмента. Но есть две существенные трансформации: Щедрин «собирает» из шести глав сцену «Обед у Прокурора» и драматургически переосмысливает эпизод похорон Прокурора, сдвигая его ближе к финалу оперы.

«Обеденная» сцена, помещенная Гоголем в седьмую главу, в либретто переставлена в самое начало оперы и гиперболизированно «разрослась». Это изменение первоисточника сделано, вероятно, с целью акцентирования драматургического принципа оперы, в основе которого сосуществуют две русские сферы: «народная» и «помещичья». Другое изменение хода гоголевских событий – перенос ближе к финалу сцены похорон прокурора, которая становится теперь обостренной кульминацией «Толков в городе».

Минимальное введение авторского текста самого Щедрина появляется в «промежуточных» номерах – стилизованных в фольклорной манере текстов и мелодий. Номера выстроены в опере следующим образом:

Вступление, окончание 2 картины, 3 картина – «Дорога», 5 картина – «Шибень», 7 картина – «Песни», № 10 – «Кучер Селифан», № 12 – «Плач солдатки», № 14 – «Запев», № 19 – Финал.

¹⁴⁴ Лихачева И.В. Музыкальный театр Родиона Щедрина. С. 18-19.

Эти номера «составляют известный в истории музыки цикл – прелюдия, группа интерлюдий и постлюдия, — реализованный в русском ключе»¹⁴⁵, — считает Холопова. Идею введения такого материала композитор явно подчерпнул в тексте поэмы, где есть текстовая цитата подлинной народной песни «Не белы снеги». Также Щедрин использует еще два фольклорных текста, но не цитирует их оригинальные мелодии: песня «Ты полынь, полынечка-трава» и плач «Поразтроньтисся, люди добрыя».

Кроме того, Щедрин вводит в либретто невербальное воплощение эмоционального накала текста через три пантомимы: экспрессивный «Торг» с Коробочкой в I действии (на фоне плотного оркестрового фона), «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».

Таблица 2. Методы работы Щедрина с текстом Гоголя при создании либретто оперы «Мертвые души»

Гоголь	Щедрин
<i>Повторы слов (нередко с гиперолой и для соблюдения ритмоформул)</i>	
4 гл.: Ноздрев велел еще принести какую-то особенную бутылку, которая, по словам его, была и бургоньон и шампаньон вместе; Вообрази, не клико, а какое-то клико-матра-дура, это значит <i>двойное клико</i> .	Из сцены «Обед у прокурора»: Шампаньон, двойное <i>клик</i> о, <i>клик</i> о, <i>клик</i> о...
3 гл.: Страм, страм, матушка!	Чичиков Коробочке: Страм, страм, <i>страм</i> матушка!
4 гл.: Нет, брат , дело кончено, я с тобой не стану играть.	Ноздрев: <i>Нет, дело кончено, нет, дело кончено, нет, дело кончено, нет, дело кончено</i> , я с тобой играть не стану.

¹⁴⁵ Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. С. 82.

8 гл.: Эта новость так показалась странною	Эта новость показалась странною – фраза повторяется в ансамблевом номере несколько десятков раз.
Сокращения и перестановки	
В этой сцене у Гоголя речь шла про женитьбу, затем « <i>Чичиков перечокался со всеми</i> »	Обед у прокурора – сцена собирается по фрагментам из разных глав (1, 2, 4, 5, 7, 8): «Виват, Павел Иванович!»: повторяется 5 раз, далее становится «рефреном» (<i>гипербола</i>). 7 гл. – Bravo, остается! – закричали все. – Виват, ура, Павел Иванович! ура!
4 гл.: Эх, Чичиков, ну что бы тебе стоило приехать? Право, свинтус ты за это, екетовод эдакой! Поцелуй меня, душа, смерть люблю тебя!	Поцелуй меня, Чичиков, душа, смерть, люблю тебя! (потом повторится в сцене «Ноздрев»)
4 гл.: Возьмите барана, — продолжал он, обращаясь к Чичикову, — это бараний бок с кашей! Это не те фрикасе, что делают на барских кухнях из баранины, какая суток по четыре на рынке валяется! Это все выдумали доктора немцы да французы, я бы их перевешал за это! Выдумали диету, лечить голодом!	Собакевич: Возьмите барана! Выдумали диету, лечить голодом!
2 гл.: — Прощу покорнейше, — сказал Манилов. — Вы извините, если у нас нет такого обеда, какой на паркетах и в столицах, у нас просто, по русскому обычаю, щи, но от чистого сердца.	Манилов: Отведайте щи от чистого сердца

<p>5 гл.: – Щи, моя душа, сегодня очень хороши! — сказал Собакевич, хлебнувши щей и отваливши себе е блюда огромный кусок няни, известного блюда, которое подается к щам и состоит из бараньего желудка, начиненного гречневой кашей, мозгом и ножками.</p>	<p>Собакевич: Вы отведайте бараньего желудка с кашей</p>
<p>3 гл.: – Да чего ж ты рассердился так горячо? Знай я прежде, что ты такой сердитый, да я бы совсем тебе и не преклословила. Есть из чего сердиться! Дело яйца выеденного не стоит, а я стану из за него сердиться! — Ну, да изволь, я готова отдать за пятнадцать ассигнацией!</p>	<p>«Коробочка» (сокращения и перестановки на основе 3 главы) Чего ж ты рассердился так горячо? Изволь, отдам я за пятнадцать ассигнацией!</p>
<p>4 гл.: – Нет, ты уж, пожалуйста, меня-то отпусти, — говорил белокурый, мне нужно домой.</p>	<p>«Ноздрев» (сокращения и перестановки на основе 4 главы): Ты меня-то отпусти.</p>
<p>«Собакевич» (сокращения и перестановки на основе 5 главы) «Плюшкин» (сокращения и перестановки на основе 6 главы) «Бал у губернатора» (сокращения и перестановки на основе 7 и 8 глав) «Чичиков» (сокращения и перестановки на основе 8 главы) «Две дамы» (сокращения и перестановки на основе 9 главы) «Толки в городе»-(сокращения и перестановки на основе 10 главы) Финал (сокращения 11 главы)</p>	
<p>Составление реплик и диалогов</p>	
<p>1 гл.: <i>Губернатору намекнул как-то вскользь, что в его губернию въезжаешь, как в рай, дороги везде</i></p>	<p>Из сцены «Обед у прокурора» Чичиков: В губернию <i>вашу</i> въезжаешь, как в рай, дороги везде бархатные, и что</p>

<p>бархатные, и что те правительства, которые назначают мудрых сановников, достойны большой похвалы.</p> <p>3 гл. II тома: хозяин, не говоря ни слова, положил ему на тарелку хребтовую часть тельца, жаренного на вертеле, лучшую часть, какая ни была, — е почками, да и какого тельца!</p>	<p>те правительства, которые назначают мудрых сановников, достойны большой похвалы. (Губернатор) Откушайте, Павел Иванович, <i>тельца на вертеле</i>.</p>
<p>7 гл.: Потом появились прибавления с хозяйской стороны, изделия кухни: пирог с головизною, куда вошли хрящ и щеки девятипудового осетра, другой пирог — с груздями, <i>пряженцы, масляницы, взваренцы</i>; Арбуз был наполнен ситцевыми подушками в виде кисетов, валиков и просто подушек, напичкан мешками с хлебами, <i>калачами, кокурками</i>.</p>	<p>Председатель палаты: Пряженцев, маслянец, калачей, когурок</p>
<p>«Манилов» (на основе 2 главы)</p> <p>Майский день, именины сердца (Гоголь, 2 гл.); «Признаюсь, еду я по нужде другого (Гоголь, 3 гл. II тома); Как вам показался наш город? (Гоголь, 2 гл.)</p> <p>Лиза Манилова дублирует слова Манилова «Какое счастье доставили вы» и далее по тексту ей передаются слова Манилова, например «Построить дом с бельведером».</p>	
<p>3 гл.: Одна из тех матушек, небольших помещиц, которые плачутся на неурожае, убытки; да беда, времена плохи, вот и прошлый год был такой неурожай, что Боже храни; — Ох, батюшка, осмнадцать человек! —</p>	<p>«Коробочка» (ария-портрет): Ох, батюшки, беда, времена плохи. Неурожае, да убытки.</p>

сказала старуха, вздохнувши.	
Финал сцены «Коробочка», добавлено из 8 главы: (Коробочка) Не обманул бы только. Надо съездить в город и там узнать наверно: почему сегодня ходят мертвые души.	
8 гл.: или поведет речь о том, что <i>Россия очень пространное государство</i> ; 5 гл.: сказал, что даже самая древняя римская монархия не была так велика, <i>и иностранцы справедливо удивляются...</i>	Реплика Чичикова в сцене «Собакевич»: <i>Россия очень пространное государство, и иностранцы справедливо удивляются...</i>
8 гл.: нет, это не губерния, это столица, это сам Париж! 7 гл.: Как бы то ни было , цель человека все еще не определена, если он не стал наконец твердой стопой на прочное основание, а не на какую-нибудь вольнодумную химеру юности. (3 гл. II тома) Мудрости, — почтеннейший, мудрости! Мудрости — управлять хозяйством, подобно вам; подобно вам уметь извлекать доходы верные; приобрести, подобно — вам, имущество не мечтательное, а существенное, и тем исполнить долг гражданина, заслужить уважение соотечественников.	«Бал у Губернатора», <i>гипербола за счет повторов</i> (Большая ария Чичикова): Нет, это не губерния, это столица, это сам Париж! Цель человека все еще не определена, если он не стал наконец твердой стопой, <i>да, да, твердой стопой</i> на прочное основание, а не на какую-нибудь вольнодумную химеру юности, <i>а не на химеру юности, а не на химеру юности</i> . Мудрости жажду, мудрости извлекать доходы верные и приобрести имущество не мечтательное, исполняя тем долг гражданина, заслужить уважение соотечественников. <i>Исполнить долг гражданина, заслужить уважение соотечественников. Это долг мой, долг мой, долг мой, долг мой, долг!</i>
Добавление и замена слов	
8 гл.: « <i>Ноздрев! скажи по совести, кто</i>	Из сцены «Обед у прокурора»

тебе дороже, отец родной или Чичиков?» – скажу: «Чичиков», ей-богу...	Щ: (Ноздрев) <i>Мижуев, спроси</i> , кто тебе дороже, отец родной или Чичиков? Чичиков, ей-богу, Чичиков!
5 гл.: – Вот еще варенье, – сказала хозяйка, возвращаясь с блюдечком, – редька, варенная в меду! – А вот мы его после! – сказал Собакевич.	Собакевич, слова взяты из реплики хозяйки: <i>Или редьку, взваренную в меду</i>
2 гл.: а Заманиловки <i>тут вовсе</i> нет.	А Заманиловки тут <i>совсем никакой</i> нет.
3 гл.: Потом прикрикнул на всех: «Эй вы, любезные!»	«Дорога»: Эй вы, любезные <i>мои!</i> <i>Разутешники мои!</i>
11 гл.: – <i>Эхе-хе! что ж ты?</i> – сказал Чичиков Селифану, – Что? – сказал Селифан медленным голосом. – Как что? Гусь ты!	«Шибень»: (Чичиков) <i>Эй, Селифан!</i> (Селифан) <i>Что, барин?</i> (Чичиков) <i>Как что? Гусь ты!</i>
4 гл.: Я приехал вам объявить сообщенное мне извещение, что вы <i>находитесь под судом</i> до времени окончания решения по вашему делу.	Господи Ноздрев, <i>вы арестованы!</i>
Цитата фольклорных и духовных текстов	
«Дорога». Текст песни <i>«Ты не плачь, не печалься, девица...»</i> «Шибень». Текст хора: «Святой пророче божий Илье». «Песни», «Ты полынь, полынечка трава» «Кучер Селифан». Текст хора «Камены палаты забелилися». «Плач солдатки», запев «Поразтроньтесе люди добрые».	
«Не белы снеги». Песня <i>открывает оперу</i> , затем на ней построен номер «Запев» и она же звучит в самом финале. Идея взята из <i>11 главы</i> (последняя в первом томе): «Кони мчатся... как соблазнительно крадется дремота и смежаются очи, и уже сквозь сон слышатся и <i>«Не белы снеги»</i> , и сап лошадей, и шум колес, и уже храпишь, прижавши к углу своего соседа».	
«Отпевание прокурора»: начало написано Щедриным, затем идет сокращенный	

Степень детальности работы Щедрина с текстом Гоголя и многообразие примененных литературных приемов, показанные в анализе либретто, дают основания считать либретто «Мертвых душ» художественной удачей композитора.

Щедрин как либреттист последовательно выполняет следующие задачи: динамизирует действие, акцентируя важные драматургические моменты, сокращает литературную «описательность» в соответствии с логикой оперного жанра. Так, в «Мертвых душах» переставленными и «собранными» оказываются несколько сцен поэмы (например, «Обед у прокурора» в первом действии).

Методы работы Щедрина с текстом Гоголя разнообразны. Самый распространенный прием – сокращения. Но при адаптации в либретто авторское повествование Гоголя нуждалось в более смелых трансформациях через составление реплик и диалогов главных героев. Зачастую Щедрин, действительно, буквально по крупицам составляет эпизоды, как мы видели это в диалог Чичикова и Губернатора в первой сцене, собранного на основе двух томов «Мертвых душ».

Четыре раза в либретто встречаются намеренные повторы слов – вероятно, они были сделаны Щедринным с целью комической гиперболизации, утрирования. Как можно заметить, в одном фрагменте либретто композитор использует и перестановки, и замену слов. Зачастую перечисленные методы работы с текстом переплетаются друг с другом.

2.3. Музыкальное воплощение

Поэму Гоголя «Мертвые души» композиторы долгое время не воспринимали в качестве материала для оперы. Хотя по другим гоголевским сюжетам написано немало опер: «Майская Ночь», «Ночь перед Рождеством»

Римского-Корсакова, «Женитьба» и «Сорочинская ярмарка» Мусоргского, «Черевички» Чайковского, «Нос» Шостаковича.

По мотивам разные пьес и повестей Гоголя создавали сочинения не только русские, но и зарубежные композиторы – например, у Яначека есть Рапсодия для оркестра «Тарас Бульба», Мартину написал комическую оперу «Женитьба», Эгк в качестве оперного сюжета использовал комедию «Ревизор».

Что касается конкретно поэмы «Мертвые души», хоры на ее тексты есть у Кастальского, который «был первым из композиторов, кто обратился к тексту поэмы и создал произведение для смешанного хора а cappella, состоящее из трех частей, в котором первые два хора написаны на текст поэмы “Мертвые души” Гоголя (1. “Поля неоглядные”, 2. “Эх, тройка”»¹⁴⁶.

В конце 80-х годов XX века по мотивам «Мертвых душ» А.Г. Шнитке написал музыку к спектаклю «Ревизская сказка». Поставить же это сочинение Гоголя в условия оперного жанра решился только Щедрин.

Работа над «Мертвыми душами» заняла у композитора десять лет, премьера оперы состоялась в 1977 году на сцене Большого театра. «Решив во всем идти от музыки, пения, человеческого голоса, его разнообразнейших и неповторимых интонаций, – пишет Щедрин в буклете к премьере, – мне хотелось музыкой очертить национальный характер, подчеркнуть бесконечную выразительность, живость и гибкость родного нашего языка»¹⁴⁷.

В идее воспроизведения характерности русской речи Щедрин, безусловно, развивает традицию своих предшественников. Среди «прототипов» такого подхода можно назвать «Каменного гостя» Даргомыжского, «Женитьбу» Мусоргского, «Мавру» Стравинского, «Игрока» Прокофьева, «Нос» Шостаковича. В европейской музыке самый яркий пример для сравнения – «Воцтек» Берга.

Опера Щедрина «Мертвые души» состоит из трех действий и имеет номерную структуру. Для каждого героя оперы, кроме Чичикова с его более

¹⁴⁶ Смоктий Я.О. Гоголевский текст в хоровых сочинениях а cappella А.Д. Кастальского и Г.П. Дмитриева // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Выпуск 12: Материалы Международной научно-практической конференции (Казань, 3 апреля 2019 года). Казань, 2020. С. 199-205. С. 201.

¹⁴⁷ Щедрин Р.К. Монологи разных. С. 94.

сложноустроенной характеристикой, написана ария-портрет, кроме того, мы видим разнообразие традиционных оперных форм: дуэты, трио, квартеты и даже ансамбль для 16 участников («Толки в городе»).

Всех героев, опять же кроме Чичикова, Щедрин наделяет узнаваемыми лейт-тембрами: Манилов – флейта, Коробочка – фагот, Ноздрев – валторна, Плюшкин – гобой, Собакевич – два контрабаса. Очередное «обособление» Чичикова композитор комментирует так: «Чичиков каждый раз старается приспособиться, подладиться к интонациям своих деловых партнеров»¹⁴⁸.

Многие исследователи считают, что с точки зрения оперной структуры Щедрин в «Мертвых душах» параллельно воплощает два плана: один из них отражает помещичье «царство», а второй создает образ русского народа. Первый «помещичий» план воспроизводит в опере «сюжетную» линию покупки Чичиковым мертвых душ: Обед – Манилов – Коробочка – Ноздрев – Собакевич – Плюшкин – Бал – Толки в городе – Отпевание. Второй план, по сути, представляет собой вставные номера: Вступление «Не белы снеги» – Дорога – Шибень – Песни – Кучер – Плач солдатки – Запев – Финал.

Холопова называет две этих плана – условно, но все же двумя разными операми. Первая линия помещиков трактована так: «Опера классическая, с чертами итальянской buffa»¹⁴⁹. «Сфера “Руси-народа-нации-песни” со всеми её компонентами приобретает еще один важный смысл – в проекции на историю музыки и историю оперы. В истории оперы ее можно сравнить с постоянно присутствующей массой хора в опере-seria. Другое сравнение – с постоянным включением хорового начала в пассионах Баха»¹⁵⁰.

По мнению Тараканова опера «распадается на два примерно равных по объему композиционных звена. В первом – дана серия портретов, где обрисовано пять персонажей-типов, с которыми судьба сталкивает Чичикова. Во втором – тон задает динамика авантюрной пародии»¹⁵¹.

¹⁴⁸ Щедрин Р.К. Монологи разных. С. 94.

¹⁴⁹ Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. С. 79.

¹⁵⁰ Там же.

¹⁵¹ Тараканов М.Е. Поэма Гоголя на оперной сцене // Советская музыка. 1977. № 10. С. 85-97. С. 92.

Черкашина, например, в статье «Эскизы к портрету» меняет условную иерархию двух планов по степени значимости. Она называет народный план «верхним этажом» и украинским вертепом, а помещичий план — комедийными сценами. С точки зрения музыкального языка этой же версии придерживается Холопова: «“Две оперы” отслоены друг от друга и контрастны тем, что гротескная “опера господ” идет в остро-стаккатной артикуляции, а серьезная лирико-эпическая “опера народа” — в певуче легатной»¹⁵².

Сам Щедрин так объясняет взаимодействие двух планов в своей опере: «В противопоставлении суетного мира помещичьих картин эпическому спокойствию народных сцен мне видится ответ на вопрос – кто же мертвые, а кто живые души гоголевской поэмы, ее иносказательный, глубинный смысл. Для “читаемости” этого замысла я исключил из состава оркестра скрипки и заменил их камерным хором в оркестре¹⁵³». Заметим также, что в партитуре камерному хору Щедрин предписывает петь в «народной манере».

Можно ли аналитически объединить две линии и точнее определить жанр оперы? Авторский вариант Щедрина подчеркивает номерной принцип композиции: «Оперные сцены по поэме Н.В. Гоголя». И.Е. Попов в рецензии на премьеру определил «Мертвые души» как «масштабную оперу-сатиру»¹⁵⁴. Некоторые исследователи и критики, говоря о «Мертвых душах», вообще избегают конкретного жанрового определения, но сходятся во мнении о наличии двух контрастных планов: народного и помещичьего. Проследим особенности их драматургического решения.

Народную сферу в опере открывает хоровой номер. Народная песня «Не белы снеги» (Рис. 51), как уже говорилось, упоминается в тексте Гоголя, но Щедрин берет лишь сам текст, и создает на него авторскую мелодию. С одной стороны, мы видим стилизацию и типичный «русский колорит» с опорой на диатонику, с другой, при ближайшем рассмотрении оказывается, что тема песни — это 12-тоновая последовательность. Вместе с тем, Щедрин усложняет мелодию

¹⁵² Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. С. 87.

¹⁵³ Щедрин Р.К. Монологи разных лет. С. 94-95.

¹⁵⁴ Попов И.Е. «Мертвые души» на оперной сцене // Музыкальная жизнь. 1977. №15. С. 10-14. С. 10.

подобно тому, как действовал, например, Мусоргский, «штрихами» внедряя хроматизмы.

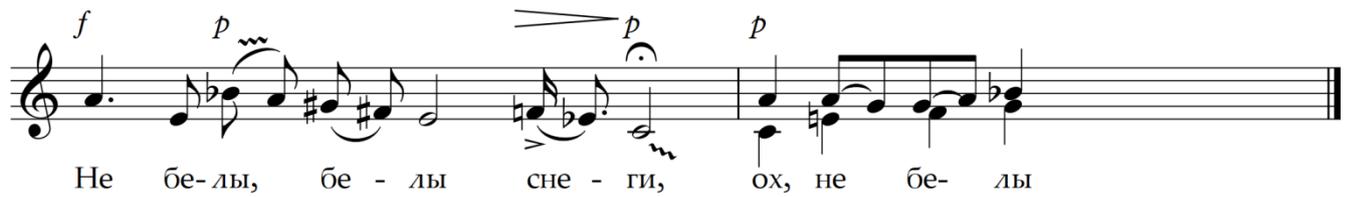


Рис. 51. «Мертвые души». I действие, №1, Вступление, хор «Не белы снеги».

Если мы посмотрим на следующие номера «народного плана», в первую очередь на плач Солдатки «Поразтронуться люди добрыя» (Рис. 52), становится понятен семантический смысл внедрения хроматизмов: это не дань авангардным техникам, а естественная интонационная структура жанра народного плача.



Рис. 52. «Мертвые души». II действие, № 12, Плач Солдатки.

Мысль о балансе между условным обращением Щедрина к архаике и стилистикой музыки XX века находим у Холоповой. Исследователь пишет: «На протяжении цепочки всех “народных эпизодов” постоянен важнейший в опере тип выразительности – многоголосный вздох-плач, вздох-стон, основанный на приеме последовательной разноритмичности в партиях хора, при хроматических секундовых нисхождениях, в результате чего образуется подвижный современный полутоновый кластер»¹⁵⁵. Отметим, что такой тип изложения музыкального материала композитор ранее использовал в «Поэтории».

Помещичья сфера контрастирует народной и связана в опере непосредственно с проявлением комического. Хотя Щедрин предостерегает исполнителей в предисловии к клавиру: «Автор просит не переувлекаться драматической игрой, не “комиковать”, а направить все свое внимание на

¹⁵⁵ Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. С. 83.

точность интонирования, оттенки, нюансы и музыкальный образ своей вокальной партии»¹⁵⁶.

Комическое проявляется, например, через следующий прием: весь портрет Манилова в четвертом номере пронизан почерпнутым из текста Гоголя вопросительным звуком «М?». Кроме того, основная лейт-тема Манилова «Майский день» (Рис. 53) основана на примитивной квартовой интонации, что тоже создает комический эффект утрированного позитива.



Рис. 53. «Мертвые души». I действие, № 4, Манилов.

Комичный лейт-слог есть и у Ноздрева – «Ба!» (Рис. 54), в самом начале гиперболизированно повторенный Щедриным 11 раз подряд: композитор для комического эффекта неоднократно пользуется в опере такими утрированными повторами. Похожим принципом технически сделана самая первая в опере фраза Чичикова – обед у прокурора (Рис. 55).



Рис. 54. «Мертвые души». I действие, № 8, Ноздрев.



Рис. 55. «Мертвые души». I действие, № 2. Обед у прокурора, Чичиков.

¹⁵⁶ Щедрин Р.К. Мертвые души. Оперные сцены по поэме Н.В. Гоголя. Клави́р. М.: Сов. композитор, 1979. С. 4.

Интересно проследить трансформацию ключевого в опере момента, когда Чичиков предлагает купить мертвые души. Всякий раз это речитатив с «ломаной» мелодией, просьба «звучит» несколько раз и ее напряжение ощутимо изменяется в зависимости от ситуаций: например, если первый раз Чичиков поет его, обращаясь к Манилову (Рис. 56), несколько осторожно и «sotto voce», то в сцене с Коробочкой лейтмотив приобретает раздраженные интонации (Рис. 57).



Рис. 56. «Мертвые души». I действие, № 4, Манилов. Партия Чичикова (ц.44).



Рис. 57. «Мертвые души». I действие, № 6, Коробочка, партия Чичикова (ц.69, тт. 8-10).

Благодаря трансформации музыкального языка в партии Чичикова, становится ясно, что Щедрин трактует его образ двойственно. Фрагменты, его слов, сказанных наедине с самим собой, имеют совершенно иную интонационную структуру, по сравнению с той «приспособленческой», которую мы видели раньше. Появляется неустойчивость, «выверенность» фраз сменяется на «рваность» (Рис. 58).

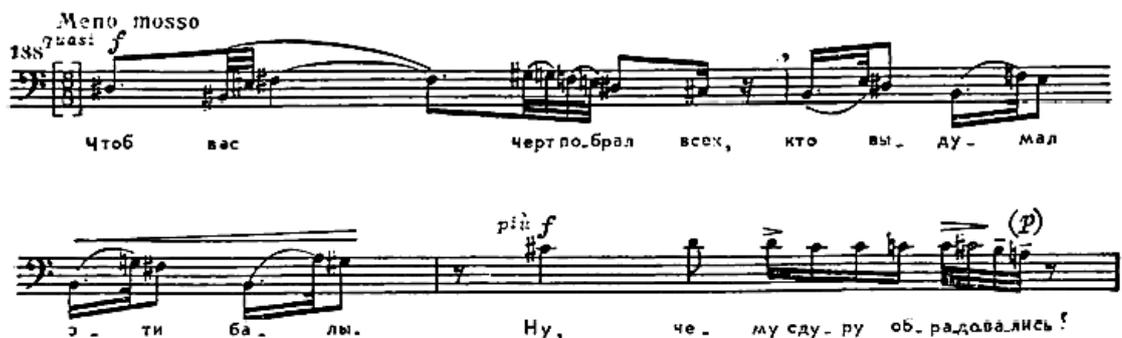


Рис. 58. «Мертвые души». III действие, № 15. Чичиков.

В отдельных номерах оперы Щедрина использует прием «музыкальной визуализации» действия. Ранее мы уже говорили о «тяжеловесном» образе Собакевича, созданном Гоголем. У Щедрина Собакевич трактуется через образ буффонного баса, его самую первую реплику в опере Тараканов метко называет «интонационным жестом, подчеркивающим тупость невежды, нудно долбящего в одну точку»¹⁵⁷. Эту «точку» символизирует акцент в мелодии на ноту *ais*² (Рис. 59).



Рис. 59. «Мертвые души». II действие, № 9. Собакевич.

Плюшкин у Щедрина – травести-партия. Как правило, исторически травести в опере не ассоциировались с комическим эффектом. В XX веке Р. Штраус, например, поручил меццо-сопрано партию Октавиана в опере «Кавалер розы» и партию Композитора в «Ариадне на Наксосе». Однако все же известны случаи, когда прием травести использовался как тембровая пародия в барочной опере: «Ситуация, когда женская роль поручается мужскому голосу, обычно преследует если не пародийно-карикатурный, то, по крайней мере, гротескно-комический эффект — партии Беллоны из пролога “Галантных Индий” Рамо (1735), а также Генеральши из “Мира наизнанку” Сальери (1795)»¹⁵⁸.

Реплики в каватине-портрете Плюшкина с несвязным по смыслу содержанием Щедрина решает как цепь монотонных повторов с окончаниями в виде выдержанных «визгливых» звуков (Рис. 60). Тараканов эмоционально интерпретирует это так: «Композитор имитирует надтреснутое звучание голоса старика, который давно отвык от общения с людьми».

¹⁵⁷ Тараканов М.Е. Творчество Родиона Щедрина. С. 292.

¹⁵⁸ Денисов А.В. Пародия в итальянской и французской опере XVIII века: вопросы поэтики // Opera musicologica. 2017. №3 (33). С. 51-64. С. 59.

Рис. 60. «Мертвые души». II действие, № 11, Плюшкин.

Для создания образа Коробочки Щедрин также акцентирует определяющую черту ее характера. Коробочка по Гоголю – одна из тех «небольших помещиц, которые плачутся на неурожаи, убытки»¹⁵⁹. Рефрен ее арии – это скороговорка, опять же типичная для персонажа буффонной оперы (Рис. 61).

Рис. 61. «Мертвые души». I действие, № 6. Коробочка.

Комическое и ему противоположные явления из первой народной сферы в «Мертвых душах» постоянно сменяют друг друга: на законе такого контраста построена драматургия оперы. Именно этот эффект обнаруживает для нас первую аллюзию на жанр древнегреческой литературы – *мениппею*.

В литературоведении особый статус и авторитет мениппеи придали размышления Бахтина. Он писал, что «для мениппеи очень характерны сцены скандалов, эксцентричного поведения, неуместных речей и выступлений, то есть всяческие нарушения общепринятого и обычного хода событий»¹⁶⁰. Примеров эксцентричного поведения в опере «Мертвые души» предостаточно, и самого разного градуса напряжения: от чванства на обеде прокурора до драк и скандалов в развязке произведения.

Современные культурологи, вслед за Бахтиным, определяют мениппею как «карнавальная жанр, гибкий, изменчивый. Его ранние образцы – “Сатирикон” Петрония, “Метаморфозы” Апулея. В мениппее равно присутствуют как

¹⁵⁹ Гоголь Н.В. Избранные произведения. С. 186.

¹⁶⁰ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского М.: Советская Россия, 1979. С. 32.

комическое, так и трагическое начало. Язык минеппеи зачарован идеей “двойничества”, оппозитивной логикой, вытесняющей традиционную логику тождества»¹⁶¹.

Способ объяснения драматургических процессов через литературный жанр мениппеи применяется к музыке не впервые. Например, В.Б. Валькова в первом очерке своей работы «Музыкальные странствия в “Картинках с выставки” Мусоргского» пишет, что жанровая структура и сама художественная идея «Картинок» несут на себе явный отпечаток одного древнейшего карнавализованного жанра так называемой «Менипповой сатиры» (редукцию в термин «мениппея» произвел Бахтин).

По мнению Вальковой, «мениппея – это приключения идеи или правды в мире – и на земле, и в преисподней, и на Олимпе. “Картинки с выставки” представляют собой поразительно точное воспроизведение этого мотива. Роль испытываемой идеи здесь выполняет “Прогулка”, различные метаморфозы которой составляют композиционный стержень произведения»¹⁶².

Но только лишь мениппеей жанровые аллюзии и влияния в «Мертвых душах» не ограничивается. Также четко прослеживается, на наш взгляд, характерная для стиля композитора, связь оперного жанра с кинематографом. Сам Щедрин еще об опере «Не только любовь» писал в «Автобиографии»: «Теперь я понимаю, что полуинтимный камерный тон моей оперы опережал время: то, что начало уже пробивать себе дорогу в драматическом театре и в советском кинематографе. Но до жанра оперы ветер перемен еще не добрался»¹⁶³. Напомним, что «предпосылки» к первой опере Щедрина, например, содержат в себе многие сцены из фильмов советского режиссера Пырьева: «Богатая невеста» (1937), «Трактористы» (1939) и «Свинарка и пастух» (1941).

«Мертвые души» Гоголя экранизировали неоднократно: в 1909 году появился короткометражный черно-белый немой фильм, в 1960 и 1969 годах

¹⁶¹ Асоян А.А. Роман в культурологическом измерении XX века // Культурология: Дайджест. 2011. № 1(56). С. 30-35. С. 33.

¹⁶² Валькова В.Б. Музыкальные странствия в «Картинках с выставки» М. П. Мусоргского. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 1997. С. 7-8.

¹⁶³ Щедрин Р.К. Родион Щедрин: Автобиографические записи. С. 108.

сняли два фильма-спектакля с участием знаменитых мхатовский актеров, в 1974 году «Союзмультфильм» по сюжету «Мёртвых душ» создал два мультфильма с музыкой Н.Н. Каретникова.

Специфика структуры поэмы и отраженный в ней смысл мениппеи с её многоплановым и многожанровым повествованием отлично поддаются воплощению именно в кинематографе. На театральной, а значит и на оперной сцене нужного эффекта добиться гораздо сложнее: невозможна частая смена декораций, исключен монтаж, нет крупных планов.

Кажется, Щедрин чувствовал такую особенность и даже уникальность материала. Неслучайно Платек заметил, что «либретто “Мертвых душ” – это почти режиссерский сценарий»¹⁶⁴. Мы видим в партитуре конкретные ремарки, например: Чичиков объясняет Манилову причину своего путешествия – *«Приветливо наклоня голову набок»*; свою реплику «Я давно уже отобедал» Плюшкин должен произнести с *«деревянным лицом»*.

Существует немало фильмов-опер, но большинство из них – адаптация, переработка оперного жанра. Но в истории музыки есть и примеры создания именно кинооперы: в 1915 году газета «Раннее утро» написала: «Попытки постановок киноопер до сих пор ещё не предпринимались. Закончена инсценировкой киноопера “Нина”. Музыка к ней написана Андреем Арендсом»¹⁶⁵. Партитура этой кинооперы выглядит как традиционный оперный клавир, где обозначены солисты, хор, названия картин и жанры номеров, также присутствуют пометки композитора о хронометраже эпизодов. Другой пример – киноопера «Комедия» по Данте, созданная в 2008 году нидерландским композитором Луи Андриссеном, который в процессе её создания тесно сотрудничал с кинорежиссером Хэлом Хартли.

Возможно, жанровые аллюзии на мениппею и отмеченное влияние на драматургию оперы кинематографа позволят по-новому интерпретировать «Мертвые души» Щедрина.

¹⁶⁴ Платек Я.М. «Книжечка» для музыки. С. 37.

¹⁶⁵ Арендс. Клавир кинооперы «Нина» [Электронный ресурс] // Радио «Орфей». 24.05.2021. URL: <https://orpheusradio.ru/programs/ekspomuzyka/2021-05-24/3023-arends-klavir-kinooper-y-nina> (дата обращения: 10.08.2023).

Актуальность этого произведения проиллюстрируем показательным фактом: «Когда в феврале 2012 года в Большом театре давали оперу Щедрина “Мёртвые души”, которую Гергиев с труппой Мариинского театра привёз на показ москвичам, случился конфуз, совсем как у Гоголя. Группа активных зрителей на финальных аплодисментах спектакля начала кричать, обращаясь к Царской ложе: “Чуров! Верни мёртвые души!”. Политизированная часть публики приняла сидевшего в ложе польского композитора Пендерецкого с его окладистой бородой за председателя Центризбиркома Чурова. После просмотра спектакля стало очевидно, что опера Щедрина и через 35 лет с её премьеры оказалась невероятно отзывчивой к проблемам дня сегодняшнего»¹⁶⁶.

Комическое в «Мертвых душах», как и в опере «Не только любовь» оказывается тесно связано с другими сферами. Если в первой опере Щедрина мы видим жанровую модуляцию, то есть постепенный поворот от комизма в сторону экспрессионистского накала, то в «Мертвых душах» перед нами новый вариант сосуществования разных сфер – комический план оперы, связанный с «помещичьим царством» развивается параллельно со сферой народной, где преобладают лирические и драматические образы.

На наш взгляд, основной комический прием, которым пользуется Щедрин в «Мертвых душах» – гипербола. На ключевую функцию этого приема в поэме обращали наше внимание филологи, затем при анализе авторского либретто и партитуры выяснилось, что логикой этого же приема пользовался Щедрин на всех этапах творческого процесса. Это еще раз доказывает теснейшую взаимосвязь слова (литературного первоисточника, либретто) и музыкального воплощения.

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

Опера «Мертвые души» явно стала этапной в творчестве Родиона Щедрина: на ее примере мы видим совершенно иное преломление свойств комического

¹⁶⁶ Власова Е.С. Логика мира Родиона Щедрина [Электронный ресурс] // Играем с начала. 24.12.2012. URL: <https://gazetaigraem.ru/article/12128> (дата обращения: 10.08.2023).

модуса высказывания по сравнению с первыми театральными опусами. Композитор наделяет комические эффекты идеей контраста, желая подчеркнуть драматическую сторону гоголевского сюжета и текста.

Восьмидесятые и девяностые годы – новый этап творчества композитора. Свое внимание он сосредотачивает на теме русской истории и литературы: «Строфы “Евгения Онегина”», «Казнь Пугачева», «Фрески Дионисия», литургия «Запечатленный ангел». Кроме того, композитор продолжает авангардные эксперименты: «Геометрия звука», «Три пастуха». Также написаны два последних балета – «Чайка» (1980) и «Дама с собачкой» (1985), мюзикл «Нина и 12 месяцев» (1988).

Одно из первых обращений к комической сфере в эти годы – **Третий концерт для оркестра «Старинная музыка российских провинциальных цирков»** (1989). Сам композитор пишет: «В этом сочинении я намеренно стремлюсь к красочности, к музыкальной живописи, юмору, к эффектному, внешнему, развлекательному. Твое ухо, дорогой слушатель, сможет, надеюсь, разобрать в моем музыкальном повествовании и приближение циркового каравана, и фанфары зазывал, и сольные вариации, скажем, канатоходки и жонглера, а затем – чуть пародийное балетное *Grand Adagio* и следующую за ним Коду с парадом “всех действующих лиц”. Наконец, вновь фанфары и отъезд цирковой процессии из города...»¹⁶⁷.

Стоит отметить, что слушательское восприятие Третьего концерта (*Рис. 62*) иногда не совпадает с привычным: существуют мнения, что «цирковое» название – это насмешка композитора. Здесь уместно вспомнить иронический ракурс интерпретации «Мавры» Стравинского с балансом между стилизацией и пародией. Например, в структуру «циркового» концерта Щедрин вводит цитату песни «Очи черные», которую поют сами музыканты. Кроме того, Щедрин дополняет игровую («артистичную» как в «Озорных частушках») сферу концерта предписанием исполнителям на медных инструментах дважды «звукоизображать»

¹⁶⁷ Щедрин Р.К. Аннотация к CD-диску Chandos, 27.11.96: Старинная музыка российских провинциальных цирков (Третий концерт для оркестра).

аплодисменты. Всю партитуру «Цирков» Щедрин снабжает звучащим «антуражным» фоном: фанфары, перезвоны, различные акценты и необычные приемы звукоизвлечения (пальцем по струне фортепиано в главной теме).

Рис. 62. Третий концерт для оркестра. Главная тема.

Стилистику этого концерта, вскрывающую содержание, трактует Холопова: «Это не холодный тон академического неоклассицизма, не горькое остроумие музыкально-бытовых пародий Шостаковича, не эстетски-абсурдистская брутальность Сати. “Цирки” Щедрина – музыка забытых очарований старого быта, погруженная в светлую импрессионистическую дымку. И это – не “театр представления”, как у Стравинского, а театр лирического переживания, всего лишь усиленный такими “натуралистическими” деталями»¹⁶⁸.

Следующий творческий этап Щедрина связан с переездом в Мюнхен. Начиная с 1991 года, Щедрин написал двухчастный Концерт № 4 для фортепиано с оркестром, кантату «Моление» для смешанного хора и оркестра на слова Менухина, оперу «Лолита» (1992) по роману Набокова. В это же время Щедрин много работает с жанром концерта: появляются опусы для трубы, виолончели, скрипки, альты, гобоя.

Среди всего перечисленных произведений подчеркнута комичен неоклассический **Концерт для трубы с оркестром (1994)**. К премьерному исполнению этого сочинения в Питтсбурге дирижер Л. Маазель написал: «Щедрин — мастер оркестровки, комбинаций оркестровых красок, внезапных

¹⁶⁸ Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. С. 176.

эффектов. Материал его произведений кажется на первый взгляд обманчиво простым, но искусная изощренность его языка ведет нас в глубины музыки, которая полна искрометности, остроумия, иронии, юмора, жизнерадостности, подлинного комизма (хотя на самом деле, в жизни, Щедрин является исключительно серьезной и погруженной в размышления личностью)»¹⁶⁹.

В первой части концерта Щедрин комически развивает партию солирующей трубы от звукоподражания колокольчикам русской тройки (указано в партитуре) до нелепых «визгливых» интонаций, которые достигаются использованием сурдины в верхнем регистре. Во второй части солисту долго и в быстром темпе приходится на пианиссимо играть тираду мелких длительностей – под этот эффект можно представить себе немало комических ситуаций и образов. Такая же утрированная виртуозность характерна для последних тактов финала, где у солиста многократно повторяется единственная нота ля второй октавы в ошеломляющем темпе (Рис. 63).



Рис. 63. Концерт для трубы с оркестром, III часть.

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»). Здесь работают принципы, которые формулировал еще философ Платон: «Один и тот же человек должен уметь сочинять комедию и трагедию, и что искусный трагический поэт является также и поэтом комическим»¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Артисты о Родионе Щедрине [Электронный ресурс] // medici.tv URL: <https://www.medici.tv/ru/partners/celebrating-rodion-shchedrin/artists-about-rodion-schedrin/> (дата обращения: 10.08.2023).

¹⁷⁰ Шестаков В.П. Эстетические категории: Опыт систематического и исторического исследования. М.: Искусство, 1983. С. 144.

В пояснительной программе к первой части «Старинный город Алексин» (Рис. 64) Щедрин пишет: «Это музыкальная память о моем детстве. Здесь в Алексине мой дед был до самой смерти своей священником»¹⁷¹. Весь музыкальный материал построен на идее неизменного ритма, интонационное наполнение которого свободно варьируется и возникает последовательность коротких ритмоформул.



Рис. 64. «Российские фотографии». I часть «Старинный город Алексин».

Общее эмоциональное настроение первой части можно объяснить и другим емким термином из области психологии – *меланхолия* как «тоскливое настроение, угнетённое состояние души»¹⁷².

Временная отсылка самого произведения более чем предполагает мрачный колорит. В городе Алексин композитор провел детство – до 1941 года. На время Великой Отечественной войны семья Щедриных семью Щедриных эвакуировали в Самару (Куйбышев). 22 июня 1941 года война поломала привычный ритм мирной жизни всей страны. Куйбышев становится тылом и «запасной столицей», куда экстренно перевозят имущество, культурные и исторические ценности, в город переезжает Верховный Совет СССР и другие политические структуры.

Исследователь творчества Щедрина Синельникова также отмечает, что трагический колорит характерен для всех частей «Российской фотографии», «за исключением юмористического скерцо “Тараканы по Москве”»¹⁷³. К названию этой части возникает масса ассоциативных связей: «Курица» Рамо, «Кошачья fuga» Скарлатти, дуэт кошек Россини и масса других популярных произведений,

¹⁷¹ Shchedrin R.K. Russische Photographien. Study score. Schott Music, 1994.

¹⁷² Меланхолия [Электронный ресурс] // Национальный корпус русского языка. URL: <http://www.ruscorpora.ru/> (дата обращения: 10.08.2023).

¹⁷³ Синельникова О.В. Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля. С. 163.

изображающих животный мир, как правило, достаточно конкретно и без подтекстов.

«Сегодня тараканы – бедствие Москвы, – пишет Щедрин в аннотации и указывает, что эта часть, – тип струнной токкаты с бликами юмора»¹⁷⁴. Возможно, что эти “блики” и есть фрагментарно появляющаяся «тема тараканов» (непрерывное движение шестнадцатых), но это лишь один пласт фактуры (Рис. 65).



Рис. 65. «Российские фотографии». II часть «Тараканы по Москве»
(тт. 7-11).

С самого начала до ц.14 складывается ясная трехчастная структуры АВА, где крайние разделы – фугато на основе главной темы, в середине которого композитор поместил оstinatное туттийное звучание, которое нам еще предстоит интерпретировать. После ц.14 и до нового проведения темы уже только с ц.26 – большой раздел с тем самым «трагическим колоритом», пока оставшийся без трактовки в общем «юмористическом» контексте. Финальный раздел возвращает «тему тараканов» и она вновь строится по принципам трехчастности.

Интересно, что «тараканью» тему всегда сопровождает другой тематический материал, как раз и разделяющий всю фактуру на два пласта (Рис. 66). В жанровом отношении мелодия второго пласта – завуалированная советская массовая песня в жизнеутверждающем мажоре «с надеждой на светлое будущее». Поскольку тараканы – проходящая и нежелательная проблема, Щедрин накладывает её на тему «повседневного» музыкального фона.

¹⁷⁴ Shchedrin R.K. Russische Photographien. Study score. Schott Music, 1994.

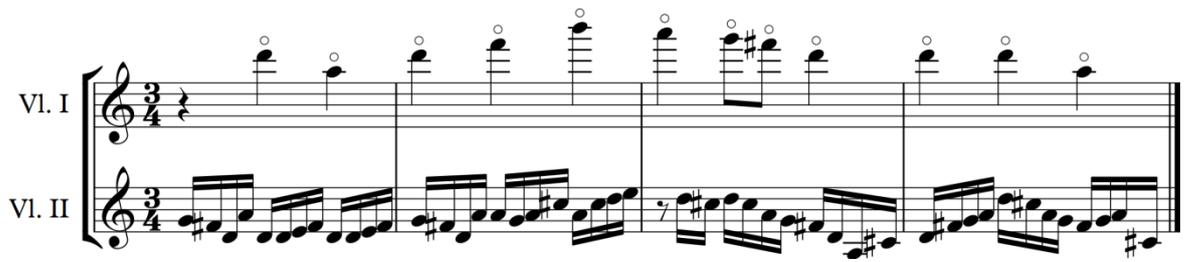


Рис. 66. «Российские фотографии». II часть «Тараканы по Москве»
(тт. 211-214)

Схожую логику по типу организации фактуры мы обнаруживаем в отнюдь не программном сочинении Шостаковича – Прелюдии В-dur из полифонического цикла ор.87 (Рис. 67). Образный импульс здесь схож с бегом, даже скорее с кинематографическими «погонями» (например, как в советском комедийном фильме «Подкидыш»).



Рис. 67. Д.Д. Шостакович. Прелюдия В-dur (ор.87).

Нетривиальную интерпретацию такого «движения» у Шостаковича дает С.В. Надлер: «Если остаться на уровне образного показа, который у Шостаковича всегда сам по себе – остроговорящий, то это прием некоторого нарочито ускоренного движения, которое сродни не столько движению киноплёнки (о кинематографичности музыки Шостаковича написано, как известно, сотни страниц), сколько стремительному круговому вращению глаз наблюдателя»¹⁷⁵. Вполне эту концепцию можно применить и к «Тараканам» Щедрина.

В коротком отрывке из пьесы Булгакова «Бег» мы видим еще один вариант трактовки: смешно и не смешно одновременно. «В кухню раз зашел в сумерки,

¹⁷⁵ Надлер С.В. Полифонический мир Дмитрия Шостаковича: дополнительное учебное пособие для студентов специализированных музыкальных учебных заведений под общ. ред. Ф.М. Софронова. Ростов н/Д.: РО ИПК и ПРО, 2010. С. 164.

тараканы на плите. Я зажег спичку, чирк, а они и побежали. Спичка возьми да и погасни. Слышу, они лапками шуршат – шур-шур, мур-мур... И у нас тоже – мгла и шуршание. Смотрю и думаю, куда бегут? Как тараканы, в ведро. С кухонного стола – бух!»¹⁷⁶.

К комическому помимо самого программного названия можно отнести несколько эффектов, изображающих тараканов: прямую имитацию бега («разбегание» и «сбегание» голосов), затаенную звучность (*sul pont. ppp*), постепенное исчезновение в конце.

Сфера «трагедии» – весь большой средний раздел, вероятно, иллюстрирующий тщетную борьбу с тараканами, в процессе которой явно не до смеха. Из аннотации Щедрина: «И не берут их никакие новейшие “анти-средства”». Значит, не случайны в среднем разделе более десяти резких смен фактуры и не случайно возвращение «темы тараканов».

Рискнем предположить, что «тараканы» имеют в данном случае и переносный смысл. Прецедент к рассмотрению в теме тараканов политической сатиры уже был – детская сказка «Тараканище» К.И. Чуковского, написанная в 1921 году еще при Ленине. Но сам Чуковский рассказывал в Дневниках: «Когда я сказал Казакевичу, что я, несмотря ни на что, очень любил Сталина, но писал о нем меньше, чем другие, Казакевич сказал: “А "Тараканище"?! Оно целиком посвящено Сталину»¹⁷⁷. Конечно, никакой параллели со Сталиным в 1921 году не могло быть, но позже её легко обнаружили, наверное, не без оснований. И это позволяет понять, почему «Тараканы» в цикле Щедрина предшествуют части «Сталин-коктейль».

В III части «Сталин-коктейль» обнаруживается самая высокая концентрация смыслов, полностью оправдывающая провокационное название. При прочтении авторской программы складывается ощущение, что Щедрин намеренно пытается ввести нас в заблуждение и еще больше запутать: «осколки маршевых мотивов», «звуковые краски», «трели, стоны, эхо», «мелькает мелодия», и самое абстрактное

¹⁷⁶ Булгаков М.А. Бег. [Электронный ресурс] // Литрес. URL: <https://www.litres.ru/mihail-bulgakov/beg/citaty/> (дата обращения: 10.08.2023).

¹⁷⁷ Чуковский К.И. Дневник, 1930-1969. М.: Современный писатель, 1994. С. 237.

– указание на «форму трехголосной пассакалии». При всем этом драматургия пьесы ясна и логична.

Фундаментом формы становятся три хорошо узнаваемые цитаты: «Кантата о Сталине» А.А. Александрова, «Марш энтузиастов» И.О. Дунаевского и популярный романс «Очи черные». Выбранная последовательность появления дает нам почву предположить возможность присутствия пусть скрытого, но сюжета, наполненного любопытными событиями, выстроенными в трехчастную форму: Вступление (тремоло), А (кантата), В (марш), С (Очи черные), Эпилог (крик).

Пятитактовым вступлением композитор емко дает нам недвусмысленный «посыл» для дальнейшего восприятия: дважды используется прием тремоло, переводимый с итальянского как «дрожание». Далее первый мажорный аккорд, взятый на *ffff*, резко сменяется на диссонирующий и более протяженный.

Раздел А построен на теме из «Кантаты о Сталине» («От края до края, по горным вершинам...»), написанной композитором Александровым и поэтом Инюшкиным в знаковом для советской истории 1937-м году. Наиболее верное жанровое определение для этого сочинения – песня. Все в этом произведении написано под знаком гиперболы, именно намеренного преувеличения: простая песня высокопарно озаглавлена кантатой. Как подает тему Щедрин? Довольно большой начальный фрагмент практически в оригинальном виде проводится у первой из трех виолончелей, а два других голоса играют варианты темы с глissандирующими пассажами (Рис. 68).

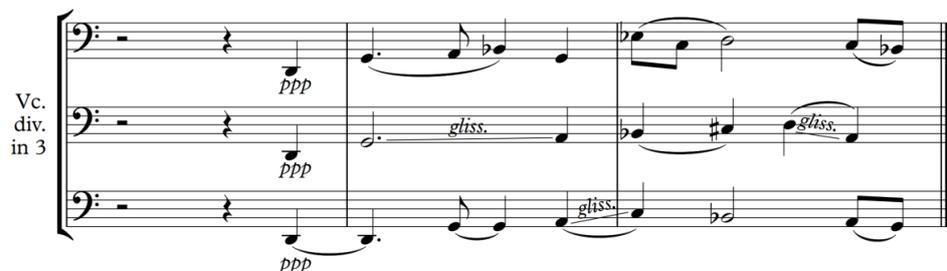


Рис. 68. «Российские фотографии. III часть «Сталин-коктейль» (тт. 5-7).

Получившееся в результате специфическое звучание отсылает, как минимум, к двум аллюзиям. Одна из ремарок “like shots” в первую очередь переводится “как щелчок”, но в данном контексте “shot” невольно располагает и к другому значению: стакан, доза спиртного (глиссандо дает основание к такой ассоциации). Вторая аллюзия – эффект хора «На кого ты нас покидаешь» из «Бориса Годунова» Мусоргского, когда “подпевать” приходится откровенно не по своей воле.

Текст «В буднях великих строек, в веселом грохоте, в огнях и звонах», после помещения Щедриным в «Сталин-коктейль» (раздел В) сразу хочется заменить на «В буднях великих строек, в *ужасном* грохоте, в огнях и *стонах*». Композитор в программе пишет: «Трели далеких барабанов, стоны жертв, эхо расстрелов, трескотня парадов (все это так схоже с годами власти Гитлера в Германии...)»¹⁷⁸.

В третьем разделе два пласта фактуры: скрипка solo ведет мелодию романса «Очи черные», у остального состава – почти репризное проведение первого раздела. Любопытно, что каденцию известной темы романса Щедрин как бы «обрывает», и от этого только еще больше акцентируется: «[знать, увидел вас я в]... недобрый час» (Рис. 69).



Рис. 69. «Российские фотографии». III часть «Сталин-коктейль» (тт. 34-35, партия скрипки solo).

Холопова, разбирая этот номер, приходит к выводу, что в «Сталин-коктейле» Родион Щедрин «развертывает своего рода “инструментальный театр”». Но не в смысле Кагеля, а в продолжении Шостаковича с его 8 квинтетом (где много цитат) и “Антиформалистическим райком”. “Театр” создан путем

¹⁷⁸ Shchedrin R.K. Russische Photographien. Study score. Schott Music, 1994.

противопоставления двух сторон – человеческих мучений и внешней помпезности»¹⁷⁹.

Функция финальной четвертой части представляет собой своего рода *post scriptum*. Музыкальное решение «Вечернего звона» образует смысловую арку «сквозь время»: если Алексин ясно связан в сознании Щедрина с его детством довоенного периода, то о смысле и наполнении финала композитор пишет так: «печаль, далекий перезвон полуразрушенных церквей, покривившиеся кресты на куполах, заросшие бурьяном деревенские кладбища, карканье ворон, людское безверие, запустение, смута в сердце...»¹⁸⁰. Музыкальная драматургия IV части – вполне последовательная реализация авторской программы, композиция составлена из фрагментов тем трех предыдущих частей.

Оценивая комический посыл «Российский фотографий» можно сделать вывод, что он максимально завуалирован и амбивалентен. К тому же комическая сторона реализуется скорее историческим контекстом, нежели музыкальными средствами. Убрав программное название «Тараканы по Москве», можно ли понять, что мелкими длительностями, организованными полифонической фактурой, рисуется именно бег тараканов?

Композитор в этом сочинении явно развивает тему соотношения комического и трагического. «Разумеется, что трагикомическое, как и собственно комическое, проявляется через смех, – пишет Волонт, – однако это “смех сквозь слезы”»¹⁸¹. Обращаясь к музыке «Российских фотографий», можно предположить, что Щедрин в те годы мыслил подобными категориями.

До «Левши» Щедрин пишет оперу «Очарованный странник» (2002) по одноимённой повести Н.С. Лескова, стилю которой комическое характерно наравне с другими сферами, однако в одной из научных статей, где сравнивается первоисточник и либретто Щедрина, доказывается следующий вывод: «Трансформация текста повести в либретто предполагала не только существенные сокращения, но и изъятие эпизодов, сюжетных линий, количества

¹⁷⁹ Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. С. 238

¹⁸⁰ Shchedrin R.K. Russische Photographien. Study score. Schott Music, 1994.

¹⁸¹ Волонт И.И. Образная сфера смеха в русской музыке XIX - XX веков (трагедийно-сатирический аспект). С. 12.

героев. Полностью элиминированы комические сцены, юмор и сатира»¹⁸². В 2006 году Щедрин написал хоровую оперу «Боярыня Морозова» по мотивам двух исторических источников «Житие протопопа Аввакума» и «Житие боярыни Морозовой», также не предполагающую комической призмы восприятия.

В сфере инструментальных жанров из-под пера композитора выходят «Старинные мелодии русских народных песен» для виолончели и фортепиано (2006), «Лирические сцены» для струнного квартета (2006), «Бельканто на русский лад» для виолончели и фортепиано (2007), симфонический фрагмент для оркестра «Гейлигенштадтское завещание Бетховена» (2008), Концерт для гобоя с оркестром (2009), Двойной концерт «Романтическое приношение» для фортепиано, виолончели и оркестра (2010), драматическая сцена для женского голоса и симфонического оркестра «Клеопатра и Змея» (2012) и другие сочинения.

¹⁸² Бурдина С.В., Султанова Л.Н. Особенность воплощения литературного текста Н. Лескова в либретто оперы Р.Щедрина «Очарованный странник» // Научный диалог. 2020. №5. С. 272-285. С. 279.

Глава 3. Опера «Левша» (2013)



Рис. 70. «Левша».

Сцена из спектакля Мариинского театра, режиссер – А.О. Степанюк (2013).

«Левша» – шестая опера Щедрина в двух действиях, написанная по одноименной повести Н.С. Лескова (либретто композитора). Мировая премьера состоялась 26 июня 2013 года в Мариинском театре (*Рис. 70*).

3.1. Свойства литературного первоисточника

«Левша» Лескова с точки зрения жанра – многосоставное произведение. Авторское определение жанра «сказа» не стало общепринятым среди точек зрения исследователей, которые дают разные жанровые определения: рассказ, повесть. Однако «корни» произведения этим не ограничиваются.

Можно предположить, что на замысел писателя повлияли известные и близкие по сюжету музыкальные произведения: песня Бетховена «Из Фауста Гёте», номер из драматической легенды «Осуждение Фауста» Берлиоза, и самое вероятное – в 1879 году созданная за два года до лесковского сказа «Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха» Мусоргского на слова из «Фауста» Гёте в

переводе Струговщикова. М.А. Кучерская также отмечает: «Вполне вероятно, что Лесков прочитал о блошином цирке у Диккенса – переводы его ранних сатирических очерков были опубликованы в 1880-м, за полгода до выхода в свет “Левши”»¹⁸³.

Словарь литературоведческих терминов, например, определяет жанр сказа как «принцип повествования, основанный на стилизации в монологе стиля подставного рассказчика, как правило, представителя какой-то общественно-исторической или этнографической среды. Писатель-стилизатор, стремясь создать впечатление непосредственного рассказа-импровизации, переносит на себя мироощущение рассказчика, им созданного. При этом произведение приобретает форму сказа. Сказ помогает автору создать полную иллюзию самостоятельности героя-рассказчика»¹⁸⁴.

Полное название произведения «Сказ о тульском косом левше и о стальной блохе» уже включает в себя цепь смысловых «указателей». Тульский – талант из глубинки, левша – человек с превалирующим правым полушарием мозга, гипотетически наделенный нестандартным мышлением. При этом главный герой – косой, значит либо неказистый, у которого еще и «волосья на висках выдраны при учении», либо видящий мир «под другим углом». Напомним, что по сюжету Левша – один из трех мастеров-умельцев, подковавших блоху, не в одиночку он справляется с этой задачей.

В тексте Лескова у персонажей минимум прямой речи и диалогов, все события излагаются через фигуру рассказчика, предположим, что это автор, сам Лесков. Получается, центральный персонаж сказа не Левша и не Блоха, а рассказчик? По мнению ученого Л.А. Новикова, при таком авторском методе произведение начинает работать как «художественно воплощенный поток сознания писателя»¹⁸⁵ и как «носитель всей концепции произведения»¹⁸⁶.

Авторская позиция в таком случае складывается из сочетания специфики речи и расстановки драматургических акцентов. Тогда можно биографически

¹⁸³ Кучерская М.А. Лесков. Прозванный гений. М.: Молодая гвардия, 2021. С. 426.

¹⁸⁴ Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. СПб.: Паритет, 2006. С. 354-355.

¹⁸⁵ Новиков Л.А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. М.: Наука, 1990. С. 70.

¹⁸⁶ Там же. С. 71.

интерпретировать ту особенность сказа, что повествование в нем постепенно меняется с «комичного» тона на пессимистично-философские рассуждения о таланте народа, о патриотизме. Есть даже момент, когда рассказчик, на первый взгляд, восхищается англичанами, где «всякий работник постоянно в сытости» и «одет не в обрывках», но одно словосочетание «долбица умножения» дает понять подлинное отношение рассказчика к иноземным умельцам.

Сам Лесков образ Левши комментировал так: «Левша сметлив, переимчив, даже искусен, но он расчет силы не знает, потому что в науках не зашелся и, вместо четырех правил арифметики, все бредет еще по псалтырю да по полусоннику. Он видит, как в Англии тому, кто трудится, все абсолютные обстоятельства в жизни лучше открыты, но сам все-таки стремится к родине и все хочет два слова сказать государю о том, что не так делается, как надо, но это левше не удастся, потому что его “на парат роняют“. В этом все дело»¹⁸⁷.

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, предлагая «реальность» считывать через схему «волшебной» сказки. Но жанровый контекст в «Левше» на самом деле более широк и каждая «составляющая», от фольклорных жанров до басни с притчами, имеет свою функцию в драматургии.

Кроме того, сказ открывает перед нами немало мифологем: «нет пророка в своем отечестве», национальный вопрос («свой-чужой», «соревнование» русских и английских мастеров). Кучерская пишет, что «весь набор – убожество и пьянство англичан, их смехотворная непрактичность, ничтожество британских машин перед лицом могучей русской силы – присутствует и в “Левше”»¹⁸⁸. Вместе с тем исследователь считает, что «Левшу» можно рассматривать как «злую пародию на агитки, которую, впрочем, сам Лесков постарался тщательно замаскировать формой баснословной легенды. Но пародия эта, как часто у

¹⁸⁷ Гроссман Л.П. Н.С. Лесков. Жизнь – творчество – поэтика. М.: Гослитиздат, 1945. С. 174.

¹⁸⁸ Кучерская М.А. Лесков. Прозёванный гений. С. 432.

Лескова, обоюдоострая: направленная и на народ-умелец с его дикостью и необразованностью»¹⁸⁹. И здесь же даётся подтверждение нашей гипотезы о ключевой роли рассказчика в «Левше»: «Чтобы посмеяться над ограниченностью русских умельцев, Лесков использует простодушного и необразованного рассказчика»¹⁹⁰.

Другие интересные наблюдения над причинами обращения Лескова к английской культуре изложены в статье И.Н. Минеевой «Эффект левизны», где предложена новая интерпретация повести «Левша», как историософской притчи о смысле истории в целом. Автор пишет, что «асимметрично воссозданный писателем английский мир стал неким «зеркалом» мира русского, и наоборот. Используя принцип “перевертыша”, иронии, семантический потенциал образов Левши и подкованной блохи, Лесков показал специфику взаимодействия двух культурных пространств, их отталкивания и сближения»¹⁹¹.

Кучерская говорит о еще более широком содержательном контексте. Раскрывая военную тему, автор пишет: «“Левша” – это лесковский ответ на вопрос, за что и почему в России убили царя»¹⁹². Объясняется это опять же биографическими подробностями: «Лесков соприкоснулся с кровавыми последствиями политических решений именно в эпоху Крымской войны, служа в рекрутском присутствии Казенной палаты»¹⁹³.

Анализу литературного стиля Лескова посвящено немало работ: существуют исследования Л.А. Аннинского, Л.П. Гроссмана, Д.С. Лихачева, Л.А. Озерова, Б.М. Эйхенбаума. Филологи рассматривают духовно-нравственные, социальные и психологические, исторические и философские аспекты произведений Лескова, отмечая при этом уникальную работу писателя с русским словом, которую Аннинский, например, в своей работе «Лесковское ожерелье» характеризует метафорой «узорочье»: «Вот этот народный, вульгарный и вычурный язык, которым написаны многие страницы моих работ, сочинен не

¹⁸⁹ Кучерская М.А. Лесков. Прозёванный гений. С. 434.

¹⁹⁰ Там же. С. 435.

¹⁹¹ Минеева И.Н. Эффект левизны, или отношения Н. С. Лескова с Англией // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2014. №7 (144). С. 70-75. С. 74.

¹⁹² Кучерская М.А. Лесков. Прозёванный гений. С. 421.

¹⁹³ Там же. С. 429.

мною, а подслушан у мужика, у полуинтеллигента, у краснобаев, у юродивых и святош, – писал Лесков. – Ведь я собирал его много лет по словечкам, по пословицам и отдельным выражениям, схваченным на лету, в толпе, на барках, в рекрутских присутствиях и в монастырях»¹⁹⁴.

Действительно, литературный язык Лескова пестрит «необычностью»: часть из них можно связать с опорой на фольклорные источники, а другая часть появилась явно под влиянием внедрения иностранных слов. Для колорита своих произведений Лесков системно использует грубую разговорную речь, исследователи подмечают следующие примеры: *«морду вытери, люди бежат, стоит косой, голова трещит, чокнулся, бестолочь и другие»*¹⁹⁵.

Непосредственно в «Левше» мы можем заметить интересные «словообразования», неологизмы: «нимфозория» (инфузория, как синоним маленького), «мелкоскоп» (микроскоп), «тугамент» (документ), «ажидация» (ожидание), «керамида» (пирамида), «перестача» (перерыв), «одначе» (однако) и другие.

«Левша» – ярчайший пример русского текста, не подлежащего переводу, хотя попытки перевода «Левши» существуют, но в каждом из них мы ощущаем потерю подлинных «красок». Как конгениально можно перевести такие выражения, как «верояции делать», «досадная укушетка», «ноги рассыпали», «полную пуплекцию получил»?

Есть любопытная статья, написанная в ракурсе критики переводов «Левши»: «Элементы характеризуют рассказчика как балагура, а его манеру повествования как балагурно-шутливую. В большинстве случаев она оказывается безэквивалентной при переводе на немецкий язык, что подтверждают следующие примеры: “И к Платову по-русски оборачивается и говорит”. Только у одного из переводчиков Й. фон Гюнтера находим воссоздание балагурной манеры “und wendete sich auf Russisch zum Platow um und meinte...”, в остальных переводах

¹⁹⁴ Эйхенбаум Б.М. «Чрезмерный» писатель: (К 100-летию рождения Н. Лескова). Эйхенбаум Б. О прозе: сб. ст. / сост. и подгот. текста Ямпольского И.Г. Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1969. С. 333-334. С. 133.

¹⁹⁵ Никульникова Я.С., Каминская Э.А. Особенности стиля и языка Н.С. Лескова // The Scientific Heritage. 2021. №60-3. С. 51-54. С. 53.

речь рассказчика олитературируется, например “er wandte sich an Platow und sagte ihm auf Russisch...” (перевод Р. Ханшманн)¹⁹⁶.

Искусствовед Сиверская, обобщая филологическую библиографию, делает любопытный вывод: «Внешне текст выглядит как обычная быль, повесть, но внутри нее оказываются заключены необыкновенные сокровища русского языка, поэтических образов и приемов, в том числе – близких музыкальным»¹⁹⁷.

Проявлении музыкальности непосредственно в тексте Лескова Сиверская отмечает на двух уровнях: «внешнем (эксплицитном, через связанные с музыкой эпизоды в произведениях) и внутреннем (имплицитном, через использование конкретных приёмов, методов, близких или аналогичных музыкальным)»¹⁹⁸.

Ряд источников позволяет считать, что музыка была хорошо знакома Лескову, хотя сохранились свидетельства его сына, который рассказывает, что однажды «на вопрос – любит ли он музыку – Лесков медленно ответил: “Нет... не люблю: под музыку много думается... а думы у меня все тяжелые...”»¹⁹⁹. Пожалуй, в этой истории уместнее усмотреть некую «театральность», также свойственную характеру писателя, поскольку есть и другой показательный «музыкальный» пример, который отмечает Сиверская: «В рассказе “Путешествие с нигилистом” главный герой охарактеризован через пародию на музыкальный термин: ...глаза серые и бегают как метроном, поставленный на скорый темп “allegro udiratto”, сразу далее Лесков уточняет, что “такого темпа в музыке, разумеется, нет, но он есть в нигилистическом жаргоне”»²⁰⁰.

К вопросу о «музыкальности» языка А.И. Фаресов записал рассуждения самого Лескова: «Постановка голоса у писателя заключается в умении овладеть голосом, и языком своего героя и не сбиваться с альтов на басы. В себе я старался развивать это умение и достиг, кажется того, что мои священники говорят по-

¹⁹⁶ Ключков А.В. К вопросу о стратегиях передачи комического // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2015. №1. С. 142-146. С. 143.

¹⁹⁷ Сиверская Т.М. Поэзия, проза и музыка в сказе Николая Лескова «Левша» // Культура и искусство. 2017. №3. С. 176-182. С. 178.

¹⁹⁸ Сиверская Т.М. Отражение творчества Н.С. Лескова в отечественной музыке (на примере сказа «Левша»): дис. ... канд. иск. М., 2021. С. 14.

¹⁹⁹ Лесков А.Н. Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям: в 2 т. М. Худож. лит., 1984. С. 288.

²⁰⁰ Сиверская Т.М. Отражение творчества Н.С. Лескова в отечественной музыке (на примере сказа «Левша»). С. 24.

духовному, нигилисты – по-нигилистически, мужики – по-мужицки, выскочки из них и скоморохи – с выкрутасами. От себя самого я говорю языком старинных сказок и церковно-народным в чисто-литературной речи»²⁰¹.

Таким образом, определяющими литературными свойствами в «Левше» можно считать два важных момента: акцент в тексте на авторскую позицию и возможность ее биографической интерпретации, а также «необычность», специфический колорит и музыкальность литературного языка Лескова. И уже одним из первых шагов к музыкальному воплощению текста можно считать авторское либретто Щедрина: проанализируем в нем композиторские акценты.

3.2. Авторское либретто Щедрина²⁰²

Либретто оперы «Левша», как и для большинства других театральных сочинений, Родион Щедрин написал сам. Для выявления авторских драматургических акцентов и интерпретационной позиции композитора сравним текст лесковского сказа с либретто оперы и проследим способы работы Щедрина с первоисточником (*Таблица 3*).

Двухактная опера имеет номерную структуру, организованную по принципу контраста. События глав сказа Лескова Щедрин компонует таким образом, чтобы в первом действии была сконцентрирована сюжетная линия подковыгивания блохи, замененная композитор-либреттистом на ее «русификацию» – Левша не только подковал ее, в опере она получает голос, мастера заменяют ей знание английского алфавита на знание русского и учат танцевать «Барыню».

Сиверская в своей диссертации подробно разбирается процесс изменения композитора последовательности сюжета: «Повествование начинается с обнаружения блохи императором Николаем I (№ 1), взятого из четвертой главы сказа, затем вводит в либретто текст рассказа атамана Платова из первой главы, а после выстраивается арку, возвращаясь к событиям четвертой главы (№ 10,

²⁰¹ Фаресов А.И. Против течений. СПб.: Типография М. Меркушева, 1904. С. 273-274.

²⁰² Данный параграф включает в себя материалы статьи: Буланов С.А. «Родион Щедрин – либреттист (на примере опер «Мертвые души» и «Левша») // Временник Зубовского института. 2022. №3 (38). С. 121-130.

“Вновь Зимний дворец в царствование Николая I”). Все другие события оперы по последовательности совпадают с “Левшой” Лескова»²⁰³.

Щедрин вводит в оперу и новых персонажей: английскую принцессу Шарлотту, «разговорных женщин» и целый ряд массовых сцен. Эти персонажи второстепенны, они не меняют сюжет и продиктованы законами театральности.

Проанализируем конкретные приемы, которые Щедрин (Щ) использовал при работе с текстом Лескова (Л). Учитывая большой объем текста, приведем только самые показательные примеры.

Таблица 3. Методы работы Щедрина с текстом Лескова при создании либретто оперы «Левша»

Лесков	Щедрин
Перестановки и повторы слов	
Л: Ты — старик мужественный	Николай I: Скажи мне, мужественны старик.
Покорно благодарствуйте на всем угощении, и я всем у вас очень доволен и все, что мне нужно было видеть, уже видел, а теперь я скорее домой хочу.	Левша: Домой, домой, домой, домой хочу, домой скорее хочу (<i>утрирование</i>).
Замена слов	
Чтобы его чужестранностью пленить и от русских <i>отвлечь</i>	Платов: Чтобы его чужестранностью пленить и от русских <i>отвадить</i> ..
Извольте к государю <i>отвезти</i>	Все здесь. Все в вашем виду. Извольте Государю <i>отвезть</i>
Хорошо еще, что я одного ихнего дурака с собой <i>захватил</i> .	Я взял ихнего дурака с собой.
Государь сразу же велел англичанам <i>миллион</i> дать	Александр I: Выплатить <i>два миллиона!</i> (<i>гипербола</i>)

²⁰³ Сиверская Т.М. Отражение творчества Н.С. Лескова в отечественной музыке (на примере сказа «Левша»). С. 129.

Так давай держать с тобой аглицкое <i>парей</i> .	Платов: Давай <i>пари</i> держай
Тут велели расписку дать, а левшу до разборки на полу в коридор <i>посадить</i> .	Жандармы: Здесь до разборки на полу <i>свалить!</i>
Один <i>косой левша</i>	<i>Косой мужик</i> уже кончается
Перефразирование, связанное с введением персонажей	
Завтра мы с тобою едем их оружейную кунсткамеру	Шарлотта: Ваше величество... мы в оружейной кунсткамере.
Сокращения	
Мне здесь то одно удивительно, что мои донцы-молодцы без всего этого воевали и <i>дванадесять язык</i> прогнали.	Платов: Мои донцы молодцы без всего этого воевали и <i>двенадесят языков</i> прогнали.
А государь его за рукав дёрнул и тихо сказал: — <i>Нюжалуйета</i> , не порть мне политики.	Александр I: Не порть мне политики, Платов!
Это пистоля неизвестного, неподражаемого мастерства — ее наш адмирал у разбойничьего атамана в Кандеабрии из-за пояса выдернул	Шарлотта: Вот пистоля великого мастерства
У нее в пузичке заводная <i>дырка</i> , а <i>ключ</i> семь поворотов имеет, и тогда она пойдет дансе...	У блохи в пузичке заводная <i>дырочка</i> там есть! Вот тут <i>ключик!</i>
А футляра на нее не принесли	Платов: А футляр?
День, два, три сидят и никуда не выходят, все молоточками потюкивают. Куют что-то такое, а что куют — ничего неизвестно	Куют куют, а что куют не видно
А где же ваша работа, которою вы хотели государя утешить?	Тут наша работа, чтоб Государя утешить.

Отослать назад в Англию — вроде подарка, чтобы там поняли, что нам это не удивительно.	Отослать назад в Англию!
Мне с англичанкою, хоть —и невенчаншиё в законе , жить конфузно будет.	Левша: Мне с англичанкою жить конфузно будет.
Только полшкипер видит черта рыжего, а левша говорит, будто он темен, как мурин.	Я вижу черта!
Тогда один подлекарь сказал городовому везти его в нрестонародную Обухвинскую больницу, где неведомого еееловия всех умирать принимают.	Везти его в «Обухвинску» там всех неведомых умирать принимают!
Добавление слов в контекст	
А там на самом сугибе сделана русская надпись: «Иван Москвин во граде Туле».	Ремарка: а там на самом сугибе сделана русская надпись»; Александр I: «Иван Москвин во граде Туле <i>косой левша</i> ».
А надо бы подвергнуть её русским пересмотрам в Туле или в Сестербеке	Платов: <i>Святому Николе поклонясь</i> , надо подвергнуть блоху русским пересмотрам
Только смотрите, бриллиант чтобы не подменить и аглицкой тонкой работы не испортите	Платов: <i>Чур</i> , бриллианта не подменить и аглицкой работы не попортить!
Фрагменты, написанные самим Щедрины	
Вот вам «Тугамент!». <i>Сиди здесь за место пуделя!</i>	
Блоха: А, б, в (<i>и далее русский алфавит</i>) ла, ла, ла... Благодарю за внимание...	
Ансамбль камрадов и Шарлотты ЛК: How exciting! (<i>Как интересно!</i>)	

ПШ: Wonderful! Wonderful, wonderful, wonderful, so amazing, o! (*Чудесно! Чудесно, чудесно, чудесно, так удивительно, о!*)

ЛК123: Ah, so surprising, so surprising, so surprising, so surprising, ah, ah... (*Ах, так удивительно, так удивительно, так удивительно, так удивительно, ах, ах...*)

ПШ: Ah, so surprising, so surprising! (*Ах, так удивительно, так удивительно!*)

ЛК123: Ah, so surprising, so surprising, so surprising, so surprising, ah, ah (*Ах, так удивительно, так удивительно, так удивительно, так удивительно, ах, ах*)

Номер «Англицкие невесты»

Брюн.: My dream is love, my soul is love, my arms is love, o, love, my voice is love, my eyes is love, my heart is love, my love... My dream is love, my soul is full of love, o, full of love, full of love, full of love... My dream is love... (*Моя мечта – это любовь, моя душа – это любовь, мои руки – это любовь, о, любовь, мой голос – это любовь, мои глаза – это любовь, мое сердце – это любовь, моя любовь... Моя мечта – любовь, моя душа полна любви, о, полна любви, полна любви, полна любви... Моя мечта – любовь...*)

Here I am (по-русски, с очень сильным акцентом) пригласить меня на менуэт, dance with me gawotte, bour ree... Here, am, here, I am mi-nu-et (Посмотри на меня, потанцуй со мной гавот, бурре... Здесь, я, здесь, я менуэт)

ОК: Я всегда при ём должен быть, одному быть нельзя!

ЛК123: Парад, парад, парад!

Ш: Трататата...

Л: А коли умереть придется, все к России ближе...

П: Эй, рус, ступай вниз! Смует!

3 Кварт.: Оба пьяны вусмерть!

Хор: Обобрали парня, гады...

123К: А этого на встречно в лазарет отправить.

Реплика с трехкратным повтором в 3 и 9 номерах оперы:

Александр I: Ах, ах, ах, как так это можно так тонко сделать...

В либретто Щедрина прослеживается компромиссный способ воплощения лесковского сюжета в музыке: при сохранении стилистики и точного текста используются не только сокращения, но и смысловые дополнения, стилизованные под манеру Лескова.

Композитор, сохраняя фабулу сюжета, делает одно существенное нововведение, которое следует акцентировать отдельно. В сказе Лескова линия Блохи остаётся незавершенной, писатель не размышляет о ее дальнейшей судьбе. В опере Щедрина ее роль становится максимально рельефной: она не только наделяется голосом, ее судьба оказывается неразрывно связана с главным героем: в финальной сцене гибели Левши в музыкальном контексте хоровой религиозной музыки Блоха поет умирающему мастеру колыбельную.

Также можно сделать вывод, что в опере ещё больше, чем в сказе, укрупнён и обобщён национальный образ, сконцентрированный в номере «Речка Тулица», выполняющим в опере функцию «рефрена». Эту же задачу берут на себя «фольклорные» номера: «Аленький цветочек», «Тула, моя Тула», «Балалаечка-минорочка».

Композитор по поводу возможных заимствований и стилизации говорит так: «В опере нет никаких цитат, ни одной. Что касается Тулы, то я же корнями оттуда, из Тульской губернии, так что к ней у меня есть какая-то расположенность»²⁰⁴.

В целом драматургия «Левши» Щедрина последовательно раскрывает смысловой комплекс Лескова. Некий фон для глубоко личного компонента содержания создаёт принцип оппозиций: русское и иностранное, простой народ и царская власть.

Кроме прочего, Щедрин в тексте либретто акцентирует конкретное имя Левши, быть может, здесь создается единственное противоречие с первоисточником, в котором написано: «Собственное имя левши, подобно именам многих величайших гениев, навсегда утрачено для потомства». В то же

²⁰⁴ Дудин В.В. Родион Щедрин: Сегодня Левшей вокруг множество – надо лишь уметь их видеть [Электронный ресурс] // Российская газета. 29.07.2013. URL: <https://rg.ru/2013/07/30/levsha.html> (дата обращения: 10.08.2023).

время в тексте сказа имя главного героя упоминается, оно выгравировано на пистоли из аглицкой кунсткамеры: «Иван Москвин во граде Туле». Щедрин передает эти слова через реплику Александра I. Еще раз имя Левши будет названо в эпилоге, в колыбельной Блохи: «Баю-бай, баюшки, дарят гостинцы Ванюшке».

Что касается конкретных приемов работы Щедрина над либретто, в «Левше», как и в «Мертвых душах», самым распространенным приемом оказываются *сокращения*. Например, фраза Лескова, что «а футляра на нее не принесли», сокращается Щедриным до реплики Платова «А футляр?».

Изначально у Лескова в «Левше» совмещены два способа изложения текста: как авторский, так и обилие прямой речи. Поэтому такой проработки, как составление диалогов из разных фрагментов первоисточника «Мертвых душ», в «Левше» мы не находим. Основные трансформации лесковского текста связаны с введением новых персонажей, реплики для которых берутся у других героев или из авторского повествования. Приведем в пример перефразирование, связанное с введением принцессы Шарлотты. Реплика государя Александра Павловича «Завтра мы с тобою едем их оружейную кунсткамеру смотреть» с изменениями и дополнениями переходит к Шарлотте, которая говорит, обращаясь к нему: «Ваше величество... мы в оружейной кунсткамере».

Вновь мы видим в либретто прием гиперболизации. У Лескова Левша говорит: «Покорно благодарствуйте на всем угощении, и я всем у вас очень доволен и все, что мне нужно было видеть, уже видел, а теперь *я скорее домой хочу*». Щедрин доводит напряжение этой до крайней степени: «Домой, домой, домой, домой хочу, домой скорей хочу».

Ряд примеров незначительных изменений отдельных слов, вероятно, спровоцированы необходимой музыкально-ритмической организацией текста. «Отвлечь» заменяется на «отвадить», «отвезти» на «отвезть», «захватил» на «взял».

Уже ранее стало очевидно, что введение авторской стилизации текста Щедрина в либретто «Левши» выглядит более смело, чем в «Мертвых душах». Композитор добавляет фразы, не меняющие концепцию произведения, но

имеющие определенный смысловой посыл. Платов у Лескова, оценивая блоху, говорит: «А надо бы подвергнуть её русским пересмотрам в Туле или в Сестербеке». Щедрин добавляет перед этим религиозный акцент: «*Святому Николе поклонясь*, надо подвергнуть блоху русским пересмотрам».

Интересно, что композитор для обострения контраста «русского» и «иностранный» вводит в либретто английский текст, пародируя низкопробную эстрадную музыку. В номере «Англицкие невесты» Брюнетка поет, обращаясь к Левше: «My dream is love, my soul is love, my arms is love, o, love, my voice is love, my eyes is love, my heart is love, my love...».

Если суммировать наши наблюдения относительно принципов работы Родиона Щедрина над либретто, становится понятно, что во всех обсуждаемых случаях композитор вовсе 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.

Вспомним «Мертвые души», где переставленными и «собранными» оказываются несколько сцен поэмы («Обед у прокурора» в первом действии), а реплики отдельных героев нередко состоят из разных фрагментов гоголевского сочинения. В «Левше» смелость композитора-либреттиста проявляется не только в «концентрированной» драматургии, но и во введении новых персонажей, в факте наделения блохи голосом и замены ее оригинальной функциональности.

Щедрин в каждом случае написания собственного либретто, подобно скульптору, работает с изначально большим и ценным материалом, шлифует и оттачивает его под свои художественные задачи. Результат кропотливой работы композитора представляется нам убедительным.

3.3. Музыкальное воплощение

История музыкальных прочтений сказа Лескова в различных жанрах довольно обширна. «Именно различные воплощения “Левши” – от комических представлений с пением и музыкальных комедий до симфонических картин и оперы-притчи – составляют бóльшую часть музыкальной лесковианы»²⁰⁵.

Среди наиболее известных инструментальных сочинений в исследованиях выделяют Шутейную сюиту для оркестра «Блоха» Ю.А. Шапорина, но она представляет собой музыку к спектаклю по пьесе Е.И. Замятина, которая является самостоятельной историей и принципиально отличается от содержания «Левши» Лескова.

Предшественником Щедрина относительно «Левши» скорее был А.Н. Александров, который обращался к сказу Лескова трижды. Им написана музыка к мультипликационному фильму «Левша» (1964), затем детская опера с тем же названием и на основе того же музыкального материала (1975), затем симфонический цикл на сюжет «Левши» (12 музыкальных картин из одноимённой оперы для большого симфонического оркестра, ор. 107, 1977).

Интересно, что при всей красочности и эффектности инструментального цикла Александрова, претворенный в музыку сказ, лишенный слова, как конкретного и колоритного вербального смысла, многое теряет. Создаётся лишь обобщённая атмосфера лесковского текста с помощью таких приёмов как цитирование фольклорного материала, вариационное развитие, звукоизобразительность.

Существует «Левша» и в жанре балета (хореографического представления, 1964). Сиверская в подробном исследовании об интерпретации «Левши» в музыке справедливо пишет о балете Б.А. Александрова: «В связи с использованием замысловатой вертикали, мелодическая и ритмическая стороны музыки балета оказались несколько упрощёнными. Желая подчеркнуть актуальность музыки,

²⁰⁵ Сиверская Т.М. Отражение творчества Н.С. Лескова в отечественной музыке (на примере сказа «Левша»). С. 76.

композитор отказался и от каких-либо связей с фольклорным началом»²⁰⁶. Таким образом, в балете Александрова мы видим кардинальное и не выигрышное отличие от авторского метода Лескова, в основе которого лежит виртуозная работа с народным говором и национальной идеей. Прямо противоположный подход, отталкивающийся от лесковского текста, мы увидим у Щедрина.

Другой композитор, А.Г. Новиков, при создании по сюжету «Левши» музыкальной комедии, по жанру больше напоминающую советскую песенную оперу, использовал специально созданное новое стихотворение либретто с переработкой оригинального текста. В результате драматическое содержание сказа оказалось ликвидированным. Комическая сторона «Левши» Новикова в основном построена на высмеивании англичан, но есть и «обоюдоострый» момент, также «подсмотренный» в тексте Лескова, но реализованный через специально придуманную «мизансцену»: в Англии Левша берет арфу, чтобы аккомпанировать своему пению, но играет на ней, как на балалайке («Как у наших у ворот», № 32).

Для сравнения различных композиторских методов отметим, что даже детская опера Александрова решена как «Трагикомическое представление с пением, танцами, разговорами, симфонической музыкой и подкованной блохой», без упрощения многослойной фабулы Лескова.

Опера Александрова, как и у Щедрина, имеет номерную структуру, но включает в себя разговорные диалоги в духе комической оперы XVIII века. Среди любопытных нюансов, которые также имеются и в опере Щедрина: Александров акцентирует и выносит в список действующих лиц «спрятанное» в тексте «Левши» имя главного героя – Ваня. Кроме того, в опере появляются новые персонажи, такие как невеста Левши Маша и аглицкая девка Мери. Глобальное отличие оперы Александрова от оригинала – нивелирование драматической остроты финала, Левша вместо трагической гибели воскрешается.

²⁰⁶ Сиверская Т.М. Отражение творчества Н.С. Лескова в отечественной музыке (на примере сказа «Левша»). С. 76.

Среди следующих в хронологическом порядке музыкальных воплощений «Левши» также преобладают музыкальные комедии и мюзиклы: В.В. Дмитриева (1974), М.Г. Левянта (1975), А.И. Шевцова (2000).

В драматическом театре и кино «Левшу» Лескова трактовали довольно вольно, как правило, без должного внимания к драматической линии. Более того, «затенялась» даже комическая сторона и акцент делался на обобщенный лубочный стиль. Такой подход мы видим, например, у режиссера С.М. Овчарова в фильме «Левша» (1986). Режиссер сам озвучил большинство героев: Левшу, императоров, Платова, боцмана, квартального. Такой прием вписывается в стилистику народного балагана, с учетом того, что в фильме сосуществуют два пространства: передвижной кукольный театр и классики кинематографа восьмидесятых.

Премьера оперы «Левша» была заказана Щедрину дирижером В.А. Гергиевым к открытию театра Мариинский-2 и состоялась 26 июня 2013 года. «Премьера “Левши” вызвала стоячую овацию зала. – пишет в рецензии музыкальный критик Владимир Дудин. – В новом шедевре композитор проявил себя не только как непревзойденный мастер оркестрового письма, которому подвластны техники и нежнейшей акварели, и острой графики, и монументальной живописи, но и как художник с ярко выраженной гражданско-философской позицией. Помогла ему в этом идеальная универсальная и вместительная сказово-притчевая форма, заданная любимым им Николаем Лесковым»²⁰⁷.

Сам композитор о своей идее рассказывает так: «Повесть Лескова предоставляет богатейший материал для оперного сюжета. Уже сама фабула повествования – гротесковое преувеличение. Что это? Библейская притча, ярмарочный балаганный миф, эпическое сказание? Яркие, сочные, контрастирующие характеры. Буффонада и трагедия. Смех сквозь слезы...»²⁰⁸.

²⁰⁷ Дудин В.В. В Мариинском театре состоялась мировая премьера «Левши» Родиона Щедрина [Электронный ресурс] // Российская газета. 27.06.2013. URL: <https://rg.ru/2013/06/27/levsha.html> (дата обращения: 10.08.2023).

²⁰⁸ Левша [Электронный ресурс] // Сайт Мариинского театра. URL: <http://www.mariinsky.ru/playbill/repertoire/opera/lefthander> (дата обращения: 10.08.2023).

Щедрин, в отличие от предшественников, избегает обобщённой интерпретации и даёт развернутые музыкальные характеристики как главным героям, так и массовым образам. Приведем один из примеров композиторского «усиления» образа народа: когда Платов хочет увести Левшу с собой в Петербург без «тугамента», в сказе Лескова за него заступаются только другие мастера, а у Щедрина Левшу в унисон защищают все партии хора. Здесь подчеркнут ключевой момент, поскольку отсутствие документов наряду с другими обстоятельствами также приводит Левшу к гибели.

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

Сиверская в своем исследовании последовательно разбирает мелодико-ритмическое воплощение Щедриным текста Лескова и приходит к такому выводу: «Композитор детально перевел на язык музыки характеристики Левши, которые содержатся в тексте сказа – как в словах самого героя, так и в относящихся к нему словах автора. Щедрин выстроил оперные фразы Левши не как музыкальную кальку с текста сказа, а как переосмысленные звуковые образы, обладающие повышенным эмоциональным градусом (отсюда – более изломанные линии, ритмические контрасты)»²⁰⁹.

Музыкальное решение образа Левши прежде всего ассоциируется с решением образа Варвары из первой оперы Щедрина «Не только любовь». В обоих случаях композитор выстраивает мелодику по принципу сочетания двух

²⁰⁹ Сиверская Т.М. Отражение творчества Н.С. Лескова в отечественной музыке (на примере сказа «Левша»). С. 142.

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.

В стиле протяжной песни написан запев «портретной» песни Левши «Аленький цветочек, почто ты в поле увял...» (Рис. 71), с которой он впервые появляется в опере. В этом же номере, в припеве появляется и частушка с плясовым и синкопированным ритмом: «Ах, вула, вула, вула... Тула моя, Тула, Тула...». Позже эта песня станет лейтмотивом Левши.



Рис. 71. «Левша». № 4 «Речка Тулица». Песня Левши.

Песня Левши далее будет иметь новую драматургическую задачу и изменение «напряжения» без изменений текста – в сцене Левши с придворными «Аленький цветочек» прервет остросюжетную сцену в Зимнем дворце (№ 19), когда Левшу вместе с Блохой решают отправить в Букингемский дворец.

Возможно, ключом к интерпретации образа Левши, который по сюжету сталкивается с бюрократией и обесцениванием труда, может послужить всего лишь одна его реплика в сцене из финала «Возвращение в Петербург». В этот момент он робко (с трудом начиная говорить, почти заикаясь, у Щедрина ремарка «стонет») просит аудиенции императора: «Мне бы только два слова...» (Рис. 72), имея в виду свое стремление сообщить государю о том, что он узнал в Англии о вреде чистки ружей кирпичом, из-за которой они приходят в негодность. За этой репликой просматривается расстановка приоритетов Левши: не для себя, а для родины.

(стонет / groans)

М М М М Мне

5 бы толь-ко Го-су-да-рю два сло-ва

Рис. 72. «Левша». №30, «Возвращение в Петербург», Левша (тт. 47-55).

«Левша – это ведь концентрат всех черт русского человека, – говорит Щедрин, – от “а” до “я”. Дар, смекалка, достоинство, полное презрение к понятию “что такое смерть”, он неспешен, с самоиронией, при этом склонный к злоупотреблению нашим национальным напитком...»²¹⁰.

Конкретные черты характера, которыми Щедрин наделяет главного героя, прослеживаются по авторским ремаркам: например, перед сценой смотрин (№22) Левша отвечает на предложения жениться на английских невестах «в полный голос, с видимым лукавством»: «Зачем девушек морочить?». Мы неожиданно сталкиваемся с еще одним комическим модусом высказывания – лукавство. По Толковому словарю Ожегова, это понятие распадается на два значения: «Хитрость, коварство и весёлый задор, игривость»²¹¹. В этой двойственности мы видим еще одну яркую и неочевидную «краску» образа Левши.

В эпизоде «смотрин» по части комизма интересна кульминация «свадебных предложений». Щедрин к реплике Принцессы Шарлотты «Я вам “грандеву” сделаю» (Рис. 73) пишет колоритную ремарку в разговорном духе «как сводница». И, конечно, не менее специфично обещание сделать «грандеву», которое по Историческому словарю галлицизмов русского языка мы должны понимать всего лишь как «рандеву» (свидание), но наша русская «культурная модель» сразу же выдает комическую ассоциацию с гранд-дамой – «женщиной,

²¹⁰ Ершова Т.Б. «Музыка всегда ждет нового гения» Родион Щедрин – о «Левше», судьбе молодых композиторов, критиках и Мариинке. [Электронный ресурс] // Lenta.ru. 24.06.2013. URL: <https://lenta.ru/articles/2013/06/24/schedrin> (дата обращения: 10.08.2023).

²¹¹ Академик. Словари и энциклопедии. [Электронный ресурс] // Академик. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/100834> (дата обращения: 10.08.2023).

исполненной величавости, горделивости (обычно с оттенком шутливости или иронии)»²¹².



Рис. 73. «Левша». №22, Восторг англичан и вопросы к Левше, Принцесса Шарлотта (ц. 185, тт. 8-13).

Как правило, музыкальные фрагменты Левши Щедрин не обособляет в отдельные номера, а внедряет его развернутые реплики в народные сцены (по аналогии с Лесковым). Любопытно проанализировать «оформление» центрального комического номер «Озорные песни» Левши (№ 11). Эту сцену открывает хор девушек на: «Тула, гула, тётку Глашу ветром сдуло» (Рис. 74), где Щедрин через прием травестии выстраивает частушечные хоровые партии в форме полифонического канона. Оркестр работает по принципу звукоизобразительности, имитируя звуки оружейных наковален: тремоло у домр и перкуссии (тарелочки/треугольник и хакбретт) на слабых долях.

The image shows a musical score for a choral setting. It consists of four staves. The first three staves are vocal parts, and the fourth is a bass line. The lyrics are: Ту ла, гула Ту ла, Ту лагу ла тетку Глашу ветром сду ло, тет ку Глашу ветром Ту ла, гула Ту ла, Ту лагу ла, тетку Глашу ветром сду ло, тет -ку Глашу ветром Ту ла, Ту лагу ла Ту лагу ла тет ку Гла а шу ветром сду ло тет-ку Ту ла, Ту лагу ла Ту лагу ла тет ку Гла-а-шу ветром сдуло тет-ку

Рис. 74. «Левша». №11, Околица Тулы и Озорные песни Левши, хор.

²¹² Академик. Словари и энциклопедии. [Электронный ресурс] // Академик. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/100834> (дата обращения: 10.08.2023).

Куплеты песни Левши даны в эмоциональном развитии: от куража и озорства до драматизма при сохранении плясового ритма («Балалаечка минорочка... на полочке лежит, разлуку ворожит»), что в определенном смысле уже «программирует» трагический финал оперы (Рис. 75).

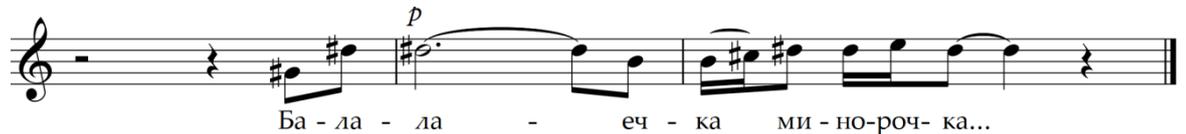


Рис. 75. «Левша». №11, Озорные песни Левши (ц. 87, тт. 1-7).

Буквально через несколько тактов после «программирования» трагического финала мы видим «обратный поворот» в озорную сферу: хор и Левша имитируют звучание балалайки. В последних номерах оперы, характеризующих центральный образ Левши, реализуется заложенный в самом начале оперы драматизм: в № 27 («Видение России»), в № 31 («Финальные сцены») и № 32 («Эпилог»).

Наравне с Левшой главной героиней оперы становится Блоха, приобретая по сравнению со сказом Лескова большее значение, Щедрин переосмысливает и развивает этот образ. «Блоха в ряде сцен выступает как бессловесный наблюдатель, – подчеркивает Сиверская, – но её полированная поверхность, словно зеркало, отражает личностные черты окружающих её действующих лиц. Например, разное отношение двух императоров к своему народу, разные формы признания ими работы своих и чужих мастеров»²¹³.

Тембр голоса Блохи по обозначению Щедрина – «легкое инструментальное колоратурное сопрано». Буквы изначально английского алфавита пропеваются на как бы искусственно «сконструированной» мелодии: преобладает поступенность и движение по звукам аккордов. Уже в первом и трех разделах арии (№ 8) Блоха предстает как абсолютно механическое существо, мы слышим эту

²¹³ Сиверская Т.М. Отражение творчества Н.С. Лескова в отечественной музыке (на примере сказа «Левша»). С. 156.

«механистичность» в оркестровке: *pizzicato* струнных, *frullato* и *slap* у флейт, челеста, колокольчики.

Через семантику «искусственности» Щедрин решает и образы русских императоров с придворными, в вокальных партиях которых преобладают мелизматика и инструментальный тип мелодии. Например, вспомним, что Щедрин, работая над либретто, заменил лесковскую фразу Николая I, обращенную к Атаману Платову, «Ты – старик мужественный» на вариант «Скажи мне, мужественный старик». Каждый ее слог либо распет, либо выдержан крупными длительностями (*Рис. 76*).

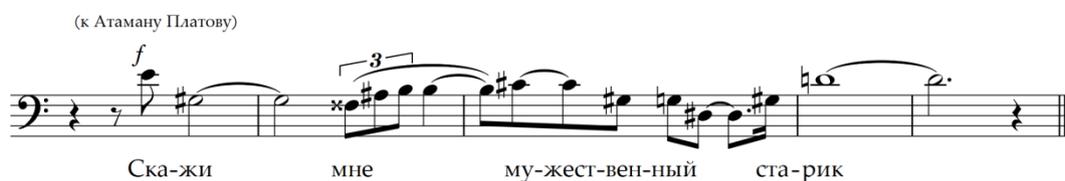


Рис. 76. «Левша». №1, Зимний дворец, Николай I (ц. 9, тт. 2-6).

Для создания танца Блохи Щедрин выбрал жанр «аглицкой» кадрили-лансье, распространенной в начале XIX века (в России на тот момент была эпоха Александр II). В теме кадрили солируют сначала *crotali sospesi*, затем в высоком регистре чембало и две флейты-пикколо на фоне *pizzicato* струнных (*Рис. 77*).

Рис. 77. «Левша». №8, Блоха, кадрили (тт. 14-18).

В этой сцене Щедрин применяет и комический элемент. Танец Блохи внезапно обрывается – «у неё заканчивается завод, что изображено нисходящим глоссандо литавр и скрипок до предельно низкого звука»²¹⁴.

В № 18 «Английская блоха, “подвергнутая русским пересмотрам”» Щедрин трансформирует первую арию (Рис. 78): теперь английский алфавит заменен на русский (Рис. 79), вместо кадрили-лансье Блоха танцует барыню. Сопоставим оба варианта: они не имеют мелодических изменений.

Рис. 78. «Левша». №8, Блоха (тт. 1-3).

²¹⁴ Сиверская Т.М. Отражение творчества Н.С. Лескова в отечественной музыке (на примере сказа «Левша»). С. 164.

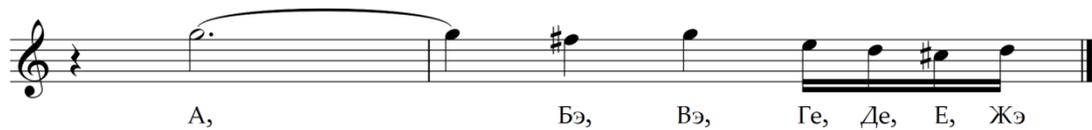


Рис. 79. «Левша». № 18, Англицкая блоха, “подвергнутая русским пересмотрам” (тт. 1-3).

Напомним, что в финале оперы Блоха наделяется новой мощнейшей функцией. Постепенно к эпилогу у изначально бездушного механизма проявляются человеческие чувства: Блоха поет предсмертную колыбельную Левше (Рис. 80) – светлую, утешающую и контрастирующему «параллельному» музыкальному материалу сцены (полицейские), но абсолютно совпадающему по характеру с хоровой музыкой из сцены смерти Левши («Сыне божий, помилуй нас», «Святой Боже»).



Рис. 80. «Левша». №32, Эпилог, колыбельная Блохи.

Функцию рассказчика в опере, интерпретируемую нами ранее как авторскую позицию, Щедрин передает Платову, который излагает основные события (№ 2–12) с желанием показать, что «у нас дома не хуже».

Интонации Платова (Рис. 81) неизменны на протяжении всей оперы – утвердительны, преобладают ровный ритм и выдержанные звуки, широкие интервалы, громкая динамика, с точки зрения жанра ощущается влияние военных маршей.



Рис. 81. «Левша». «Ариозо Александра I и сцена», партия Платова.

Сам Щедрин говорит о том, что задумывал в «Левше» «противопоставить две формы бытия — нашу, российскую, с британской. Левша ведь, уезжая от соблазнов Лондона, делает выбор — между рациональной и иррациональной формами бытия...»²¹⁵.

Композитор, противопоставляя и сравнивая Россию с Англией, распределил эпизоды, избирая для двух сфер один и тот же композиторский метод: ни в русских сценах, ни в английских нет прямых фольклорных цитат, но широко используется стилизация. Исключением является только цитата английского гимна «God Save the King» в молитве Полшкипера из сцены отплытия Левши на родину.

«Изящное россиниевское меццо-сопрано» Принцесса Шарлотта впервые появляется в № 3 («Осмотр оружейной палаты»), ее вокальная партия в жанре «чопорного» менуэта основана на юбилеях и фиоритурах как «манифесте» контраста двух национальных сфер (*Рис. 82*) – поскольку в это же время «длящиеся» фразы англичан контрастируют с четко-организованными репликами Платова.

Хотя здесь ощущается и двойственность решения образа Шарлотты: характер ее реплик напоминает созданное Щедриным обаяние Лизаньки Маниловой из оперы «Мёртвые души».

²¹⁵ Вирабов И.Н. Разговор с Родионом Щедриным после премьеры. [Электронный ресурс] // Российская газета. 30.07.2013. URL: <https://rg.ru/2013/07/30/levsha.html> (дата обращения: 10.08.2023).

Pr. III. *p dolce*
Ba...
VI.1 *pp*
Vc. solo *pp*
4 5
...ше Ве ли - чес - во...

Рис. 82. «Левша». № 3, «Осмотр оружейной палаты», партия Шарлотты.

Кульминация всей «англицкой» сферы приходится на № 9, где Платов спрашивает англичан о злополучном футляре для блохи. Процесс «поиска объяснений» со стороны англичан построен так: образуется тритоновая интонация через сочетание трели у альтов (соль, малая октава) и выдержанным звуке у скрипок (сис, первая октава). Трель спустя пару тактов переходит в уже характерную для англичан мелизматическую: «Футляр на ней казённый...».

Драматический поворот в опере начинается с появлением никак ранее не подготовленного образа английского Полшкипера, именно он «на спор» сплавляет Левшу в сцене отплытия на родину (№ 29). Вместе с тем, Полшкипер же, произнеся знаменитую фразу «У него хоть и шуба овечкина, так душа у него человечкина!..» (Рис. 83), в какой-то степени дает нам право по-иному трактовать сопоставление русских и англичан, с меньшим негативом. Интересно композиторское решение афоризма: Щедрин делает сопоставляет диезы («шуба овечкина») и бемоли («душа человечкина»).

ff espr. legato

Раз - ве так мож - но! У не - го хоть и шу - ба

6 о - веч ки - на так ду - ша

12 у не го

17 че - ло - веч - ки - на!..

Рис. 83. «Левша». №31, Финальные сцены (ц. 267).

Щедрин, считая упомянутый афоризм из реплики Платова сентенцией «Левши», приходит к следующему выводу: «Главная задача книг Лесков – это все-таки докопаться до сути, до истины, до анализа характера, анализа национального мышления»²¹⁶.

«Центральный герой, Левша, – пишет М.П. Зачиняева, – своего рода символ открытости русского народа творчеству. С помощью музыкальных средств его образ раскрывается не просто как незаслуженно униженный и оскорбленный властью гениальный мастер, но и в более глубоком контексте как русский праведник, истинный мученик»²¹⁷.

Не случайно анализ оперы «Левша» вновь предполагает обсуждение феномена русской «культурной модели», которая по избранной нами методологии раскрывается через три условия: контекст, ассоциации и ситуации.

Контекстом мы считаем «многослойность» первоисточника, то есть сказа Лескова, который предполагает, кроме основного сюжета, раскрытие военной русско-турецкой темы (в сказе последовательно обсуждается оружие) и затрагивает причины убийства российского императора Александра II через трактовку сюжета, как видение внутренней и внешней политической обстановки.

²¹⁶ Ершова Т.Б. «Музыка всегда ждет нового гения» Родион Щедрин – о «Левше», судьбе молодых композиторов, критиках и Мариинке. [Электронный ресурс] // Lenta.ru. URL: <https://lenta.ru/articles/2013/06/24/schedrin> (дата обращения: 10.08.2023).

²¹⁷ Зачиняева М.П. Образ главного героя в опере Р. Щедрина «Левша» // Вестник Магнитогорской консерватории. 2016. № 3. С. 27-32. С. 30.

Кроме того, к контексту также относится и тема биографичности в «Левше», прямое отношение к которой можем проследить как у Лескова, как и у Щедрина. Отношения художника и власти в случае Лескова прослеживает М. Кучерская: «В Ученом комитете он был не своим. Не чиновник – литератор, без тени законопослушности»²¹⁸. Также автор акцентирует схожесть «финалов» Левши и Лескова: «С конца 1880-х и до начала 1890-х годов, чуть ли не в каждом письме близким Лесков будет писать о смерти, о ее неизбежности. Говорить об этом он начнет уже в то время, когда от смерти, если понимать под ней забвение, будет спасен. Его уберегла история о косом и леворуком тульском мастере»²¹⁹.

Щедрин говорит в интервью: «”Левша” во многом, я считаю, история автобиографичная – о признании, непонимании гения на родной земле. Либералы считали писателя агентом личной канцелярии российских императоров, церковь считала надругателем и разоблачителем, потому что он церковников выводил такими, какими они были. Он не ретушировал фарисейство монархии. И он же единственный человек, которого вычеркнул Ленин – когда дали ему список авторов для монументальной пропаганды, где были и Чайковский, и Глинка, и Толстой, и Чехов. Лесков никогда никому не был угоден, всегда один, без стаи, он и был праведником»²²⁰.

Трудно говорить о Щедрине как о «Левше», но, тем не менее, отрицать в его случае автобиографичность тоже нельзя. С одной стороны, по статистике его музыка исполняется ежедневно, а композитор имеет всевозможные регалии и государственные награды. Судить о другой стороне «медали» мы можем со слов Холоповой: «Сейчас я готовлю второе издание книги о Щедрине (первое прошло в 2000 году). Щедрин сейчас поднял и выплеснул такой шквал новизны, что никто себе не представляет, какой он новаторский композитор. О нём когда-то в Англии написали дурацкую рецензию: “Щедрин – композитор XIX века”. Как эта публикация его задела! У него в 2022-м году будет 90-летие, и я все лето 2021 года занималась его 25-ю новыми произведениями, включая 4 оперы. Вижу, что

²¹⁸ Кучерская М.А. Лесков. Прозёванный гений. С. 444.

²¹⁹ Там же. С. 419.

²²⁰ Дудин В.В. Родион Щедрин: Сегодня Левшей вокруг множество – надо лишь уметь их видеть [Электронный ресурс] // Российская газета. 30.07.2013. URL: <https://rg.ru/2013/07/30/levsha.html> (дата обращения: 10.08.2023).

он совершенно новаторский композитор, только об этом никто, по-моему, не говорит, У нас его знают со времен “Не только любовь”, Первого фортепианного концерта, “Озорных частушек” и тому подобного»²²¹.

Возвращаясь к описанию «культурной модели», проследим ситуации, распределённые интересным образом. Кроме определяющих содержание «Левши» оппозиционных ситуаций, то есть сопоставление русских и англичан или народа и власти, Щедрин выстраивает отдельную линию ситуаций на тему «русскости». Номера, входящие в эту линию, как бы останавливают действие ради осмысления и обобщения произошедших событий: № 4 «Речка Тулица (наплыв)», дуэт разговорных женщин в хоровой народной сцене (№ 11 «Околица Тулы и озорные песни Левши»), № 27 «Видение России», № 32 «Эпилог» (заупокойный хор).

Выявление ассоциаций в работе над другими сочинениями, как правило, помогало точнее определить жанровое своеобразие. Поскольку первый раздел этой главы посвящен влиянию лесковского текста на музыкальный язык оперы, можно предположить, что жанровая неустойчивость сказа имела для Щедрина определенное значение. Синельникова свидетельствует об этом: «Сам он задается вопросом, что же такое сказ “Левша” – гротеск и буффонада, ярмарочный балаганный миф и эпическое сказание, библейская притча о праведнике и роман-путешествие? Этот жанровый микст в опере не остается неизменным, композитор направляет драматургию оперы к жанровой модуляции в финале, выходу к высокой трагедии и жанру барочных пассионов»²²².

Такая особенность материала, а также композиторский прием введения речитативов на английском языке обуславливают еще одну ассоциацию с оперой Стравинского «Похождения повесы»: разумеется, сюжетные фабулы не совпадают, но общее между двумя операми есть.

²²¹ Насибулина Н. В. Валентина Холопова: «Нет книги – нет композитора» [Электронный ресурс] // Stravinsky.online. URL: https://stravinsky.online/starshee_pokolenie_valentina_kholopova?ysclid=11ymbceah4 (дата обращения: 16.02.2023).

²²² Синельникова О.В. Опера «Левша» Родиона Щедрина: загадка русского гения и высокая “температура” сюжета // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. №47. С. 74-83. С. 76.

Стравинский, работая на либретто совместно с У. Оденом, подобно Щедрину вносит изменения в первоисточник – цикл гравюр английского графика XVIII века Уильяма Хогарта. Помимо введения в оперу Энн, до последнего любящей главного героя Тома Рейкуэлла, в опере появляется Ник Шэдоу – играющий роль аналога дьяволов-искусителя. Похожая линия есть и в финале «Левши», когда Левша и английский Полшкипер в состоянии опьянения видят чертей – каждый из них видит разных и по-разному интерпретирует эти галлюцинации, опираясь на собственные страхи и предчувствия.

В «Диалогах» Стравинского читаем: «В начальных сценах форма в какой-то мере напоминает доглюковскую оперу, в которой развитие интриги сосредоточено в речитативах сессо, а арии предназначались для поэтических раздумий; но с развитием действия сюжет излагается, разыгрывается, сосредоточивается почти полностью в пении...»²²³. Такую схему «развития» вполне можно сравнить с образом Блохи, эволюционирующей в опере Щедрина от бесчувственного механизма до сочувствия в финале, когда она поет Левше колыбельную.

Несмотря на то, что центральный герой Том – трагическая фигура, как и в «Левше» Щедрина, у Стравинского в «Похождении повесы» среди жанрового многообразия прослеживается и комическая линия. С.И. Савенко отмечает, что «более всего “Похождениям повесы” подошло бы моцартовское определение “веселая драма”. Опера блещет остроумием, в ней много чисто театральной увлекательности. В первую очередь это относится к образу Бабы, “входящей в драму ниоткуда чудовищем и выходящей симпатичной личностью”»²²⁴. В Левше подобный «комический» слой, также оттеняющий основное трагедийное содержание, кроме «Озорных песен Левши», мы усматриваем в отдельных «омузыкаленных» репликах Платова, Александра II («Не порть мне политики, Платов»), а также в английской сцене Левши с невестами.

²²³ Игорь Стравинский. Диалоги с Робертом Крафтом избранные места / пер. с англ. В.А. Линник. М.: Libra Press, 2016. С. 89.

²²⁴ Савенко С.И. Игорь Стравинский. Челябинск: Аркаим, 2004. С. 227.

«Похождения повесы» и «Левша» совпадают и по свойству финалов. У Стравинского Том в итоге попадает в дом для умалишенных, и в этот момент, подобно развязке «Левши», музыкально воссоздается стиль высокой трагедии: мы слышим стилистику «Орфея» Глюка, испытываем фактически сострадание к главному герою.

У Стравинского немало оперных аллюзий. Английский язык речитатива стилизован под оперы Генделя, прослеживается моцартовский классицизм (финальный эпилог «Повесы» схож по смыслу с финалом «Дон Жуана» Моцарта), заметны отсылки к стилистике опер Чайковского (Ария и Кабалетта Энн из третьей картины первого действия напоминает арию Лизы из второй картины «Пиковой дамы» Чайковского).

При суммировании наблюдений и высказываний ученых, становится очевидным наличие в «Левше» двух планов: комического и трагического. Об аналогичном «соседстве» мы говорили при анализе оперы Щедрина «Не только любовь». О неизбежном синтезе двух составляющих пишут филологи: «У Брехта мы не найдем ни трагедий, ни комедий в их чистом, так сказать, аристотелевском виде. Доминирует, скорее всего, нечто третье, представляющее собой синтез этих двух начал»²²⁵.

Другой ученый, говоря об этом синтезе при обсуждении русской ментальности и культуры, делает следующий вывод: «У Чехова нет только и просто трагедии, как нет и комедии в чистом виде. То и другое у него существует вместе. Вот и получается, как пишет Базаров еще в 1916 г., нет у нас ни подлинной комедии, ни подлинной трагедии. Одна сплошная трагикомедия. И в искусстве, и в жизни»²²⁶.

Жанровое определение «трагикомедия» – одно из ключевых не только в литературе, где ее история к XVII веку уже насчитывала два тысячелетия, но в области оперного искусства.

²²⁵ Чирков А.С. «Кориолан», или о комическом и трагическом в брехтовской системе координат [Электронный ресурс] // Вестник ТГПУ. 2011. №7. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/koriolan-ili-o-komicheskom-i-tragicheskom-v-brehtovskoy-sisteme-koordinat> (дата обращения: 10.08.2023).

²²⁶ Хренов Н.А. Ментальность и тип культуры: жанр трагикомедии и его культурологическая интерпретация // Ярославский педагогический вестник. 2016. №2. С. 169-174. С. 173.

Возможно, «результат» трагикомедии исторически был иным, чем мы видим это в «Левше» Щедрина, но компоненты жанра остались прежними.

И.П. Сусидко и П.В. Луцкер, подробно разбирая примеры оперных трагикомедий», в книге «Итальянская опера XVIII века» отмечают, например, что «Чипцио считал свои сочинения трагикомедиями, стремился потрясти зрителя показом “великого и ужасного”, при этом часто приводил действие к счастливой развязке»²²⁷.

Ни в одной из рассмотренных нами опер Родиона 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, отраженной в избираемых им сюжетах. Схожая ситуация, которую мы увидели в опере Стравинского «Похождения повесы», дает возможность сделать еще одно предположение о том, что подобное преобразование не носит сугубо индивидуальный характер, а является тенденцией.

Щедрин, работая над балетом «Конек-Горбунок», создавал «сказочную» феерию. Но уже в этой ранней работе мы отмечали комическую составляющую, которая оттеняла иные сферы: в балете были зачатки «русской трагедийности», связанной с образом «инакомыслящего» Ивана, а вовсе не «дурака». В опере «Не только любовь» комическое оттеняло, прежде всего, лирическое начало «антуража» (массовые сцены), поскольку трагическое было связано исключительно с образом главной героини Варвары Васильевны и проявляло себя постепенно к финалу. В «Мертвых душах» мы вновь обнаружили «соседство» двух планов, но уже в иной структурной организации: комедийные портреты, связанные с образами помещиков, «синхронно» контрастировали с трагедией простого народа.

Опера «Левша» построена точно таким же образом, объединяющим все обсуждаемые произведения: на контрасте двух сфер. Комические эффекты

²²⁷ Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. М.: ГИИ, 1998. Ч. 1: Под знаком Аркадии. С. 99.

вступают во взаимодействие с противоположными явлениями, усиливая и обостряя их.

3.4. Комическое: Post Scriptum

После «Левши» в 2015 году у Щедрина появилась идея, совершенно не связанная, на первый взгляд, 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 и напоминает балет «Конек-Горбунок» (среди других явных ассоциаций самой очевидной является «Петрушка» Стравинского с его балаганным колоритом массовых сцен).

Известно, что «в качестве первоисточников для оперного либретто Щедрин использовал сказку Божены Немцовой в переводе Николая Лескова, который в свою очередь осуществил перевод с чешского языка, и элементы из ее же адаптации в пьесе “Двенадцать месяцев” С.Я. Маршака»²²⁸. Власова комментирует процесс этой работы: «В либретто осталось немного: треугольник взаимоотношений падчерицы, мачехи и злой дочери, сюжеты о фиалках и корзине ягод. Щедрин добавил ко всему этому новые сюжетные повороты и написал свой литературный текст, яркий, живой и сатирический»²²⁹. Проиллюстрируем это наблюдение репликой, с озорством придуманной Щедриным для месяца Мая: «В этот год из-за санкций мы подзадержались» (в момент создания произведения на Россию накладывались первые санкции).

Центр комического в этой опере – Мачеха со Злыдней-дочерью, стремящиеся к праздной жизни, и Царица, которая в большом количестве издает несуразные указы и требует русских фиалок, потому что «у голландских цветов

²²⁸ Власова Е.С. Современный мир в операх Р.К. Щедрина // Музыкальная академия. 2017. № 4(760). С. 1-7. С. 2.

²²⁹ Власова Е.С. Родион Щедрин подарил сказку. [Электронный ресурс] // Российский музыкант. 2016. № 3 (1332). URL: <https://rm.mosconsrv.ru/?p=6924> (дата обращения: 10.08.2023).

нет искренности, они пахнут селедкой». Интонационный материал Мачехи со Злыдневой можно ассоциировать с синтезом скороговорки и примитивной трактовкой песенных мелодий: «покупаем-паем-паем яхту, виллу и самый известный футбольный клуб». Музыкальный образ Царицы также выстроен на гиперболизированных интонациях: чрезмерный пафос реплик выражен резкими сменами динамики, акцентами, выдержанными длительностями.

Щедрин яркими ремарками конструирует ряд комических вокальных приемов: например, хор царских гвардейцев, которые в дом главной героини Замарашки «вламываются словно ОМОН», должен петь «во всю глотку» и со свистом, а некоторые фразы надлежит исполнять *cantare a piacere*, 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 *Happy End*. Такой тип финала однозначно влияет на общую драматургию и предполагает в ней менее обостренную интерпретацию комического.

В последние годы из-под пера Щедрина также выходят новые 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 Зощенко «**Приключения обезьяны**», который очень любила Плисецкая и даже языковой колорит этого рассказа несколько напоминает стиль книги «Я, Майя Плисецкая». Во всяком случае, многие сюжеты балерина написала именно таким способом: с остроумием и интеллектуальным юмором, подвластным немногим.

История про Алешу Попова, приютившего сбежавшую из зоопарка и склонную к приключениям обезьянку, в прочтении Щедрина многим напомнила Симфоническую сказку Прокофьева «Петя и волк» и «Путеводитель по оркестру» Бриттена. Действительно, ключевая ставка в «Приключениях обезьяны» сделана на оркестровку, которая обеспечивает комические эффекты: например, арфа

фрагментами препарирована листочком бумаги между струнами (сразу же вспоминается «Бюрократиада»), введен художественный свист (тема Алеши), музыканты возгласами изображают «кооператив», произносят разговорные реплики, хлопают, а музыканты-ударники даже изображают собачий лай.

Для этого сочинения композитор вновь создал авторское либретто: на этот раз только незначительно сократил текст, впоследствии усилив его музыкальными эффектами. Весьма странным для Щедрина можно назвать одно решение в работе над либретто, по неизвестной причине он убрал из текста фразу «В клетке спокойней дышится», за политический подтекст которой Зощенко оправдывался в личном письме к Сталину.

Известно, что рассказ-первоисточник, опубликованный в 1945 году в журнале «Мурзилка», вскоре подвергся запрету от ЦК партии. «За кажущейся его “детскостью” прорывается социальная проблематика, – пишет в статье В.Д. Степановская, – искажение нормы в советской действительности высвечивается столкновением с естественным поведением обезьяны. Она оказывается значительно свободнее людей, а многие привычные социальные установления, регулирующие жизнь в советском государстве, оказываются нелепыми. Это прекрасно понимает и Щедрин, достигший в советское время “степеней известных”, но умевший за пафосным фасадом прятать “двойное дно” иронии и насмешки»²³⁰.

Рассмотрев «поле» комического в творчестве Щедрина от «Юморески» (1957) до «Приключения обезьяны» (2020), мы можем сделать вывод, что категория комического оказывается яркой характерной чертой творчества Родиона Константиновича Щедрина. Безусловно, комическое зачастую уступало доминантное место другим сферам (исторической, фольклорной, авангардной), «напряжение» комического неоднократно менялось, но композитор надолго никогда не прерывал эту линию. Нашу гипотезу о постепенной эволюции комического в сторону трагикомедии, идея которой развивается в период от

²³⁰ Степановская В.Д. Мартышка против пандемии [Электронный ресурс] Независимая газета. 01.12.2020. URL: https://nvo.ng.ru/culture/2020-12-01/7_8028_culture1.html?id_user=Y (дата обращения: 10.08.2023).

«Мертвых душ» к «Левше», отчасти подтверждает сам Щедрин. Наверное, 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 клавише. «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, травестией, 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”»²³¹.

Но главной особенностью работы с комическим для Щедрина является *неочевидность и двусмысленность*. Именно это свойство провоцирует «разные взгляды» и интерпретации комического. На этот счет также известна позиция композитора: «Я в полном восторге от разницы мнений»²³².

²³¹ Устная беседа Буланова С.А. и Щедрина Р.К. Москва, 25.12.2019.

²³² Цинклер Е.В. Петербурге «спасли» оперу Щедрина [Электронный ресурс] // «Российская газета», 03.03.2014. URL: <https://rg.ru/2014/03/03/reg-szfo/opera.html> (дата обращения: 10.08.2023).

Список литературы

1. Абдулаева, Т.К. Особенности идиостиля Н.В. Гоголя в поэме “Мертвые души”: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. / Абдулаева Татьяна Константиновна. — Махачкала, 2011. — 171 с.
2. Абдуллаев, А.А., Рамазанова, Д.А. Семантические архаизмы в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» / А.А. Абдуллаев, Д.А. Рамазанова // Известия ДГПУ. Общественные и гуманитарные науки. — 2013. — №4 (25). — С. 41-45.
3. Аверинцев, С.С. Бахтин и русское отношение к смеху. От мифа к литературе: сборник в честь 75-летия Е.М. Мелетинского / С.С. Аверинцев. — М. : Российский государственный гуманитарный университет, 1993. — С. 341-345.
4. Академик. Словари и энциклопедии [Электронный ресурс] / Академик. — URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/100834> (дата обращения: 10.08.2023).
5. Андреев, М.Л. Классическая европейская комедия: структура и формы / М.Л. Андреев. — М. : Российский государственный гуманитарный университет, 2011. — 238 с.
6. Арендс. Клавир кинооперы «Нина» [Электронный ресурс] / Радио «Орфей», 24.05.2021 — URL: <https://orpheusradio.ru/programs/ekspomuzyka/2021-05-24/3023-arends-klavir-kinooperu-nina> (дата обращения: 10.08.2023).
7. Артисты о Родионе Щедрине [Электронный ресурс] / URL: <https://www.medicin.tv/ru/partners/celebrating-rodion-shchedrin/artists-about-rodion-schedrin/> (дата обращения: 10.08.2023).
8. Асоян, А.А. Роман в культурологическом измерении XX века / А.А. Асоян // Культурология: Дайджест. — 2011. — № 1(56). — С. 30-35.
9. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. — М. : Худож. лит., 1990. — 543 с.

10. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. — М. : Советская Россия, 1979. — 320 с.
11. Бахтин, М.М. Собрание сочинений в 7-ми томах / М.М. Бахтин. — М. : Русские словари. Языки славянских культур, 2002. — Том 6, 2002. — 800 с.
12. Белый, А. Мастерство Гоголя / А. Белый. — М. ; Л. : Гос. изд-во художеств. лит-ры, 1934. — 322 с.
13. Бергсон, А. Смех / А. Бергсон. — М. : Искусство, 1992. — 127 с.
14. Боголепов, А.А. Русская лирика от Жуковского до Бунина / А.А. Боголепов. — Нью-Йорк : Изд. имени Чехова, 1952. — 408 с.
15. Бородин, Б.Б. Комическое в музыке / Б.Б. Бородин. — Екатеринбург : Изд-во УрГУ, 2002. — 234 с.
16. Бродянская, Н.П., Зив, С.С. Что показал смотр композиторской молодежи / Н.П. Бродянская, С.С. Зив // Советская музыка. — 1956. — №9. — С. 31-34.
17. Буланин, Л.Л. Фонетика современного русского языка / Л.Л. Буланин. — М. : Просвещение, 1970. — 289 с.
18. Буланов, С.А. Интерпретация комического в творчестве Родиона Щедрина (на примере фортепианных миниатюр) / С.А. Буланов // Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных. Материалы Международной научной онлайн-конференции 24–27 ноября 2020 года / ред.-сост. Т. И. Науменко. — М.: Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2020. — С. 191-199.
19. Буланов, С. А. Жанровое своеобразие оперы Родиона Щедрина «Не только любовь» / С.А. Буланов // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2021. — №3 (38). — С. 96-103.
20. Буланов, С.А. «Конек-Горбунок»: актуальная комическая феерия // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2021. — № 4(36). — С. 29-37.
21. Буланов, С.А. «Родион Щедрин – либреттист (на примере опер «Мертвые души» и «Левша») // Временник Зубовского института. — 2022. — №3 (38). — С. 121-130.

22. Булгаков, М.А. Бег. [Электронный ресурс] / М.А. Булгаков // Литрес. — URL: <https://www.litres.ru/mihail-bulgakov/beg/citaty/> (дата обращения: 10.08.2023).
23. Бурдина, С.В., Султанова, Л.Н. Особенность воплощения литературного текста Н. Лескова в либретто оперы Р. Щедрина «Очарованный странник» / С.В. Бурдина, Л.Н. Султанова // Научный диалог. — 2020. — №5. — С. 272-285.
24. Бялик, М.Г. Ново, талантливо, но... / М.Г. Бялик // Советская музыка. — 1962. — №1. — С. 37-39.
25. Валькова В.Б. Музыкальные странствия в «Картинках с выставки» М.П. Мусоргского / В.Б. Валькова — Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 1997. — 38 с.
26. Вересаев, В.В. Гоголь в жизни: Систематический свод подлинных свидетельств современников / В.В. Вересаев. — М.-Л. : Academia, 1933. — 640 с.
27. Вирабов, И.Н. Разговор с Родионом Щедриным после премьеры [Электронный ресурс] / И.Н. Вирабов // Российская газета. — 30.07.2013. — URL: <https://rg.ru/2013/07/30/levsha.html> (дата обращения: 10.08.2023).
28. Власова, Е.С. Логика мира Родиона Щедрина [Электронный ресурс] / Е.С. Власова // Играем с начала. — 24.12.2012. — URL: <https://gazetaigraem.ru/article/12128> (дата обращения: 10.08.2023).
29. Власова, Е.С. Родион Щедрин подарил сказку [Электронный ресурс] / Е.С. Власова // Российский музыкант. № 3 (1332), март 2016. — URL: <https://rm.mosconsv.ru/?p=6924> (дата обращения: 10.08.2023).
30. Власова, Е.С. Современный мир в операх Р.К. Щедрина / Е.С. Власова // Музыкальная академия. — 2017. — № 4(760). — С. 1-7.
31. Вокуев, Н.Е. Феноменология притворства в современной культуре: на материалах блогосферы: дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Вокуев Николай Евгеньевич. — Сыктывкар, 2012. — 184 с.

32. Волонт, И.И. Образная сфера смеха в русской музыке XIX-XX веков: трагедийно-сатирический аспект: дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Волонт Ирина Игнатьевна. — Новосибирск, 2008. — 150 с.
33. Генина, Л.С. Ново, талантливо / Л.С. Генина // Советская музыка. — 1961. — №7. — С. 20-22.
34. Гоголь, Н.В. Полное собрание сочинений / Н.В. Гоголь // ред.: Н.Ф. Бельчиков, Б.В. Томашевский — М. : Изд-во АН СССР, 1952. — Т. 8. Статьи. — 816 с.
35. Гоголь, Н.В. Избранные произведения / Н.В. Гоголь // Киев : Дніпро, 1974. — 502 с.
36. Гоголь, Н.В. Письмо Жуковскому В. А., 12 ноября 1836, Париж / Гоголь Н.В. // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений / ред. Бельчиков Н.Ф., Мордовченко Н.И., Томашевский Б.В. — М. : Изд-во АН СССР, 1952 — Т. 11. Письма, 1836-1841. — 484 с.
37. Гордеева, А.А. Не на небе – на земле [Электронный ресурс] / А.А. Гордеева // Музыкальная жизнь. — 14.01.2020. — URL: <https://muzlifemagazine.ru/ne-na-nebe-na-zemle> (дата обращения: 10.08.2023).
38. Горячева, Т.А. Комическое в музыке как феномен истории художественной культуры: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04 / Горячева Татьяна Анатольевна. — СПб. : 2009. — 167 с.
39. Грибоедов, А.С. Горе от ума / А.С. Грибоедов // И.А. Крылов. Избранные произведения. А.С. Грибоедов. Горе от ума. Н.А. Некрасов. Стихотворения и поэмы. — М. : Детская литература, 1981. — 718 с.
40. Григорьева, Г.В. Неизвестная опера Э. Денисова / Г.В. Григорьева // Журнал Общества теории музыки. — 2018. — № 4. — С. 52–58.
41. Гроссман, Л.П. Н.С. Лесков. Жизнь – творчество – поэтика / Л.П. Гроссман. — М. : Гослитиздат, 1945. — 319 с.
42. Гуковский, Г.А. Реализм Гоголя / Г.А. Гуковский. — М.-Л. : Гос. изд-во художеств. лит., 1959. — 630 с.

43. Гуляева, Е.С. Черты литературной оперы в сочинении Г.Н. Иванова «Ревизор» / Е.С. Гуляева // Вестник музыкальной науки. — 2021. — Т. 9., №1. — С. 41-54.
44. Гуляницкая, Н.С. Введение в современную гармонию / Н.С. Гуляницкая. — М. : Музыка, 1984. — 256 с.
45. Гуляницкая, Н.С. «Запечатленный ангел» Р. Щедрина – музыкально-поэтическое высказывание / Н.С. Гуляницкая // Поэтика музыкальной композиции. — М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1990. — Вып. 113. — С. 51-65.
46. Данилова, Н.В. «Озорные частушки» Р. Щедрина: стилевой синтез и инструментальный театр / Н.В. Данилова // Научно-методический электронный журнал «Концепт». — 2016. — Т. 15. — С. 2646–2650.
47. Данько, Л.Г. Комическая опера в XX веке / Л.Г. Данько. — Л. : Советский композитор, 1986. — 176 с.
48. Денисов, А.В. Пародия в итальянской и французской опере XVIII века: вопросы поэтики / А.В. Денисов // Opera musicologica. — 2017. — №3 (33). — С. 51-64.
49. Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия / А.К. Дживелегов. — М. : Издательство Академии наук СССР, 194. — 298 с.
50. Добрынина, Е.А. «Конек-горбунок» Родиона Щедрина / Е.А. Добрынина // Советская музыка. —1960. — №6. — С. 111-114.
51. Добрынина, Е.А. Не только любовь / Е.А. Добрынина // Советская музыка. — 1962. — №9. — С. 30-34.
52. Дубровская, С.А. Смеховое слово в карнавализованном пространстве эпистолярия Н.В. Гоголя / С.А. Дубровская // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2018. — №4-1 (82). — С. 13-16.
53. Дудин В.В. Родион Щедрин: Сегодня Левшей вокруг множество – надо лишь уметь их видеть [Электронный ресурс] / В.В. Дудин // Российская газета. — 30.07.2013. — URL <https://rg.ru/2013/07/30/levsha.html> (дата обращения: 08.08.2023).

54. Дудин В.В. В Мариинском театре состоялась мировая премьера «Левши» Родиона Щедрина [Электронный ресурс] / В.В. Дудин // Российская газета. — 27.06.2013. — URL: <https://rg.ru/2013/06/27/levsha.html>
55. Дьячкова, Л.С. О некоторых чертах эволюции стиля Р. Щедрина (Третий фортепианный концерт) / Л.С. Дьячкова // Советская музыкальная культура. История. Традиции. Современность. — М. : Музыка, 1980. — С.61-82.
56. Енукидзе, Н.И. «Мавра» И.Ф. Стравинского: на грани стилизации и пародии / Н.И. Енукидзе // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2020. — № 1(32). — С. 21-31.
57. Ершов, П.П. Конёк-горбунок / П.П. Ершов. — М. ; Л.: Детгиз, 1964.
58. Ершова, Т.Б. «Музыка всегда ждет нового гения», Родион Щедрин – о «Левше», судьбе молодых композиторов, критиках и Мариинке [Электронный ресурс] / Т.Б. Ершова // Lenta.ru — URL: <https://lenta.ru/articles/2013/06/24/schedrin>
59. Заднепровская, Г.В. Опера-анекдот «Граф Нулин» С. Осколкова: к вопросу об интерпретации поэмы А. С. Пушкина / Г. В. Заднепровская // Художественное образование и наука. — 2018. — № 4. — С. 45-51.
60. Зангирова, Ю.Р. Комическое в речи персонажей Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского / Ю.Р. Зангирова. — *Lingua mobilis*. — 2010. — №5 (24). — С. 11-18.
61. Зачиняева, М.П. Образ главного героя в опере Р. Щедрина «Левша» / М.П. Зачиняева // Вестник Магнитогорской консерватории. — 2016. — № 3. — С. 27-32.
62. Зайцева, М.М. Эксперименты в области музыкального звучания в камерно-инструментальном творчестве Родиона Щедрина / М.М. Зайцева // «Траектория науки»: Международный электронный научный журнал. — 2016. —Т. 2., № 10. — С. 2.1-2.16.
63. Зисман, В.А. «Не только любовь» Щедрина в постановке театра «Санктъ-Петербургъ Опера» [Электронный ресурс] / В.А. Зисман // Ревизор. — URL: <http://dev.rewizor.ru/music/special-projects/videt-muzyku/retsenzii/ne-tolko->

[lubov-shchedrina-v-postanovke-teatra-sankt-peterburg-opera/](#) (дата обращения: 08.08.2023).

64. Игорь Стравинский. Диалоги с Робертом Крафтом избранные места / пер. с англ. В.А. Линник. — М. : Libra Press, 2016. — 257 с.
65. Кабалевский, Д.Д. Творчество молодых композиторов Москвы / Д.Д. Кабалевский // Советская музыка, 1957. — №1. — С. 5-6.
66. Клочков, А.В. К вопросу о стратегиях передачи комического / А.В. Клочков // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2015. — №1. — С. 142-146.
67. Комиссинский, В.Г. О драматургических принципах творчества Р. Щедрина / В.Г. Комиссинский. — М.: Сов. композитор, 1978. — 191 с.
68. Краснов, Ю.М. Интонация удивления в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» / Ю.М. Краснов // Вестник МГУ. — 2011. — №1. — С. 27-30.
69. Круглова, Т.Н. На пути к зрелости (о постановке «Не только любви» оперной студией ГМПИ имени Гнесиных / Т.Н. Круглова // Музыкальная жизнь. — 1981. — №7. — С. 15-20.
70. Крунтяева, Т.С. Итальянская комическая опера XVIII века / Т.С. Крунтяева. — Л. : Музыка, 1981. — 168 с.
71. Кучерская, М.А. Лесков. Прозванный гений / М.А. Кучерская. — М. : Молодая гвардия, 2021. — 624 с.
72. Лаптева, Е.Р. Поэтика литературного либретто на сюжеты произведений А.С. Пушкина в русской опере рубежа XIX-XX веков: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Лаптева Елена Ростиславовна. — Урал. гос. ун-т. им. А. М. Горького. Екатеринбург, 2002. — 196 с.
73. Левша [Электронный ресурс] / Сайт Мариинского театра. — URL: <http://www.mariinsky.ru/playbill/repertoire /opera/lefthander> (дата обращения: 10.08.2023).
74. Лесков, А.Н. Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям. В 2-х т.т. / А.Н. Лесков. — М. : Худож. лит., 1984. — 477 с.

75. Лихачев, Д.С., Панченко, А.М., Поньрко, Н.В. Смех в Древней Руси / Д.С. Лихачев, А.М. Панченко, Н.В. Порынко. — Л.: Наука, 1984. — 295 с.
76. Лихачева, И.В. Музыкальный театр Родиона Щедрина / И.В. Лихачева. — М. : Сов. композитор, 1977. — 208 с.
77. Лук, А.Н. О чувстве юмора и остроумии / А.Н. Лук. — М. : Искусство, 1968. — 192 с.
78. Луцкер, П.В., Сусидко, И.П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1: Под знаком Аркадии / П.В. Луцкер, И.П. Сусидко. — М. : Государственный институт искусствознания, 1998. — 440 с.
79. Луцкер, П.В., Сусидко, И.П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2 / П.В. Луцкер, И.П. Сусидко. — М. : Классика XXI, 2004. — 768 с.
80. Луцкер, П.В. Традиция итальянской комической оперы в XVII – первой половине XVIII века: генезис и поэтика жанров: дис. ... д-ра иск: 17.00.02 / Луцкер Павел Валерьевич. — М., 2016. — 469 с.
81. Мадер, Р.Д. Петр Павлович Ершов и его сказка «Конек-Горбунок» / Р.Д. Мадер // Литература в школе. — 2001. — № 6. — С. 20-23.
82. Манн, Ю.В. Поэтика Гоголя / Ю.В. Манн. — М. : Худож. лит., 1978. — 416 с.
83. Мартынов, И.И. Музыка Испании. Монография / И.И. Мартынов. — М. : Сов. композитор, 1977. — 208 с.
84. Матусевич, А.П. Неустаревающий шедевр / А.П. Матусевич // Играем с начала. — 2016. — №12. — С. 8-9.
85. Меланхолия [Электронный ресурс] / Национальный корпус русского языка. — URL: <http://www.ruscorpora.ru/> (дата обращения: 10.08.2023).
86. Минеева, И.Н. Эффект левизны, или отношения Н.С. Лескова с Англией / И.Н.Минеева // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. — 2014. — №7 (144). — С. 70-75.
87. Монологи разных лет / Родион Щедрин; сост. Я.М. Платек; коммент. Е.С. Власовой. — М. : Композитор, 2002. — 192 с.

88. Мусоргский и музыка XX века / ред. сост. Г. Головинский. — М. : Музыка, 1990. — 271 с.
89. Наборщикова, С.В. Ранние балеты Щедрина / С.В. Наборщикова // Антология музыкального театра московских композиторов.— М. : Композитор, 2006. — Выпуск 2. — С. 53-63.
90. Надлер, С.В. Полифонический мир Дмитрия Шостаковича: дополнительное учебное пособие для студентов специализированных музыкальных учебных заведений под общ. ред. Ф.М. Софронова / С.В. Надлер // Ростов н/Д. : РО ИПК и ПРО, 2010. — 928 с.
91. Насибулина, Н.В. Валентина Холопова: «Нет книги – нет композитора» [Электронный ресурс] / Н.В. Насибулина // Stravinsky.online. — URL: https://stravinsky.online/starshee_pokolenie_valentina_kholopova?ysclid=11ymbseah4 (дата обращения: 16.02.2023).
92. Никульникова, Я.С., Каминская, Э.А. Особенности стиля и языка Н.С. Лескова / Я.С. Никульникова, Э.А. Каминская // The Scientific Heritage. — 2021. — №60-3. — С. 51-54.
93. Новиков, Л.А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого / Л.А. Новиков. — М. : Наука, 1990. — С. 70-75.
94. Олсон Л., Адоньева С.Б. Частушка как карнавальная форма [Электронный ресурс] / Л. Олсон, С.Б. Адоньева. — URL: <https://history.wikireading.ru/388011> (дата обращения: 08.08.2023).
95. Паисов, Ю.И. Хор в творчестве Родиона Щедрина / Ю.И. Паисов. — М. : Композитор, 1992. — 236 с.
96. Пена, Э. О подходе к комической музыке: анализ и композиция / Перевод Т.В. Цареградской // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2020. — № 3. — С. 27-37.
97. Платек, Я.М. «Книжечка» для музыки / Я.М. Платек // Советская музыка. — 1980. — №12. — С. 35-46.

98. Поляков, И.А. Некоторые особенности оперного либретто как потенциально литературного жанра / И.А. Поляков // Филология: научные исследования. — 2020. — № 2. — С. 37-49.
99. Попов, И.Е. «Мертвые души» на оперной сцене / И.Е. Попов // Музыкальная жизнь. — 1977. — №15. — С. 10-14.
100. Прохорова, И.И. Родион Щедрин. Начало пути / И.И. Прохорова. — М.: Сов. композитор, 1989. — 72 с.
101. Пустовит, Е.А. Комические образы в песенном творчестве М. Мусоргского / Е.А. Пустовит // Вопросы музыковедения, вып. 2. — М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1973. — С. 181-220.
102. Пушкин, А.С. Евгений Онегин / А.С. Пушкин // Школьная серия классиков — М.-Л.: Детгиз, 1934. — 240 с.
103. Раку, М.Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи / М.Г. Раку — М. : Новое литературное обозрение, 2014. — 740 с.
104. Русские частушки, страдания, припевки / сост. Н. Котикова. — Л. : Музгис, 1961. — 320 с.
105. Савенко, С.И. Игорь Стравинский / С.И. Савенко. — Челябинск : Аркаим, 2004. — 288 с.
106. Савченкова, Т.П. «Конёк-горбунок» в зеркале «сенсационного литературоведения» / Т.П. Савченкова // Литературная учёба. — 2010. — № 1. — С. 127-156.
107. Самылов, Д.Г. Актерское искусство в балетном театре. От истоков до конца XIX века / Д.Г. Самылов // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2012. — №27. — С. 192-202.
108. Сайт синонимов [Электронный ресурс] // URL: <https://словарь-синонимов.рф/blog/pochemu-govoryat-staryj-hren-kak-proizoshlo-vyrazhenie> (дата обращения: 10.08.2023).
109. Сиверская, Т.М. Отражение творчества Н.С. Лескова в отечественной музыке (на примере сказа «Левша») : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Сиверская Татьяна Михайловна. — М., 2021. — 253 с.

110. Сиверская, Т.М. Поэзия, проза и музыка в сказе Николая Лескова «Левша» / Т.М. Сиверская // Культура и искусство. — 2017. — №3. — С. 176-182.
111. Синельникова, О.В. Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля: дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Синельникова Ольга Владимировна. — М., 2013. — 405 с.
112. Синельникова, О.В. Опера «Левша» Родиона Щедрина: загадка русского гения и высокая «температура» сюжета / О.В. Синельникова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2019. — №47. — С. 74-83.
113. Синяк, Е.В. Поэма Н.В. Гоголя «Мертвые души» в историко-функциональном освещении: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. / Синяк Елена Валерьевна. — М., 2005. — 172 с.
114. Словарь литературоведческих терминов / С.П. Белокурова. — СПб. : Паритет, 2006. — 314 с.
115. Смоктий, Я.О. Гоголевский текст в хоровых сочинениях а cappella А.Д. Кастальского и Г.П. Дмитриева / Я.О. Смоктий // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. — Выпуск 12: Материалы Международной научно-практической конференции (Казань, 3 апреля 2019 года). — Казань, 2020. — С. 199-205.
116. Смолина, М.Г. Эстетизация образа родины в творчестве Марка Захаровича Шагала / М.Г. Смолина // Известия БГУ. — 2018. — №2. С. 334-340.
117. Соломонова, О.Б. «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум»: Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики: монография / О.Б. Соломонова — Киев: ТОВ «Задруга», 2006. — 380 с.
118. Старцева, В.О., Бянь, Ю. Фольклорные образы в сказке П.П. Ершова «Конёк-горбунок» / В.О. Старцева, Ю. Бянь // Материалы III Международной студенческой научно-практической конференции

- (Комсомольск-на-Амуре, 20 апреля 2012). — Комсомольск-на-Амуре: Изд-во АмГПГУ, 2012. — С. 120-128.
119. Степановская, В.Д. Мартышка против пандемии [Электронный ресурс] / В.Д. Степановская // Независимая газета. — 01.12.2020. — URL: https://nvo.ng.ru/culture/2020-12-01/7_8028_culture1.html?id_user=Y (дата обращения: 10.08.2023).
120. Тараканов, М.Е. Творчество Родиона Щедрина / М.Е. Тараканов. — М. : Сов. композитор, 1980. — 328 с.
121. Тараканов, М.Е. Поэма Гоголя на оперной сцене / М. Е. Тараканов // Советская музыка. — 1977. — № 10. — С. 85-97.
122. Тарнопольский, В.В. Что после Дальхауза? / В.В. Тарнопольский // Опера в музыкальном театре: история и современность: Материалы Междунар. науч. конф., 11–15 нояб. — Т. 2. — М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. — С. 50-61.
123. Толковый словарь русского языка: Около 100000 слов, терминов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов; под ред. проф. Л.И. Скворцова. 27-е изд., испр. — М.: АСТ: Мир и Образование, 2018. — 1376 с.
124. Топорков, А.Л. Русский эротический фольклор / А.Л. Топорков — М. : Ладомир, 1995. — 652 с.
125. Травина, Н.А. Родион Щедрин вернулся в alma mater Чайковского / Н.А. Травина [Электронный ресурс] // Независимая газета. — 20.04.2021. — URL: https://www.ng.ru/culture/2021-04-20/7_8133_culture2.html (дата обращения: 08.08.2023).
126. Фаресов, А.И. Против течений / А.И. Фаресов // СПб. : Типография М. Меркушева, 1904. — 409 с.
127. Флобер, Г. Собрание сочинений в четырех томах / Г. Флобер. — М.: Правда, 1971. — Том IV под ред. Н.М. Любимова — 496 с.

128. Флоренский, П.А. Собрание частушек Костромской губернии, Нерехтского уезда / П.А. Флоренский. — Кострома : Губернская типография, 1909. — 65 с.
129. Холопов, Ю.Н. Гармонический анализ: в 3-х частях. Часть третья / Ю.Н. Холопов. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — 196 с.
130. Холопова, В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин / В.Н. Холопова. — М. : Композитор, 2000. — 310 с.
131. Хренов, Н.А. Ментальность и тип культуры: жанр трагикомедии и его культурологическая интерпретация / Н.А. Хренов. — Ярославский педагогический вестник. — 2016. — №2. — С. 169-174.
132. Черкашина, М.Р. Родион Щедрин. Эскизы к портрету / М.Р. Черкашина // Музыкальный современник. Выпуск четвертый: сборник статей / сост.: С.С. Зив. — М.: Сов. композитор, 1983. — С. 5-39.
133. Чирков, А.С. «Кориолан», или о комическом и трагическом в брехтовской системе координат / А.С. Чирков // Вестник ТГПУ. — 2011. — №7. — С. 70-76.
134. Чистов, К.В. Мы по-новому живем, песни новые поем: сборник частушек, записанных в Карело-Финской ССР / К.В. Чистов. — Петрозаводск : Госиздат Карело-Финской ССР, 1951. — 71 с.
135. Чистякова, В.В. Новая постановка балета Р. Щедрина / В.В. Чистякова // Музыкальная жизнь. — 1964. — №10. — С. 4-5.
136. Чуковский, К.И. Дневник, 1930-1969 / К.И. Чуковский. — М. : Современный писатель, 1994. — С. 237.
137. Цинклер, Е.В. В Петербурге «спасли» оперу Щедрина [Электронный ресурс] / Е.В. Цинклер // Российская газета. — 03.03.2014. — URL: <https://rg.ru/2014/03/03/reg-szfo/opera.html> (дата обращения 08.08.2023).
138. Шестаков, В.П. Эстетические категории: Опыт систематического и исторического исследования / В.П. Шестаков. — М. : Искусство, 1983. — 358 с.

139. Щедрин, Р.К. Родион Щедрин: Автобиографические записи / Р.К. Щедрин. — М. : АСТ, 2008. — 288 с.
140. Щедрин Р.К. Мертвые души. Оперные сцены по поэме Н.В. Гоголя. Клавир. — М. : Сов. композитор, 1979. — 410 с.
141. Щедрин, Р.К. Аннотация к CD-диску Chandos, 27.11.1996: Старинная музыка российских провинциальных цирков. (Третий концерт для оркестра).
142. Эко, У. Открытое произведение. Перевод с итальянского А. Шурбелева. Редактор А. Миролюбова / У. Эко. — СПб. : Академический проект, 2004. — 384 с.
143. Эйхенбаум, Б.М. «Чрезмерный» писатель: (К 100-летию рождения Н. Лескова) / Б.М. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б. О прозе: сб. ст. / сост. и подгот. текста Ямпольского И.Г. — Л. : Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1969. С. 333-334.
144. Ярустовский, Б.М. Не только любовь Щедрина: постановка Большого театра / Б.М. Ярустовский // Музыкальная жизнь. — 1962. — №8. — С. 12-15.
145. Resnianski, I. Rodion Shchedrin's 'Twenty-Four Preludes and Fugues': Historic, Analytic, Performance, and Pedagogic Perspectives. — A Monograph (Doctor of Musical Arts). — Temple University, 2010. — 147 p.
146. Pisarenko, M. Cultural Influences upon Soviet-Era Programmatic Piano Music for Children. Doctor of Musical Arts Theses. — Las Vegas: University of Nevada, 2017. — 135 p.
147. Patrick J. Smith. The Tenth Muse, a Historical Study of the Opera Libretto. — NY: Knopf, 1970. — 417 p.
148. Sheinberg, E. Irony, satire, parody, and the grotesque in the music of Shostakovich. — Aldershot: Ashgate, 2000. — 400 p.
149. Shchedrin, R.K. Russische Photographien. Study score. Schott Music, 1994.

Список иллюстраций

- Рис. 1.* «Конек-Горбунок» в Башкирском театре оперы и балета (2019).
- Рис. 2.* «Конек-горбунок». №10, Пьяные братья.
- Рис. 3.* М.М. Соколовский. «Мельник – колдун, обманщик и сват».
Действие I, явление IV.
- Рис. 4.* «Конек-Горбунок» в Московском музыкальном академическом театре имени Станиславского и Немировича-Данченко (1985).
- Рис. 5.* «Конек-горбунок». «Кража коней» (тт. 1-3).
- Рис. 6.* «Конек-горбунок». Сцена и выход Царя.
- Рис. 7.* М.П. Мусоргский. «Детская», №1, С няней.
- Рис. 8.* «Конек-горбунок». Сонное царство (тт. 11-15).
- Рис. 9.* «Конек-горбунок». №62, Дуэт Царь-девицы и Царя (тт. 10-12).
- Рис. 10.* «Конек-горбунок». №62, Дуэт Царь-девицы и Царя (тт. 36-39).
- Рис. 11.* И.К. Архипова – Варвара («Не только любовь», Большой театр, 1962).
- Рис. 12.* М.М. Плисецкая – Девушка с веткой сирени (Большой театр).
- Рис. 13.* «Не только любовь». № 4, Фуга и квартет трактористов (тт. 1-15).
- Рис. 14.* «Не только любовь». № 5, Сцена и выход Володи Гаврилова (тт. 51-54).
- Рис. 15.* «Не только любовь». № 2, Игра продолжается (тт. 20-23).
- Рис. 16.* А.П. Бородин. «Князь Игорь». Песня Гудошников.
- Рис. 17.* «Не только любовь». № 3, Песня Федота (тт. 8-12).
- Рис. 18.* М.П. Мусоргский. «Борис Годунов». Действие I, Сцена в корчме, ц. 69.
- Рис. 19.* «Не только любовь». № 5, Сцена и выход Володи Гаврилова (тт. 110-114).
- Рис. 20.* «Не только любовь». № 12, Колхозная самодеятельность (т. 23).
- Рис. 21.* «Не только любовь». № 13, Приход Володи Гаврилова и сцена (тт. 22-26).
- Рис. 22.* Р. Шуман. «Сицилийский танец» из цикла «Альбом для юношества».
- Рис. 23.* «Не только любовь». №13, Приход Володи Гаврилова и сцена (тт. 86-87).
- Рис. 24.* «Не только любовь», Песня и частушки Варвары.
- Рис. 25.* Н.А. Римский-Корсаков. «Царская Невеста», Песня Любаши.
- Рис. 26.* «Не только любовь». №24, Финал третьего действия (тт. 72-75).

Рис. 27. «Юмореска» (тт. 1-9).

Рис. 28. Д.Д. Шостакович, Прелюдия №8 из цикла «24 прелюдии для фортепиано, ор. 36» (тт. 1-4).

Рис. 29. И. Альбенис, «Танго», ор.165 №.2 (тт. 1-5).

Рис. 30. «В подражание Альбенису» (тт. 29-32).

Рис. 31. «Озорные частушки». «Тема а» у флейт (тт. 4-10).

Рис. 32. Уральская частушка «Дорога моя подруга».

Рис. 33. «Озорные частушки». «Тема b» у валторн (тт. 10-11).

Рис. 34. Сибирская частушка «Воталинка».

Рис. 35. «Озорные частушки». «Тема с» у флейты-пикколо (тт. 13-16).

Рис. 36. «Озорные частушки». ц. 23 (фрагмент партитуры).

Рис. 37. «Бюрократида». №1, Прелюдия (тт. 1-5).

Рис. 38. «Бюрократида». №2, Речитатив. Тема у солирующего тенора.

Рис. 39. «Бюрократида». №2, Речитатив (тт. 15-16, фрагменты партитуры).

Рис. 40. «Бюрократида». №3, Ария (тт. 6-12, партия сопрано).

Рис. 41. «Бюрократида». №4, Первая fuga (тт. 53-57, партии хора).

Рис. 42. «Бюрократида». №8, Lamento (тт. 17-20).

Рис. 43. «Бюрократида». №9, Вторая fuga (тт. 9-13, партия тенора).

Рис. 44. И.С. Бах. «Christen, ätzt diesen Tag» (BWV 63), FERIA 1 «Nativitatis Christi», (тт. 62-70)

Рис. 45. И.С. Бах. «Christen, ätzt diesen Tag» (BWV 63), Recitativo, (тт. 1-4)

Рис. 46. Второй концерт для фортепиано с оркестром. Контрасты.

Рис. 47. «Ленин в сердце народном». I часть – симфония.

Рис. 48. «Ленин в сердце народном». Эпилог.

Рис. 49. «Ленин в сердце народном». Ария Бельмаса.

Рис. 50. «Мертвые души». Сцена из спектакля Мариинского театра, режиссер – В.А. Бархатов (2011).

Рис. 51. «Мертвые души». I действие, №1, Вступление, хор «Не белы снеги».

Рис. 52. «Мертвые души». II действие, № 12, Плач Солдатки.

Рис. 53. «Мертвые души». I действие, № 4, Манилов.

- Рис. 54.* «Мертвые души». I действие, № 8, Ноздрев.
- Рис. 55.* «Мертвые души». I действие, № 2. Обед у прокурора, Чичиков.
- Рис. 56.* «Мертвые души». I действие, № 4, Манилов. Партия Чичикова (ц.44).
- Рис. 57.* «Мертвые души». I действие, № 6, Коробочка, партия Чичикова (ц.69, тт. 8-10).
- Рис. 58.* «Мертвые души». III действие, № 15. Чичиков.
- Рис. 59.* «Мертвые души». II действие, № 9. Собакевич.
- Рис. 60.* «Мертвые души». II действие, № 11, Плюшкин.
- Рис. 61.* «Мертвые души». I действие, № 6. Коробочка.
- Рис. 62.* Третий концерт для оркестра. Главная тема.
- Рис. 63.* Концерт для трубы с оркестром, III часть.
- Рис. 64.* «Российские фотографии». I часть «Старинный город Алексин».
- Рис. 65.* «Российские фотографии». II часть «Тараканы по Москве» (тт. 7-11).
- Рис. 66.* «Российские фотографии». II часть «Тараканы по Москве» (тт. 211-214)
- Рис. 67.* Д.Д. Шостакович. Прелюдия В-dur (ор.87).
- Рис. 68.* «Российские фотографии. III часть «Сталин-коктейль» (тт. 5-7).
- Рис. 69.* «Российские фотографии». III часть «Сталин-коктейль» (тт. 34-35, партия скрипки solo).
- Рис. 70.* «Левша». Сцена из спектакля Мариинского театра, режиссер – А.О. Степанюк (2013).
- Рис. 71.* «Левша». № 4 «Речка Тулица». Песня Левши.
- Рис. 72.* «Левша». №30, «Возвращение в Петербург», Левша (тт. 47-55).
- Рис. 73.* «Левша». №22, Восторг англичан и вопросы к Левше, Принцесса Шарлотта (ц. 185, тт. 8-13).
- Рис. 74.* «Левша». №11, Околица Тулы и Озорные песни Левши, хор.
- Рис. 75.* «Левша». №11, Озорные песни Левши (ц. 87, тт. 1-7).
- Рис. 76.* «Левша». №1, Зимний дворец, Николай I (ц. 9, тт. 2-6).
- Рис. 77.* «Левша». №8, Блоха, кадрили (тт. 14-18).
- Рис. 78.* «Левша». №8, Блоха (тт. 1-3).

Рис. 79. «Левша». № 18, Англицкая блоха, “подвергнутая русским пересмотрам”, (тт. 1-3).

Рис. 80. «Левша». №32, Эпилог, колыбельная Блохи.

Рис. 81. «Левша». «Ариозо Александра I и сцена», партия Платова.

Рис. 82. «Левша». № 3, «Осмотр оружейной палаты», партия Шарлотты.

Рис. 83. «Левша». №31, Финальные сцены (ц. 267).

Список таблиц

Таблица 1. Схема Концерта для оркестра «Озорные частушки»

Таблица 2. Методы работы Щедрина с текстом Гоголя при создании либретто оперы «Мертвые души»

Таблица 3. Методы работы Щедрина с текстом Лескова при создании либретто оперы «Левша»