

На правах рукописи

**Синельникова Ольга Владимировна**

**ТВОРЧЕСТВО РОДИОНА ЩЕДРИНА  
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ:  
КОНСТАНТЫ И МЕТАМОРФОЗЫ СТИЛЯ**

17.00.02 – Музыкальное искусство

**Автореферат диссертации на соискание ученой степени  
доктора искусствоведения**

Москва 2013

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория  
(университет) имени П. И. Чайковского»

Научный консультант: доктор искусствоведения, профессор  
**Чigareва Евгения Ивановна**

Официальные оппоненты: **Левая Тамара Николаевна**,  
доктор искусствоведения, профессор,  
ФГБОУ ВПО «Нижегородская государственная  
консерватория (академия) имени М. И. Глинки», заве-  
дующая кафедрой истории музыки;

**Дьячкова Людмила Сергеевна**,  
доктор искусствоведения, профессор,  
ФГБОУ ВПО «Российская академия музыки имени  
Гнесиных», профессор кафедры теории музыки;

**Александрова Людмила Викторовна**,  
доктор искусствоведения, профессор,  
ФГБОУ ВПО «Новосибирская государственная  
консерватория (академия) имени М. И. Глинки»,  
профессор кафедры композиции.

Ведущая организация: **ФГБОУ ВПО «Ростовская государственная консерва-  
тория (академия) имени С. В. Рахманинова».**

Защита состоится «30» мая 2013 г. в 16.00 часов на заседании диссертационного  
совета Д 210.009.01 ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория  
(университет) имени П. И. Чайковского» по адресу: 125009, Москва, ул. Большая  
Никитская, д.13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВПО «Московская  
государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского».

Автореферат разослан «\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2013 г.

Ученый секретарь диссертационного совета: кандидат искусствоведения

**Переверзева Марина Викторовна**

## I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

### **Актуальность исследования.**

Родион Щедрин – один из выдающихся отечественных композиторов, сохраняющих глубинные традиции русской музыкальной культуры. Его творчество представляет собой яркое и новаторское явление отечественной музыки рубежа XX – XXI вв. За годы разносторонней творческой деятельности он создал значительное количество сочинений в разных жанрах. Музыка Щедрина охватывает самые различные сферы образности – от интеллектуального размышления и драматической конфликтности до радостного упоения жизнью и блестящей сатиры. Творчество композитора – яркая национальная картина, которая рождается из исторических, литературных, фольклорных прообразов.

Индивидуальность щедринского стиля складывается из сочетания универсальности мировосприятия и самобытности музыкального языка, чуткой восприимчивости к усвоению нового и бережного, уважительного отношения к традициям. Воспитанный преимущественно на отечественной музыке первой половины XX века, в 60-е и 70-е годы Щедрин пробует разные авангардные техники, но авангардистом не становится. Разумно и фрагментарно используя элементы додекафонии, сонорики, алеаторики, пуантилизма вне авангардного контекста, он вырабатывает собственный музыкальный язык. Наделенный яркой индивидуальностью, композитор с самых ранних произведений покоряет мастерством. Индивидуальный авторский стиль Щедрина формируется в соприкосновении с различными направлениями современной музыки (неофольклоризм, авангард, неоромантизм, полистилистика, неоканонические тенденции), которых он не сторонится, но и не погружается в них целиком.

К сочинениям Щедрина чрезвычайно велик интерес исполнителей всего мира. Все его опусы издаются и исполняются. Обладая качествами, которых ожидают от великого композитора нашей эпохи, каждый год Щедрин преподносит в дар слушателям новые интересные премьеры. Главные из этих качеств – сохранение собственного музыкального суверенитета, индивидуального почерка, что

очень непросто на фоне пестрой и многоголосной картины музыкальной жизни, способность идти в ногу со временем, стремление к обновлению и расширению стилевой, жанровой и образно-содержательной панорамы своего творчества. Таким образом, исследование музыки Щедрина само по себе чрезвычайно актуально. Пристальное изучение творчества композитора трех последних десятилетий в сравнении с его произведениями 50 – 70-х годов необходимо для формирования целостной картины эволюции его стиля в связи с основными направлениями развития отечественной музыки.

Стиль Щедрина представляет собой сложное, многообразное, эволюционирующее целое, резонирующее с основными тенденциями музыкального искусства второй половины XX – начала XXI вв. Наряду с этим, его творчество можно представить как непрерывный диалог с культурой и искусством ушедших эпох и современности. Спектр диалогических контактов музыки Щедрина с историческими эпохами включает в себя обращение к различным стилям, техникам письма, жанрам, музыкальному материалу. Поле этих взаимодействий весьма широкое, обнимающее как музыкальные, так и немusикальные явления. Поэтому требуется глубокое изучение поэтики художественного стиля композитора в его эволюции, комплекса выразительных средств и приемов, привлекаемых для воплощения разнообразных замыслов.

Одна из проблем аналитического подхода к музыке Щедрина связана с процессом индивидуализации музыкальных форм, охватившим творчество многих современных композиторов. Почти каждое появляющееся сочинение становится композиционным феноменом, подобные которому не встречались ранее в музыкальной практике, что в определенной степени является результатом влияния немusикальных факторов. Щедрина свойственно активное восприятие нового, не только в музыке, но и в других областях художественного творчества. Многие его инструментальные и хоровые сочинения навеяны образами живописи, фольклора, литературы, отечественной истории. Особая любовь к русской классической литературе реализуется в его операх и балетах.

Широкий спектр смысловых ориентиров композитора и стремительный темп жизни в современную эпоху обуславливают его тяготение к особому типу музыкального мышления, а соответственно и музыкальным композициям, структура которых организована по законам монтажа и по многим признакам отличается от известных форм классико-романтического типа. Это – одна из констант стиля Щедрина, специфическое качество его мышления, которое распространяет свое влияние, как на технику композиции, так и на более глубокий смысловый уровень произведения. Проблема монтажного мышления непосредственно соотносится с вопросами драматургии, формообразования, тематизма современной музыки, а также с жанровой и стилевой панорамой композиторского творчества, психологией восприятия музыкальных произведений. Монтажность в той или иной степени свойственна произведениям композитора разных жанров. Этот феномен изучается в представленной работе на примерах музыкально-театральных и вокально-хоровых сочинений, симфонических и камерно-инструментальныхopusов Щедрина.

### **Степень научной разработанности**

Творчество Р. Щедрина не раз привлекало музыковедческую мысль. Его сочинения нередко становятся объектами специальных исследований при рассмотрении отдельных проблем современной музыки. Однако разработанность этой темы даже в отечественном музыкознании советского периода не охватывала всех направлений. Следует отметить явный перевес интереса музыкальной науки к сценическим произведениям композитора, в то время как инструментальной музыке Щедрина, ничуть не уступающей театральной по художественным достоинствам и оригинальности, уделялось мало внимания.

С выездом композитора из России (1990) резко сокращается количество русскоязычных публикаций о его музыке. Поэтому в осмыслении творчества Щедрина 80-х гг. наблюдается явный кризис. Справедливость восстановлена только с появлением в 2000 году монографии В. Холоповой «Путь по центру. Композитор Родион Щедрин», где впервые делается обзор его творчества 80 – 90-

х гг. Образовавшиеся информационные «пустоты» постепенно заполняются в статьях, посвященных различным аспектам творчества или отдельным сочинениям. Учитывая научную ценность фундаментальных трудов 70 – 90-х гг. М. Тараканова, И. Лихачевой, В. Комиссинского, Ю. Паисова, В. Холоповой, тем не менее, необходимо констатировать следующее: собственно монографических работ, посвященных целиком Щедрина недостаточно; его музыка 80 – 90-х гг. до сих пор еще не получила должного отражения в трудах музыковедов и остается на сегодняшний день малоисследованной; произведения, написанные в первое десятилетие XXI в., пока не рассматривались; в изучении творчества Щедрина остается много пробелов в отношении общей проблематики, особенностей стиля и музыкального мышления в целом. Их необходимо заполнить. Думается, что пришло время представить творчество Щедрина как целостный феномен, рассмотреть его в широком культурно-историческом контексте.

**Объект исследования** – творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи.

**Предмет исследования** – стилевые особенности творчества Р. Щедрина, изучение которых сконцентрировано вокруг произведений последних 30 лет.

**Цель диссертации** – исследовать творчество Щедрина как целостный феномен в глубинных связях с художественно-культурным контекстом эпохи, раскрыть проблему соотношения традиций и новаторства на разных уровнях музыкального мышления композитора, выявить устойчивые признаки индивидуального стиля и специфику его изменения в процессе эволюции творчества. Для этого необходим целостный анализ опусов Щедрина, а также тех культурологических, философских, социальных контекстов, без учета которых вряд ли можно сформировать научно обоснованное представление о позиционировании композитора в современной культуре.

**Основные задачи** в рамках проблемы, на решение которых направлено исследование, видятся в следующем:

1. Охарактеризовать творчество Щедрина в художественном контексте эпохи и в свете общих тенденций развития отечественной музыки рубежа веков.
2. Выявить стилевые константы творчества Р. Щедрина, особенности его композиторского метода и индивидуальности авторского почерка.
3. Рассмотреть специфику преломления устойчивых признаков индивидуального стиля Щедрина на очередном этапе эволюции в период трёх последних десятилетий XX и в начале XXI вв. в сравнении с творчеством 50 – 70-х гг.
4. Выявить новые принципы музыкального мышления Щедрина 1980 – 2000-х гг., влияющие на стилевую направленность его творчества рубежа веков и корреспондирующие с направлениями музыки этого времени.
5. Проанализировать еще не исследованные произведения Щедрина разных жанров данного периода творчества в ракурсе вышеизложенной проблематики.
6. Рассмотреть особенности интерпретации сочинений Щедрина.

**Материал исследования.** Основным объектом анализа в данной работе стали произведения Р. Щедрина музыкально-театральных и хоровых («Чайка», «Дама с собачкой», «Лолита», «Очарованный странник», «Запечатленный ангел», «Боярыня Морозова»), концертных и симфонических жанров (концерты для оркестра №3 и №4, концерты для фортепиано с оркестром №4 и №5, Скрипичный, Альтовый и Виолончельный концерты, «Автопортрет», «Диалоги с Шостаковичем») периода 80-90-х гг. XX – начала XXI вв., дающие богатый материал для раскрытия поставленной проблемы. В круг анализируемых произведений композитора входят и наиболее яркие его работы в области камерно-инструментальной музыки («Фрески Дионисия», «Музыкальное приношение», Музыка для города Кётена», «Эхо-соната», «Геометрия звука», «Три пастуха», «Российские фотографии», «Величание», Фортепианный терцет, «Дневник»).

Важным материалом для диссертационного исследования послужило литературное творчество Щедрина, а также фрагменты интервью с композитором (в том числе и беседы автора данной работы), проливающие свет на замыслы многих сочинений.

**Методология и теоретическая база исследования.** Круг выделенных задач и характер музыкального материала предопределили использование в работе комплексного подхода, основанного на сочетании методов историко-стилевого, сравнительно-аналитического, текстологического, семантического и культурологического исследования с опорой на лучшие достижения современной гуманитарной науки. Центральный метод – системный анализ музыкальных произведений в целостном контексте развития культуры. В его основе – установление доминантных признаков стиля Щедрина и стимулов его изменения, в том числе и сквозь призму специфических особенностей эстетики постмодерна – эпохи, в которой живет и творит композитор последние десятилетия. Хотя очевиден и тот факт, что музыкальное мышление Щедрина соприкасается с эстетическими категориями постмодернизма опосредованно и лишь отдельными сторонами.

Методологической базой анализа музыкального текста в настоящем исследовании стала отечественная традиция московской музыковедческой школы и таких её представителями, как В. А. Цуккерман, Л.А. Мазель, В.П. Бобровский, Е.В. Назайкинский, Ю.Н. Холопов, В.Н. Холопова, Е.И. Чигарёва. Сложившаяся на российской почве традиция рассматривать музыкальные произведения в единстве содержания и формы характеризуется стремлением раскрыть скрытый смысл, музыкальный подтекст сочинения, логику драматургического развития, глубину музыкального содержания индивидуального композиторского замысла. Для анализа произведений Щедрина, во многом очень крепко стоящего на традициях, данная методология видится наиболее оптимальной.

В настоящей работе также используются методы семантического и парадигматического анализа литературных сюжетов музыкально-театральных и хоровых произведений Щедрина, элементы интертекстуального анализа его полистилистических сочинений и сравнительного анализа опусов разных периодов творчества, методы герменевтики, либреттологии. Обращение к сравнительному методу исследования позволяет сделать выводы о направлении развития творчества композитора, о степени проявления сложившегося авторского стиля в композици-



ях рубежа XX – XXI веков, акцентируемых в диссертации. Музыкальный язык и монтажное мышление Р. Щедрина изучаются сквозь призму общих тенденций формообразования и техники композиции современной музыки. Комплексный подход к исследованию творчества Щедрина предполагает привлечение понятийного аппарата других наук (литературоведения, культурологии, искусствоведения, киноведения), который органично сочетается с традиционной музыковедческой терминологией.

### **Научная новизна.**

1. Впервые в отечественном музыкознании творчество Р. Щедрина изучается как целостный феномен в сочетании музыкально-теоретического, музыкально-исторического и культурологического подхода.
2. Эволюция стиля Щедрина рассматривается с позиций уникальных качеств творческой личности композитора, которые видятся в следующем: сочетание мобильности, способности к изменениям и неожиданным модуляциям с базисными константами, определяющими единство стиля; при этом установка на претворение традиций не препятствует проявлению новаторских черт.
3. Найдены методы анализа произведений Щедрина, сочетающие традиционный музыковедческий, междисциплинарный и контекстный подходы.
4. В ходе работы выявляются глубинные смыслы музыки Щедрина, её семантической наполненности на основе исследования содержательных, драматургических, формообразующих и музыкально-языковых компонентов стиля, а также контекстных слоёв и предпосылок замыслов.
5. Многоаспектное изучение специфики монтажного мышления Щедрина в произведениях разных жанров осуществляется впервые.
6. Анализ многих произведений Щедрина последних лет («Диалоги с Шостаковичем», Пятый фортепианный концерт, «Дневник», «Очарованный странник», «Боярыня Морозова») выполняется впервые. В процессе анализа как неисследованных, так и частично изученных сочинений избирался индивидуальный подход к каждому тексту как художественно выстроенной системе.

### **Основные положения, выносимые на защиту:**

1. Изучение творчества Щедрина как целостного феномена позволяет отметить, что его стиль – емкое явление, которое охватывает собственную систему, музыкального мышления и раскрывается через имманентные свойства – особые отличительные качества образного содержания, музыкальной формы и языка, выражающие творческую индивидуальность композитора.
2. Стиль Щедрина обладает единством, сохраняя константы в выражении содержания и музыкальной формы, среди которых тяготение к музыкально-театральным и концертным жанрам, стойкая приверженность русским национальным традициям, монтажный принцип мышления. Этот факт, тем не менее, не отменяет естественной эволюции стиля.
3. Названные константы репрезентируют новаторское и традиционное начало, становясь той фундаментальной основой, на которой выстраивается «многоэтажное здание» творческих открытий Щедрина и рецепций музыкального искусства прошлого в его произведениях.
4. Монтажный принцип выступает как универсальный тип мышления Щедрина и проводится последовательно в различные периоды творчества; он связан с потребностью объединения контрастов и мировоззренческих позиций, поиском эффективных форм диалога со слушателем, отчасти с внемузыкальными влияниями. Этот способ мышления мотивирован сознательной творческой установкой композитора и в то же время отражает эстетические категории постмодернизма.
5. Базовое свойство стиля Щедрина – традиции русской музыкальной культуры, национальная почвенность в многообразных своих проявлениях, будь то великие произведения русской классической литературы или стихи русских поэтов XX века, страницы национальной истории или мудрость народной сказки, характеристичность народных персонажей или пародии на бюрократию, тексты православных молитв или житийных источников, фольклорные истоки тема-

тизма или церковная традиция знаменного пения, старинный романс или колокольность, композиционная логика литургии или поэтика русского ландшафта.

6. Музыка Щедрина наделена свойствами коммуникативности, что проявляется в органичном взаимодействии системы художественного текста произведения с различными инотекстовыми культурными пластами (фольклорными традициями, православным канонам, музыкой различных эпох и стилей, жанрами и формами изобразительного искусства, литературы и театра, кинематографом и искусством рекламы, а также контрастными реалиями современной жизни); в особом внимании к формам функционирования музыкального текста в посткомпозиционный период (тесные контакты с исполнителями и стремление быть понятным для слушателя).

7. Творчество Щедрина вбирает в себя многие атрибуты эпохи постмодерна и современного музыкального языка, находясь в стороне от радикально экспериментаторской эстетики авангарда. Сочинения Щедрина, причисляющего себя к поставангардистам, не укладываются целиком в рамки эстетики постмодернизма, тем не менее, испытывают на себе её безусловное воздействие. Центральные пункты, в которых сходятся мировоззренческие позиции композитора и специфика постмодернистской эстетики – неклассическая трактовка классических традиций, плюрализм, контекстуальность.

**Практическая значимость работы.** Идеи, развиваемые в работе, призваны расширить представления о творчестве Р. Щедрина и включить в поле зрения музыковедения его произведения последних лет. Некоторые гипотезы, предложенные в настоящей работе, могут способствовать формированию новых ракурсов исследования современного композиторского творчества. Фигурирующие в работе наблюдения могут быть использованы (и частично уже используются) в практике чтения лекционных курсов современной музыки и анализа музыкальных произведений в учебных заведениях высшего и среднего звена, а также в ходе написания курсовых и дипломных студенческих работ. Отдельные выводы настоящей работы были применены в учебной программе вузовского авторского курса «Инстру-

ментальная музыка XX – начала XXI веков: от авангарда до постмодерна» и в программе «Отечественная музыка второй половины XX века» для теоретического отделения музыкального колледжа.

**Апробация работы.** По материалам исследования опубликовано две монографии (всего объемом 47,86 п.л.). Апробация основных идей исследования проходила на международных и всероссийских конференциях в Москве, Софии, Саратове, Астрахани, Новосибирске, Томске, Кемерово, Красноярске, Челябинске, Тюмени. Результаты исследования опубликованы в статьях (11 из них – в журналах, рецензируемых ВАК, объёмом 7,92 п.л.). Материал диссертации используется в авторской программе для теоретических отделений музыкальных училищ «Отечественная музыка второй половины XX века» и в курсах «Анализ музыкальных произведений», «Инструментальная музыка XX – начала XXI веков: от авангарда до постмодерна» и «Современная гармония», читаемых на кафедре оркестрово-инструментального исполнительства ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств», а также в учебных программах данных курсов.

Диссертация и автореферат обсуждались 30 декабря 2011 года на заседании кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского и были рекомендованы к защите.

**Структура работы.** Основной текст исследования состоит из *Введения, шести глав, объединённых в три части (по две главы в каждой), Заключения, Приложений*, включающих *список литературы, нотные примеры, таблицы, схемы, иллюстрации и полный каталог* произведений Р. Щедрина. Основной принцип изложения материала и логика исследования – движение от общей культурологической проблематики (*Часть I, Глава 1*) к музыкально-теоретической и музыкально-исторической (*Часть I, Главы 2 и 3*), к рассмотрению отдельных произведений Щедрина (*Части II и III*).

*II и III части* диссертационного исследования охватывают обширный музыкальный материал, позволяющий детально разобрать и подтвердить общие по-

ложения, обозначенные во Введении и в I части работы, на показательных для творческого наследия Щедрина примерах, репрезентирующих константы стиля композитора (II часть) и метаморфозы творчества в ходе его эволюции (III часть). Принцип изложения материала в обеих частях базируется на жанровой классификации произведений Щедрина: в третьей и пятой главах объединены очерки, посвященные музыкально-театральной и вокально-хоровой музыке, в четвертой и шестой собраны аналитические этюды, представляющие инструментальное творчество композитора.

## **II. СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

### **Введение**

Содержание *Введения* охватывает следующие вопросы: 1) обоснование темы работы и обозначение контуров проблемного поля исследования творчества Р. Щедрина; 2) мотивирование актуальности темы; 3) анализ степени разработанности проблем, связанных с изучением стиля и музыкального мышления Щедрина; 3) дефиниция объекта и предмета исследования; 4) формулировка цели и задач, которые необходимо решить в ходе исследования; 5) выбор методов исследования и обоснование междисциплинарного подхода к феноменам современного композиторского творчества; 6) научная новизна исследования; 7) характеристика музыкального материала; 8) обзор научной литературы и соотнесённость предлагаемого исследования с ранее известными работами в этой области; 9) определение практической значимости работы.

### **ЧАСТЬ I**

## **ТВОРЧЕСТВО РОДИОНА ЩЕДРИНА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ**

**Первая глава – «Основные тенденции в музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI века»** – посвящена рассмотрению художественной культуры постмодерна, акцентуации её наиболее характерных особенностей, проявившихся в музыкальном искусстве. Целесообразным видится более детальный

анализ таких явлений в музыке последней трети XX – начала XXI веков, как монтажный принцип мышления и неоромантические тенденции, которые характеризуют творчество многих современных композиторов, но при этом имеют самое непосредственное отношение к музыке Щедрина. Этими задачами обусловлена структура и содержание первой главы. Она состоит из 4-х параграфов.

В §1 – *«Мировоззренческие установки в искусстве эпохи постмодерна: от философии к музыке»* – осмысливаются основные концепты постмодернизма в их связи с развитием отечественного музыкального искусства эпохи постмодерна.

В начале XXI века феномен постмодернизма рассматривается исследователями как осуществившееся, хотя и далеко не исчерпанное явление в искусстве и культуре. Осознание того, что постмодернизм – течение неопределенное, размытое, свободно развивающееся, с неясными мировоззренческими установками не исключает наличия достаточно четких представлений о его периодизации, направлениях, видах и жанрах постмодернистского искусства, эстетических критериях и ценностях. В данном разделе работы делается попытка обобщить различные интерпретации культуры последней трети XX – начала XXI теоретиками постмодернизма для того, чтобы иметь возможность высветить те качества, которые наиболее отчетливо проявились в музыке этого периода.

Постмодернистские тенденции в практике искусств имеют некоторые отличия от философско-мировоззренческих позиций теоретиков. Музыка отражает основные эстетические парадигмы постмодернизма избирательно. Их реализация имеет свои формы выражения. Обозначим отдельные моменты, которые в большей степени касаются проявлений постмодернизма на русской почве, в творчестве отечественных композиторов. Разумеется, что каждая из этих тенденции представляет собой более широкое явление, связанное не только с эстетикой постмодернизма.

1. Диалогичность и полифоничность музыкальной культуры.

2. Концептуализм, отражающий новый подход к содержательной функции произведения.
3. Контекстуальность, которая выливается в безграничность постмодернистского текста и в семантический парадокс: «центр тяжести» текста часто находится за его пределами.
4. Принцип монтажа, эклектичность, мозаичность, коллаж, комбинаторика, отражающие в музыкальной композиции фрагментарность и нарочитую хаотичность сознания.
5. Отрицание принципа иерархичности и отбора («нонселекция»).
6. Интертекстуальность и полистилистика, включающие весь спектр приемов (цитата, аллюзия, стилизация) как проявления глобального плюрализма постмодернистской культуры и реализация установки на игру со стилями.
7. Музыкально-языковая игра, игровая драматургия, перенос акцента со смысла на игровое действие.
8. Смещение искусства элитарного и массового, что проявляется в жанровых гибридах, сочетаниях различных музыкально-языковых моделей, тембральных эффектах.
9. Симультанность и эффекты параллельной драматургии, параллельного и вертикального монтажа, сверхмногоголосия.
10. Актуализация забытых музыкальных жанров – «проводников» искусства прошлых эпох и стилей в пространство музыкальной культуры постмодерна.
11. Театрализация музыкального исполнительства и творчества: инструментальный театр, хеппенинг, инсталляция, мультимедиа.
12. Ироничное переосмысление как принцип художественного мышления.
13. Деконструкция музыкальных текстов, манипулирование их элементами и контаминации новых текстов из «осколков».
14. Отказ от однозначной, зафиксированной интерпретации, категория случая, реализованная в алеаторной технике композиции, в компьютерной музыке.
15. Открытые разомкнутые формы.

16. Поэтика тишины и молчания.
17. Музыкальный неоромантизм как одно из проявлений «постмодернистской чувствительности».
18. Минимализм как одно из проявлений музыкального постмодерна, возникшее как следствие упрощения языка, декларируемого эстетикой постмодернизма.
19. Сакральное пространство в музыке отечественных композиторов рубежа XX – XXI веков и актуализация сферы духовной музыки.
20. Соединение научного языка музыкознания с языками из других областей знаний и художественной литературы.

Выявляя признаки постмодернизма в отечественной музыке, важно заметить, что их набор не ограничивается отдельными парадигмами, перенесенными из философии, эстетики, литературы, изобразительного искусства. Часто эти самые парадигмы, приживаясь в композиторском творчестве, рожают новые специфически музыкальные явления, либо корреспондируют с техниками композиции и направлениями, появившимися собственно в музыке.

В §2 – *«Отечественная музыка последней трети XX начала XXI веков в зеркале постмодернизма»* – рассматриваются постмодернистские тенденции в музыке отечественных композиторов данного периода. В качестве примеров фигурируют отдельные произведения ведущих композиторов, репрезентирующих три последних десятилетия отечественной музыки – А. Шнитке, В. Сильвестрова, Н. Корндорфа, В. Екимовского, Ф. Караева, Л. Десятникова, В. Тарнопольского и др. В постмодернистском аспекте рассматриваются сравнительно новые сочинения, написанные в последние годы («Дети Розенталя» Л. Десятникова, «Когда время выходит из берегов» В. Тарнопольского), а также опусы, которые уже сформировали определенную исследовательскую традицию («Lebenslauf» А. Шнитке, Четвёртая симфония «Андеграунд» Н. Корндорфа, «Соната с похоронным маршем» В. Екимовского). Делается попытка взглянуть на эти произведения в общекультурном контексте, сквозь призму сегодняшнего восприятия, во многом обусловленного постмодернистским мироощущением.



Музыка эпохи постмодерна во многом созвучна философско-эстетическим направлениям постмодернизма, хотя далеко не всё входит в его культурную ауру. Творческая индивидуальность композитора подчас претворяет лишь отдельные категории постмодернизма. Поэтому существует риск переоценки его значения и влияния в музыкальном искусстве. Вместе с тем, взвешенная оценка постмодернизма требует констатации некоторых универсальных трансформаций современной музыкальной культуры, происходящих под его воздействием. Фундаментальным для осмысления постмодернизма становится принцип плюрализма, который нашел своё конкретное выражение в музыке. Непосредственно из него вытекают такие производные его характеристики как диалогичность, фрагментарность, дискретность, деконструкция, полистилистика, интертекстуальность, контекстуальность, смешение элитарного и массового искусства, ирония, ризоматика и др., которые, в свою очередь, определяют духовную атмосферу культуры эпохи постмодерна.

В §3 – *«Монтаж как принцип музыкального мышления в творчестве современных композиторов»* – рассматривается феномен монтажного мышления, реализованный в разных видах искусства эпохи постмодерна вне кино, раскрываются художественные возможности этого принципа в современной музыке с опорой на теорию монтажного контрапункта С. Эйзенштейна.

Востребованность монтажного мышления становится особенно ощутимой в эпоху постмодерна, с её информационной избыточностью, ощущением «мира как хаоса» и неуверенностью в последовательно логическом разрешении проблем. Отсюда – усиление фрагментарности, символичности, знаковости, смысловой множественности каждой детали художественного текста. Монтажность вплетается в стилевую разноголосицу сегодняшних дней. Сочетание с разными направлениями и композиторскими техниками – свидетельство мобильности этого феномена.

Дискретность, «кадровость» получила бесконечное разнообразие в музыке зарубежных и отечественных композиторов второй половины XX века. Проявление

ния монтажного типа мышления в музыке и в других видах искусства вне кино авторски и творчески индивидуальны. Причины возникновения монтажности, «кадровости» у каждого композитора разные. Главное условие, вытекающее из теории Эйзенштейна – свободная последовательность сопоставляемых смысловых элементов, где каждый последующий непосредственно не вытекает из предыдущего. Внутри слагаемых эпизодов-кадров существует внутренняя незавершенность и тяготение к «неслиянному сочетанию с другими», что образует новое смысловое и драматургическое единство произведения.

Экстраполяция понятия «монтаж» в сферу музыки вносит ряд характерных особенностей, связанных со спецификой данного искусства. Поэтому возникает вопрос определения монтажности в музыке. Монтажность в музыке целесообразно рассматривать в тесном и широком значении: *как принцип* на уровне типовых форм (чаще), *как самостоятельную монтажную форму* (реже). В настоящем разделе работы выводятся признаки монтажной формы, отличающие ее от каких-либо типовых форм. Среди них

- дискретность формы, которая складывается из калейдоскопического нанизывания разделов, с намеренным подчеркиваем моментов «склейки» «кадров-эпизодов» и отсутствием связок и переходов между ними;
- деформирующий естественное ощущение времени специфический монтажный ритм формы, который формируют произвольные по масштабам контрастные эпизоды (как правило, жанрово персонифицированные);
- жанрово-стилистическая конкретность и незавершенность эпизодов, выступающих в качестве фрагментов более обширного раздела, остающегося «за кадром» (принцип *pars pro toto*);
- преобладание функции экспонирования нового равнофункционального по значимости тематизма и почти полное отсутствие развития.

Пестрота тематического материала монтажной композиции делает вполне уместным обилие цитат и полистилистических столкновений. Поэтому монтажная организация формы часто связана с оперированием различными стилями и приё-

мами коллажа. Монтаж, коллаж и полистилистика взаимодействуют и пересекаются, подобно двум фигурам, накладывающимся одна на другую. В зоне этого наложения располагается коллажный тип полистилистики, где имеет место монтажная организация разнородного стилевого материала. По разным полюсам вне зоны взаимодействия находится симбиотический (неколлажный) вид полистилистики и монтаж, не связанный со стилистическим контрастом разделов.

Неизбежно возникают проблемы взаимодействия классико-романтических и монтажной структур, проявления монтажного принципа на разных уровнях музыкальной формы (синтаксическом, композиционном). Эти проблемы рассматриваются в данном параграфе и в аналитических разделах диссертации. Вопрос о границах монтажности, несмотря на общие положения, может решаться только в контексте конкретного стиля и творчества какого-либо одного композитора. Есть много частных положений, позволяющих сделать вывод в пользу (или не в пользу) монтажного построения. В целом они сводятся к двум моментам:

1. Что монтируется? Здесь имеется в виду качество и количество материала, степень контраста, жанровая природа и стилевые особенности тематизма.
2. Как монтируется? Здесь выступает на первый план принцип организации музыкального материала и способы его соединения (стык, разрыв и наплыв).

Эстетика постмодернизма отбирает все самые ценные и жизнестойкие явления первой половины XX века, свободно синтезируя их с классическими и традиционными формами. Различными течениями авангарда середины XX века монтаж трактовался в основном как эпатажный прием. В эпоху постмодерна монтаж становится не только приемом и средством создания художественного образа, но и способом мышления, распространившимся на различные области культуры. По аналогии с этим монтаж в кинематографе первоначально возник как прием, нарушающий плавность изображения, но с течением времени он становится важной смыслообразующей стороной фильма. Монтажное мышление способствовало сложению в философии постмодернизма нового типа интеллектуальной деятельности, в которой отразилась плюралистическая картина различных течений.

В §4 – «*Неоромантизм в творчестве отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI веков*» – раскрываются особенности неоромантизма как наиболее востребованного явления отечественной музыки эпохи постмодерна и в связи с индивидуальным его претворением в творчестве Р. Щедрина.

Неоромантизм возрождает принципиальные качества романтического искусства лишь отчасти, не вызывая к жизни доминантные идеи этого стиля и всю систему его выразительных средств. Всплески романтического в XX веке реконструируют то образы, то жанры, то отдельные языково-речевые компоненты, но более всего ту самую сокровенную сторону сознания, обращенную к внутреннему миру человека. В этой связи возникает необходимость рассмотреть те особенности культуры постмодерна и концепты философии постмодернизма, которые стимулировали рождение романтизма с приставкой нео-. Здесь все, что связано с осмыслением мира под знаком «постмодернистской чувствительности», все что лежит по ту сторону рациональной логики (метафоричность, ассоциативность, гротескность), а главное – представление об особой значимости искусства.

Проявления отечественного неоромантизма многообразны и неоднородны. Полагаем, что наиболее корректный путь теоретического осмысления неоромантизма, рожденного на российском пространстве, предложила Е. Чигарева, разделяя неоромантизм как направление, имеющее определенную эстетическую платформу, и неоромантические тенденции, свойственные разным композиторам в определенный период творчества и взаимодействующие с другими стилями. Именно последний вариант более характерен для отечественной музыки 70-2000 годов, в частности для творчества Щедрина. Хотя есть композиторы, особенно тяготеющие к романтическому способу художественного выражения на протяжении всего творчества (В. Сильвестров, А. Караманов).

В результате изучения неромантических тенденций в отечественной музыке эпохи постмодерна на основе широкого круга музыкального материала и высказываний разных композиторов, можно отметить следующее:

1. Новый романтизм на российской почве имеет значительные отличия от европейского и американского.
2. Отечественные композиторы не создавали программных документов, эстетической базы, творческих школ – всего того, что могло бы свидетельствовать об объединении под знаком неоромантизма широкого круга авторов. Начиная с 70-х годов XX века романтические по духу произведения время от времени появляются то у одного, то у другого композитора, часто в окружении опусов совсем иного плана.
3. Неопределённость понятия «неоромантизм» в отечественной музыке усиливается его сочетанием с другими параллельно развивающимися направлениями – с минимализмом и особенно с неоканоническими тенденциями. Часто неоромантическая образность находит претворение в духовных жанрах.
4. Неоромантическая стилистика актуализирует, казалось бы, ушедшие вместе с XIX веком или отодвинутые на второй план жанры вместе с соответствующей им семантикой и формами.
5. Наблюдается более частое обращение к сюжетам литературных произведений XIX века, особенно к романтически окрашенной русской классике, исповедальным дневниковым либо эпистолярным сюжетам.
6. В неоромантических опусах отечественных композиторов преобладает лирика во множестве оттенков. Романтические образы реализуются и в медитативных монологических концепциях музыкальных произведений.
7. Знаком неоромантизма в отечественной музыке становится особый жанр постлюдии, отражающий семантику завершения этой сложной и противоречивой эпохи XX столетия, вбирающий в себя мотивы воспоминания, прощания.
8. Сочинениям отечественных композиторов последней трети XX – начала XXI века свойственны многообразные романтические реминисценции в виде цитат, квазицитат, аллюзий на стили того или иного композитора XIX века.
9. Актуальным в отечественной музыке последней трети XX века становится образ тишины и все, что ей предшествует и сопутствует.

10. Замыслам в духе романтической эпохи стали соответствовать и средства музыкального языка: тональные гармонии, классико-романтические принципы формообразования, проникновенные тихие звучания, бесконечная мелодия и др.

**Вторая глава – «Константы и метаморфозы творчества Родиона Щедрина»** – посвящена характеристике стиля и творческого метода Р. Щедрина. Умение быть разным, не бросаясь в крайности авангарда и неостилей, изменяться, но не сбиваться с «пути по центру» – главное качество цельной личности классика отечественной музыки второй половины XX – начала XXI веков, продолжателя традиций русской национальной композиторской школы. Во Второй главе поставлена задача, выявить константы стиля Щедрина. В то же время, широкое поле профессиональной деятельности композитора способствует, казалось бы, неожиданным поворотам и метаморфозам, которые происходят в процессе эволюции его творчества. Константы и метаморфозы фиксируются на разных уровнях музыкального мышления Щедрина – жанровом, содержательно-смысловом, стилевом, композиционно-драматургическом, музыкально-языковом. Пространство каждого уровня композиторского мышления, обладая базовыми качествами индивидуального стиля, в то же время мобильно. Приведенная логическая последовательность формирует структуру второй главы, которая разбита на пять небольших очерков.

**В §1 – «К вопросу о трактовке жанров»** – отмечается широта жанровой панорамы творчества Щедрина; приоритетные жанры и области творчества – балет, опера, концерт, хоровая и программная инструментальная музыка; анализируется индивидуальный подход композитора к вопросу трактовки жанров. Он заключается в следующем:

1. Оригинальная трактовка традиционных жанров.
2. Изобретение новых разновидностей жанров и новых жанров как таковых.
3. «Перевод» сочинений из одного жанрового ряда в другой: все сценические произведения имеют концертные версии в виде сюит или пьес для симфонического, камерного оркестра, либо хоровой композиции.

4. Программные инструментальные сочинения – зона эксперимента. Отсюда – отсутствие жанровых определений в названиях программных инструментальных опусов (либо столь распространенный в XX веке жанр «Музыки для...»), а соответственно и установки на заданность формы в рамках того или иного жанра. Присутствуют также адресные произведения.
5. Расширение жанровой панорамы в процессе творческой эволюции.

*В §2 – «Поэтика русских музыкальных традиций, сюжетов и образов в творчестве Родиона Щедрина»* – очерчиваются горизонты национально-русского содержания творчества композитора, круг сюжетов, музыкальных образов и контекстных слоёв. Источники, питающие творчество Щедрина – русская литература, православная культура, история России, поэтика русского фольклора, традиции русской композиторской школы. В очерке рассматривается каждое из перечисленных ответвлений русской темы – все они образуют самостоятельные сквозные, пересекающиеся линии творчества Щедрина.

Почти все сценические произведения Щедрина написаны на сюжеты русских писателей. При этом наблюдается индивидуальное прочтение и неординарное сценическое решение эпохальных романов Гоголя, Толстого, психологически тонкой прозы и драматургии Чехова, самобытных и сложных по языку произведений Лескова, самого популярного и скандального романа Набокова. В процессе эволюции творчества Щедрина возрастает значение православной линии. «Стихира...», «Запечатленный ангел», «Очарованный странник» и «Боярыня Морозова» – те композиции, где связи с православной культурой особенно очевидны. Сакральное пространство музыки Щедрина наполняют не только сюжет и канонический текст, но и «константные семантические фигуры», восходящие к интонациям знаменного распева, тембру колокольного звона.

Неофольклорная линия творчества Щедрина берёт начало с вершины-источника в 50-е годы, переживает подъёмы в 60-е и в 90-е годы, спады – в 70-80-е. С течением времени контакты Щедрина с народным творчеством становятся более разнообразными, и неофольклорная линия принимает различные содержа-

тельные формы: произведения, замыслы которых изначально ориентированы на использование народно-песенного музыкального материала, подлинного и стилизованного; разнообразные варианты омузыкаливания русской сказки; имитация звучания свирели и наигрышей пастухов. Ощутимо расширяется круг фольклорных жанров, отраженных в произведениях Щедрина последних десятилетий.

Русская тема – одна из главных констант творчества Щедрина, источник сюжетов, образов и музыкально-языковых средств. Его творчество стало важным продолжающим звеном в цепочке Глинка, Балакирев, Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский, Рахманинов, Свиридов – тех композиторов, кто не мыслил себя и свою музыку в отрыве от величайшего достояния русской народной и православной культуры.

**§3 «Вариации на собственный стиль».** Стиль Щедрина сложился органичным и четко очерченным: его произведения всегда узнаваемы. При всей новизне, современности и контекстуальности, его творчество сопричастно традициям культурно-исторического и музыкального прошлого. Ясно поставленные задачи во многом определили своеобразие его индивидуальной линии в искусстве и устойчивую позицию в эпицентре музыкальной культуры.

Творчество Щедрина не содержит резких стилистических поворотов в зависимости от меняющейся моды. Хотя ни одно направление в отечественной музыке второй половины XX века не прошло мимо него. Ранние сочинения Щедрина считают хрестоматийными образцами новой фольклорной волны в отечественной музыке 50-60-х годов. Он использовал все достижения авангардной техники композиции. Отдельные произведения Щедрина 70-х гг. стали «визитной карточкой» неоромантизма наряду с сочинениями А. Шнитке, Э. Денисова, В. Сильвестрова и др. Творческий процесс Щедрина 80-х гг. рождает неоклассические опусы и образцы медленной медитативной музыки. Тяготение к монологическим концепциям такого рода отмечалось и в творчестве других отечественных композиторов. На рубеже веков неоромантическая линия в творчестве Щедрина становится более полнокровной в сочетании с неоканоническими тенденциями.



При этом Щедрин всегда остается верен собственной индивидуальности. Сочетая элементы авангардной изоциренности с простым фольклорным тематизмом и джазовыми ритмами, сложные тембровые эффекты с лирическими мелодиями, он формирует свой неповторимый композиторский почерк, стиль резких контрастов и неожиданных сопоставлений. Главное – Щедрин никогда не забывает о слушателе, стараясь говорить с ним современным, но доступным и понятным языком. Вопрос о принадлежности музыки Щедрина какому-либо стилю носит отчасти формальный характер – его музыкальное мышление гораздо шире. Щедрин ничего не отвергает в необъятном пространстве отечественной музыкальной культуры, но относится ко всему избирательно, допуская в свою творческую мастерскую только то, что необходимо ему для воплощения замысла, что не будет диссонировать с его композиторской индивидуальностью. Объединяющими принципами часто служат монтаж и полистилистика.

Стиль Щедрина можно уподобить форме многотемных вариаций, где в качестве тем выступают сквозные линии творчества композитора – неофольклорная, неоромантическая, полистилистическая, неоканоническая, – обогащённые разумным применением технических достижений авангарда и объединённые под знаком индивидуальности автора. Попеременно варьируясь, изменяясь, обновляясь, «темы» имеют общие интонационные истоки и мотивные связи, способствующие их слиянию на определённых этапах. Другая «визуализация» стиля Щедрина вызывает ассоциацию с композицией фильма, организованного по принципу параллельного монтажа разных сюжетных линий. Но всё это – линии жизни одного человека.

**В §4 – «Композиция и драматургия».** Музыкальное формообразование и драматургия – одна из ярких областей новаторства Щедрина. Все частные явления, рассматриваемые при анализе произведений Щедрина разных лет, складываются в общую тенденцию композиционного мышления автора. В сочинениях Щедрина наблюдается парадоксальное сочетание двух принципов формообразования:

1. Сложение структуры произведения из разнородных построений, возникающих «извне». Способы соединения и соотношения этих разделов различны: контрастное сопоставление, конфликтное противопоставление, монтаж.
2. Прорастание развития «изнутри», чаще реализованное в свободной вариантности, проходящей вторым планом формы.

Оба принципа характерны для композиторского мышления второй половины XX века. Роль вариантности исключительно велика, но все же она не определяет целостной структуры произведений Щедрина. Вариантно-вариационное развитие, как правило, служит сближению остроконтрастного материала, разобщенного принципом монтажа. Монтажность, «кадровость» мышления – один из доминантных признаков творчества Щедрина. Этот драматургический и композиционный феномен можно наблюдать в той или иной мере во всех его сочинениях.

В §4 излагаются исходные принципы исследования монтажности в музыке и анализа в этом ракурсе произведений Р. Щедрина, с опорой на высказывания самого композитора. Монтажные структуры в музыке Щедрина, подкрепленные спецификой его театрального мышления, становятся одним из важнейших способов объединения контрастов окружающей действительности, отраженных в авторском сознании и воплощенных в музыкальные концепции. Для него вместе с тем важна эстетическая установка на поиски нового типа музыкальной формы, способной вмещать в себя огромное количество информации. Признаки монтажного формообразования в произведениях Щедрина становятся средством воплощения индивидуального драматургического замысла, опирающегося на драматически-конфликтную, лирическую, концертно-игровую или медитативную концепцию. Поэтому в настоящем разделе работы предварительно рассматривается согласование монтажного принципа мышления с разными типами драматургии.

Монтажность мышления явилась тем единым основанием, которое позволяет обнаружить имманентные процессы эволюции творчества Щедрина. В каждом из периодов творчества композитора монтажный принцип интерпретирован индивидуально, эволюционируя подобно развитию этой техники в кино – движению от

более простых форм монтажа к сложным. Так, одна из самых значительных монтажных теорий в кинематографе, теория советского режиссера С. Эйзенштейна развивалась от понимания монтажа как технического средства кино к сложной смысловой многозначности в интерпретации этого термина – это эволюция от «монтажа аттракционов» к «интеллектуальному монтажу» или «монтажному контрапункту».

Щедрин, взяв за основу монтажный метод, чрезвычайно расширяет сферу его действия, распространяя на различные уровни музыкальной формы, сочетая с разными направлениями и композиторскими техниками. Применение монтажной техники связано у него как с интуитивным, так и с логическим, рациональным началом. Причем, в последнее время композитор использует этот принцип более целенаправленно, что он сам неоднократно подчеркивал. Подобно тому, как в творчестве гениальных режиссеров монтаж из простого технического приема поднимается до уровня смыслового принципа кинематографа, в творчестве Щедрина из формообразующего средства он переходит в разряд содержательных и мировоззренческих категорий. В музыкально-исторической перспективе при рассмотрении творчества Щедрина в процессе эволюции, в каждом новом его произведении находится легко доказуемое подтверждение данного тезиса.

***В §5 – «Музыкальный язык»*** – рассматривается и обобщается микроуровень музыкального мышления Щедрина: особенности тематизма, сфера звуковысотности, новации в области тембра и артикуляции. Содержательная емкость тематизма при краткости, афористичности изложения – характерное качество стиля Щедрина. Многие интонации, мотивы его сочинений выступают в роли знаковых символов довольно широкого круга явлений, другие же наделены смысловой конкретностью выражения. Представляется возможным выделить группы музыкально-языковых моделей или «константных семантических фигур» (термин Е. Чигарёвой) в музыке Щедрина, репрезентирующие его авторский стиль:

1. Откристаллизовавшиеся мелодические формулы, имеющие определенные жанровые прообразы: плач, хорал, величание, скерцозность, хороводно-

танцевальное движение, песенность, драматическая декламация, речитатив. Большинство из них восходит к русским народно-песенным истокам и православной церковной музыке. Это знаменные распевы, канты, старинные русские романсы, плачи и причитания, частушки и страдания, хороводные и плясовые, протяжные лирические, обрядово-величальные песни.

2. Индивидуальные лексемы музыкально-языкового словаря композитора, такие как тритоновая интонация и подчеркнуто экспрессивные обороты *lamento*, репетиции на одном звуке, прерывистые фигурации, легкое и невесомое кружение пассажей, глиссандо, нисходящие мотивы, вытекающие из вершины-источника.
3. Музыкальный материал, введенный при помощи разнообразных средств полистилистики в виде музыкально-текстовых цитат, квазицитат, аллюзий, жанрово-стилистических «врезок», «вариаций на стиль».
4. Символы и монограммы.

Щедрин использует известные и уже опробованные звуковысотные системы XX века, не игнорируя, впрочем, и традиционную тональность, а зонами открытий и рискованных музыкально-языковых экспериментов становятся тембр и артикуляция. Эксперименты Щедрина в тембровой сфере многообразны. Тембровой палитре и артикуляции Щедрин придаёт огромное значение, в создании образного строя произведения.

## ЧАСТЬ II

### РОДИОН ЩЕДРИН: КОНСТАНТЫ СТИЛЯ

Третья глава – «Музыкальный театр и хоровая музыка Р. Щедрина: в диалоге с русской литературой» – посвящается музыкально-театральному и хоровому творчеству Щедрина. Очерковая форма подачи материала в данной главе наиболее целесообразна в связи с разнообразием замыслов анализируемых произведений на сюжеты Чехова и Лескова. Объединяющим началом в музыкально-театральных опусах Щедрина становится обращение к сюжетам русских писате-

лей и монтажный принцип, который проявляет себя на разных уровнях музыкальной композиции.

**§1. Музыкальная драматургия балетов Р. Щедрина на сюжеты А. Чехова и принцип монтажа.** Кинематограф и режиссерский театр XX века стимулировали развитие нетрадиционного типа композиторского мышления, что ярко проявилось в области музыкального театра. На первый план в организации процесса развертывания образов выходит метод кинематографического монтажа. Этот тип мышления проявился и в балетах на сюжеты А.П. Чехова «Чайка» и «Дама с собачкой». В §1 рассматривается каждый из уровней музыкально-драматической композиции балетов и выявляется влияние дискретного мышления на драматургическое и смысловое целое данных произведений. В свою очередь, монтажный принцип способствовал адаптации на сцене музыкального театра совсем «небалетных», психологически сложных и многозначных чеховских сюжетов.

Чеховские балеты Щедрина воплощают тончайшие нюансы душевных состояний героев. Музыкально-сценические концепции композитора в синтезе с режиссурой М. Плисецкой последовательно реализуют принципы драматургии Чехова, но музыка и пластика по-новому расставляют акценты. Индивидуальная композиция каждого из балетов продиктована необычным жанровым и композиционным решением, где на первый план выходит цикличность с последовательно проведенным принципом музыкального контраста сцен. Сложный драматургический профиль балетов, прежде всего, определяется параллельно развивающимися самостоятельными пластами. Смысловое оправдание получает здесь использованный принцип параллельного монтажа и связанное с ним усиление ассоциативности мышления. Симфонизация балетов с многообразной системой повторов и арочных связей, развитой системой лейтмотивов придает желаемое единство композиции.

§2. – «*”Запечатленный ангел” Н. Лескова и Р. Щедрина: в поисках духовной истины*» посвящён анализу литургии и особенностям воплощения повести писателя в музыкальной композиции.

Проза Н. Лескова особенно трудно поддаётся переводу из литературного в музыкальное пространство. Однако Щедрин именно в творчестве Лескова находит интонации родственные его собственным. В искусстве двух художников разных столетий есть глубинные параллели. В первую очередь, это религиозное начало, но более не во внешних формах проявления, а в самом понимании сущности христианства. Православное мирозерцательное начало у Лескова и у Щедрина неразрывно связано с опорой на народную культуру и национальные традиции.

В хоровой музыке по Лескову «Запечатленный ангел» отсутствуют прямые сюжетные связи с литературным первоисточником, хотя именно сюжетная канва рассказа, пронизанного скрытыми евангельскими мотивами, подсказала композитору выбор жанра православной литургии и убедительное решение замысла. Ведь именно духовный смысл Божественной литургии, который подводит верующих к совершению таинства Евхаристии – тот самый путь, по которому идут лесковские раскольники. Признаки жанра литургии очевидны: канонические тексты, взятые из церковнопевческих книг в частях II-VIII, аккапельное звучание хора, опора на традиции древнерусской православной музыки – знаменный распев и стилистику партесного пения. Столь же очевидна концертная, неканоническая трактовка жанра: произвольный выбор текстов молитв и свободное с ними обращение, введение звучания инструмента (флейты).

В процесс рассмотрения «Русской литургии» Щедрина анализируется семантика избранных композитором текстов молитв; выявляются смысловые переключки лейтмотивов и символов в повести и в музыкальном произведении, не всегда заметные, но направляющие драматургию; осмысливаются особенности композиции. Несмотря на то, что компоновка текстов молитв не соответствует какой-либо одной канонической службе, их подбор строго продуман и отражает логику православной литургии, так же как подспудно воспроизводит ее сюжетное разви-

тие повести Лескова. Все помыслы композитора сосредоточены на воплощении высокой идеи рассказа и усилении ее значимости средствами музыки. Щедрин очень внимательно читал Лескова и сумел увидеть в разбросанных фразах молитв единое музыкально-драматургическое целое.

**§3. О русском праведнике и человеческой душе: «Очарованный странник» Н. Лескова и Р. Щедрина.** Сложная жанровая природа произведений Лескова, базирующаяся на соединении сказа, притчи и хроники; замысловатое сюжетное плетение, драматургия состояния, а не становления; самобытный литературный язык его героев, со множеством старых, давно не употребительных слов и выражений – все это очень нелегко передать в опере. Щедрин нашел собственные подходы к тексту Лескова, по своему осмысливая его, но в то же время, не нарушая присущей стилю писателя особой поэтики и высоко одухотворенной атмосферы повествования. Параллельный анализ повести Лескова «Очарованный странник» и одноимённой оперы для концертной сцены Щедрина убеждает в наличии общих идейно-смысловых установок и творческих принципов писателя и композитора, которые проявляются в следующем:

1. Идеино-художественное единство народности и религиозности. Для лесковских героев равно значимы национальные предания, традиции и христианская нравственность. Весь богатый опыт Щедрина в обращении к православной и народной культуре реализовался в опере «Очарованный странник». Характерный для Лескова русский национальный колорит углублен в опере благодаря привлечению различных исторических пластов русской музыки.

2. Насыщенность драматургии, плотная концентрация жизненных явлений, отсутствие проходных, переходных, малособытийных мест, как в повести, так и в опере. По мнению литературоведов, у Лескова нет фабулы, «а есть целый ряд фабул» – каждая из них самодостаточна, может быть извлечена и заменена другою. Такая манера изложения очень близка кинематографическому монтажу, где всегда есть возможность вырезать какой-либо кадр и склеить его с другим.

3. Открытость формы. В конце повести очарованный человек еще не закончил свой путь, его странствия по жизни продолжаются. Сходную манеру изложения материала можно наблюдать во многих произведениях Щедрина, где музыкальный тематизм часто остается незавершенным, а разделы формы незамкнутыми.

4. Принцип «часть вместо целого» («pars pro toto»). Оперная и концертная сцена не может вместить всю цепь приключений героя, столь разнообразных, что каждое из них, являясь эпизодом одной жизни («драмокомедии») одновременно сможет составить целую жизнь. Поэтому Щедрин отбирает самые впечатляющие и драматичные из них. За небольшой временной промежуток одного или нескольких номеров разворачивается сюжет, которым могла бы жить полная опера.

5. И в литературном и в музыкальном произведении наблюдается весьма сложный жанровый синтез: соединение сказа, былины, признаков житийной литературы и авантюрного приключенческого романа у Лескова; «опера для концертной сцены», драматические сцены с чертами оперы-былины, оперы-легенды, музыкального жития, оратории, пассионов у Щедрина.

6. Параллельная драматургия и принцип параллельного монтажа в повести и в опере, что проявляется в наличии четырёх драматургических линий: повествовательная эпическая линия рассказчика (речитативы), православная идейно-смысловая линия пути к покаянию и очищению (молитвы и церковных песнопения в партии Ивана и хора, перезвон колоколов в оркестре), линия любви и очарованности красотой женщины, природы и русской земли (партия Груши, инструментальные эпизоды), линия судьбы человека. Эти линии соединяются в параллельном монтаже в драматургических узлах оперы.

Таким образом, глубинные традиции русской музыки, отраженные в тематическом материале оперы сочетаются с новаторскими принципами современного композиторского мышления и эстетическими парадигмами эпохи постмодерна. Они проявляются в композиционном и драматургическом параметрах оперы в целом и в ее отдельных номерах.



**В четвёртой главе – «Инструментальное творчество и монтажное мышление Р. Щедрина: проблемы стиля, жанра, формообразования»** – анализируются инструментальные сочинения с акцентом на музыкальном мышлении автора, сказавшего новое слово в области строения музыкальной композиции и трактовки жанров. Стабильные направления творчества композитора – русская тема и монтажный принцип мышления – в жанрах инструментальной музыки проявляются достаточно полно. Наиболее интересной для исследования областью в оркестровых и камерно-инструментальных опусах Щедрина становится формообразование. В данных композициях монтажность предстает во всем разнообразии драматургических и структурных вариантов. Аналитический материал располагается в соответствии с эволюцией творчества композитора. Произведения группируются также с учетом близости драматургических замыслов и стилевых ориентиров. Помимо аналитических, глава включает обобщающие разделы, где характеризуется творчество Щедрина 80-х и 90-х гг., что представляется важным с точки зрения эволюции стиля композитора.

**В §1 – «Признаки монтажа в инструментальной музыке Р. Щедрина 50 – 70-х годов»** – выявляются черты «кадровой» драматургии в музыке Щедрина 50-х, 60-х, 70-годов на основе типовых форм. В ранних сочинениях Щедрина монтажность сосуществует с закономерностями классических структур. Этот синтез рассматривается на примерах Первой и Второй симфоний, Первого, Второго и Третьего фортепианных концертов, Первой фортепианной сонаты, «Озорных частушек» и «Звонов». Типовая форма, как основа композиции сочинения, скрепляет калейдоскоп контрастных эпизодов в единое целое традиционными приёмами: интонационно-тематические связи, оstinатность, опора на более или менее законченные в структурном и образном отношениях тематические образования. Однако в процессе эволюции творчества композитора заметно повышается роль новых принципов, среди которых следующие: 1) постепенное вытеснение относительно развёрнутых тем ранних сочинений тематизмом тезисного характера; 2) прогрессирующий рост значения экспозиционных разделов; 3) отказ от связок и

переходов ради непосредственного сопоставления контрастного тематизма; 4) отказ от разработок в традиционном смысле; 5) ослабление и полное вытеснение принципа динамического сопряжения принципом контрастного сопоставления, что ведет к отказу от сонатной формы; 6) приём «навязчивой репризности» (термин В. Комиссинского).

**В §2 – «Особенности драматургии инструментальных сочинений Р. Щедрина 80-х годов»** – характеризуется творчество Р. Щедрина 80-х гг. с позиций новых драматургических закономерностей современной музыки и анализируется специфика их преломления в сочинениях этого периода. Здесь обращается внимание на изменение жанровой панорамы творчества Щедрина, на тенденцию к программности и одночастности с отказом от жанрового определения композиций, на переосмысление концепционной направленности инструментальной музыки, в сторону философски-созерцательного, интеллектуального начала, что определяет медитативный образный строй произведений.

Появление в музыке Щедрина медитативной образности влечет за собой статическую направленность формы. Отсюда иное понимание монтажного принципа, который становится уже определяющим фактором композиции, сильно потеснившим классические формообразующие структуры. Монтаж выступает в качестве понятия надвременного: мгновение останавливается в звучащих эпизодах, движение выносится за кадр. Музыка Щедрина свободно совмещает прошлое и настоящее, заставляя слушателя пребывать сразу в нескольких измерениях. Подобное «раздвоение сознания» облекается в произведениях Щедрина в сложную композицию «монтажного контрапункта», вертикаль которой соединяет покой и неподвижность неизменного с непрерывным чередованием разнородного. Медитативный пласт не выражается в какой-либо стойкой интонационной формуле – его тематическая интерпретация меняется в зависимости от контекста.

Своеобразие замыслов Р. Щедрина 80-х гг. заключается в индивидуальности драматургических решений, основа которых – сочетание монтажного мышления с медитативной образностью и принципом концертирования. Та или иная

сторона этого синтетического единства может быть определяющей. В результате формируются три драматургических модели, по-разному соединяющие интроспективный пласт и контрастный тематический ряд.

1. Первая – базируется на монтажных сопоставлениях равнофункциональных по значимости, масштабно нерегламентированных разделов. Диапазон контрастов между ними простирается от взаимодополнений до полистилистических столкновений и цитат. Композиции Щедрина совмещают в себе два полюса драматургических процессов – спонтанное действие и углубленное созерцание. Вместе с тем, само «действие» – мелькание кадров – может стать созерцательным благодаря неожиданному торможению музыкального процесса путем постоянного введения нового тематического материала и продления экспозиции. Различная жанрово-стилевая природа произведений сказывается на соотношении медитативности и действенности. Барочная модель *concerto grosso* «Музыки для города Кетена» усиливает свойства контрастной драматургии, установка на эстетику циркового представления сближает драматургию «Старинной музыки российских провинциальных цирков» с эйзенштейновским принципом «монтажа аттракционов». В «Музыкальном приношении» господствует медитативность, что подтверждается замедленностью течения времени и катарсическим финалом – смысловым итогом развития.

2. Вторая композиционная модель объединяет «Автопортрет» и «Фрески Дионисия». Здесь не только сопоставление кадров, но и контраст параллельно развивающихся линий: медитативного авторского слоя и ассоциативного, монтажного ряда. Наблюдается возрастание роли подтекста, знаковости, интонационной символики, как элементов многослойного временного контекста произведения. Структура данных композиций близка литературным эссе, объединяющим фактологический и абстрактно-логический, образный и понятийный материал, разворачивающий тему максимально широко в ограниченный промежуток времени.

3. Драматургическая модель «Стихиры», «Хороводов» и «Эхо-сонаты» основана на постепенном вызревании контраста внутри ведущего тематического комплекса: на определенном этапе монотематического развития монтажным способом вводятся фрагменты, диссонирующие общему образному строю произведения.

*В §3 – «Полистилистика и монтажный принцип в инструментальных приношениях И.С. Баху»* – анализируются четыре инструментальных композиции Щедрина 80-х годов: «Музыкальное приношение», «Эхо-соната», «Музыка для города Кетена», «Старинная музыка российских провинциальных цирков». Принцип концертирования, использование цитат и монограмм, полистилистические столкновения, опора на многоэлементную драматургию позволили объединить в одну группу столь разные сочинения. Три произведения связаны между собой еще и обращением к наследию И. С. Баха.

В «Эхо-сонате» для скрипки соло преобладает коллажная подача материала с намеренным противопоставлением стилей. «Музыка для города Кетена» характеризуется подчеркнута дискретной музыкальной тканью при неконтрастном соотношении ее элементов. В «Старинной музыке российских провинциальных цирков» монтажность заложена уже в самом идейном замысле концерта, отражающем эпизоды циркового представления.

Двухчасовая медитация «Приношения» – это процесс разворачивающегося созерцания. Он формируется не привычным для подобного типа музыки способом развития одного тематического зерна, а средствами медитативно-контрастной многоэлементной драматургии. Композиция «Приношения» основана на чередовании внутривидовых музыкальных построений. Постоянно появляющийся новый материал свободно чередуется с уже звучавшим. Пребывание в определенных состояниях и нерегулярная их смена – основа драматургии «Приношения». Внутренняя организация разделов подчинена четкой закономерности, суть которой – сочетание монтажного принципа соединения материала с рассредоточенным варьированием тематизма и импровизационностью изложения. Цитирован-

ные фрагменты сочинений Баха указывают на адресность произведения и создают эффект стилового контраста.

В «Музыкальном приношении» действуют закономерности разных форм: сквозной, слитно-сюитной, крупной трехчастности, сонатной, концертной. При этом очевидно, что ни одна из названных типовых структур не отражает картину формообразования в целом. «Музыкальное приношение» – композиция новаторского типа, где на первый план выходит монтажное мышление автора, потеснившее классические приемы, которые используются здесь как вспомогательные средства.

**§4 – «Монтажный принцип в условиях параллельной и моно- драматургии»** – посвящён анализу четырёх произведений: «Автопортрет», «Фрески Дионисия», «Стихира на 1000-летие Крещения Руси» и «Хороводы». Центральное и наиболее драматическое сочинение Щедрина – «Автопортрет» для симфонического оркестра – ярко демонстрирует особенности подчеркнуто монтажного музыкального мышления композитора в период 80-х. Параллельная драматургия «Автопортрета» выявляется в принципах организации и развития многотемного целого. С одной стороны – это полипластовая структура вертикального среза, где каждый из слоев разворачивается самостоятельно; с другой – параллельное движение медитативного авторского слоя и контрапунктического ассоциативного ряда. Концепционное целое создается способом нанизывания отзвуков различных впечатлений на фоне медитативной отрешенности от течения времени и предметного мира.

«Фрески Дионисия» для 9 инструментов – пример действия монтажного принципа в условиях параллельной драматургии, но в ином содержательном контексте, связанном с обращением к теме древнерусского искусства. В произведении отмечается особая организующая роль вертикального монтажа. Древнерусский колорит и стилистика знаменного распева становятся основой «Стихиры» для симфонического оркестра, в основе которой вариационная форма, обеспечивающая континуальность музыкальной ткани. Строгая соборность песнопения с

использованием подлинной темы стихиры Ивана Грозного нарушается монтажными вторжениями. В результате одной такой врезки формируется контрастирующий ведущему музыкальному материалу речитативно-декламационный раздел, где отсутствует тема стихир.

Образное и конструктивное значение в Четвертом оркестровом концерте «Хороводы» приобретает микротематический уровень короткой попевки. На основе сжатых ритмо-интонационных формул возникают более крупные структуры, которые формируются разными способами: ритмическое остинато на основе заданной попевки, разрываемое «стоп-кадрами» пауз на неравные фрагменты, прораствание из одного интонационного зерна, наконец, «сборка» мелодии из попевочных вариантов на основе контаминации элементов. Таким образом, монтажные построения проникают и в произведения Щедрина, отмеченные преимущественной статикой образности, и опорой на вариантно-вариационный принцип развития.

**§5 – «Пути развития инструментального творчества Р. Щедрина 90-х годов»** – посвящен характеристике стиля композитора данного периода. Отмечается расцвет инструментального творчества с акцентом на жанр концерта и адресные сочинения, снижение интереса к оперной и вокально-хоровой музыке; усиление неоромантического начала; расширение трактовки русской темы; углубление диалогичности творчества; повышение семантической роли цитаты при эпизодическом обращении к полистилистике как таковой; ретроспективные тенденции, реализованные в обращении к классическим формам и старинной полифонической технике. Отдельные черты музыкального мышления Щедрина периода 90-х можно рассматривать как отражение тенденций современной эпохи и концептов постмодерна, индивидуально претворённых и особым образом встроенных в авторский стиль.

Лирическая проникновенность (Альтовый и Скрипичный концерты), конфликтное трагедийное начало (Виолончельный концерт, «Российские фотографии»), поэтика тишины, реализованная в образах эха и «from afar» («Эхо на cantus

firmus Орландо ди Лассо», «Музыка издалека») – всё это приметы отечественного неороматизма, которые ярко проявились в музыке Щедрина этих лет. Произведения, созданные в 90-е гг., отличаются от предшествующих сочинений и представляют стиль композитора на новой стадии эволюции. Одновременно все написанное в данный период, как и в 80-е гг., имеет немало общего с произведениями предыдущих десятилетий. Это ощущается и на музыкально-языковом, и на формообразующем уровнях композиции. К легко узнаваемым мелодическим формулам творчества Щедрина, восходящим к русскому фольклору, добавились необычные для композитора лирические темы широкого дыхания. Свойственная предыдущим сочинениям Щедрина политемность и мозаичность структур стала согласовываться с принципом монотематизма и вариантностью.

Характер монтажного мышления Щедрина в этот период творчества тесно связан с особенностями формообразования, а именно, с фактом сочетания «кадровости» с какой-либо типовой структурой в композиции сочинения. Это соотношение всегда подвижно. В сочинениях 90-х годов монтажный принцип мышления Щедрина предстает в ином освещении: грани разделов, «швы» между смонтированными эпизодами становятся менее заметны, активное использование лейтмотивного и монотематического принципов ведёт к возрастающему значению метода тематической трансформации, разветвленной сети арочных связей и реминисценций.

В данном параграфе выявляются новые стилевые компоненты творчества Щедрина, появившиеся в инструментальных сочинениях 90-х годов: монотематичность и вариантно-вариационный принцип развития; наличие динамической волны, устремленной к генеральной кульминации; более развернутые темы сочинений и увеличение роли лирических распевных мелодий; активная семантическая функция цитаты, влияющая на концепцию сочинения; внезапные коды-крешендо на стремительном ускорении темпа и нарастании динамики.

***В §6 – «Русские традиции и новые музыкальные сюрпризы в инструментальной музыке Р. Щедрина 90-х годов»*** – анализируются «Российские фото-

графии» для струнного оркестра, Четвертый фортепианный концерт, оркестровая пьеса «Величание» и Фортепианный терцет, где делается акцент на глубокой связи творчества Щедрина с русскими музыкальными традициями и программностью, обращённой к национальной истории и её образам.

«Российские фотографии» выделяются новизной мироощущения, суть которой в активизации авторской позиции. Здесь на передний план выходит сопричастность трагическим событиям отечественной истории. Это влияет, в первую очередь, на драматургическую концепцию, а затем и на все остальные компоненты музыкального целого. Отсюда и не свойственная ранее композитору конфликтность, хотя и реализованная особым щедринским методом, с помощью монтажа, и частичное обновление музыкального языка, но в сочетании с уже знакомым «словарным запасом» автора. В этой же связи и нетрадиционные решения в области формы.

Произведения, рассматриваемые в данном разделе, ярко и по-новому воплощают русские образы, что сказывается на музыкально-языковой стороне названных композиций. Фольклорные элементы становятся более опосредованными и даже практически незаметными. В сочинениях 50-60-х годов Щедрин довольно интенсивно развивал цитированный народно-песенный материал в рамках попевочного варьирования. Принцип непрерывной работы с темой сохраняется в отдельных произведениях 90-х годов (пьеса «Величание»). Однако в это время выдвигаются и другие способы отражения фольклорных источников. Цитата народной или массовой песни подается извне, как монтажная врезка, стимулирующая активизацию ассоциативного, смыслового уровня композиции. Интонации такой темы далее, в последующих разделах формы не развиваются («Российские фотографии», Фортепианный терцет). При этом выбираются наиболее известные и семантически значимые цитаты. В темах Щедрина, не имеющих отношения к фольклорным прообразам, неизменно сохраняется мотивно-составной, попевочный принцип строения, восходящий к русским народным песенным образцам.



Другой способ связи с традицией русской музыки – жанровые истоки тематизма. Это уже известные по произведениям Щедрина предыдущих лет музыкально-языковые модели плача, плясового и хороводного движения, величальных песен и русских кантов, знаменного распева и колокольного звона, хотя присутствие их в сочинениях 90-х годов ощущается уже не столь явно. Подчас они заслоняются тематизмом, связанным с образами интеллектуальной, философской лирики. В опусах 90-х гг. Щедрин сочетает такие принципы формообразования, как монотематизм, вариантность и вариационность с максимальным заострением контрастов, яркой и броской подачей музыкального материала монтажным способом.

### ЧАСТЬ III

#### РОДИОН ЩЕДРИН: МЕТАМОРФОЗЫ СТИЛЯ.

#### ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

**Пятая глава – «Метаморфозы вокально-хорового и оперного творчества Р. Щедрина»** – посвящена наиболее своеобразным и новаторским сочинениям композитора («Бюрократида», «Лолита», «Боярыня Морозова»). Объединение в одной главе параграфов, посвященных столь разным произведениям, продиктовано стремлением показать контрастные стороны дарования Щедрина: умение в одних сочинениях «говорить» о таких вечных философских категориях, как «жизнь и смерть», «истовость веры и жертвенность», «трагическая судьба художника», а в других – высмеивать глупость чиновников и бытовой канцеляризм, быть подчеркнуто современным, общаясь со слушателем простым и понятным ему языком рекламы, шоу и других элементов массовой культуры. Творческий облик Щедрина предстаёт здесь в разных ипостасях: от искромётного юмора до испепеляющего трагизма, от поэтичнейших страниц лирики до леденящих душу картин жестокости и насилия.

**§1 – «Музыкальная авантюра Родиона Щедрина или “что угодно”»** – посвящен юмору и сатире в творчестве Щедрина на примере кантаты «Бюрократида». В связи с этим рассматриваются методы и приёмы создания юмористического эффекта, идущие из глубины музыкальной профессиональной и народной

культуры и от самого Щедрина, который и в этой области очень гармонично сочетает традиции предшественников и новаторство. За многовековую музыкально-историческую практику складываются особые жанры, формы и техники письма, в которых получали воплощение юмористические экзерсисы. Квоблибет, опера-пастиччио, попури, раёк – юмористические жанры разных эпох и национальных традиций. Их объединяет не столько общая этимология терминов, сколько принцип творческого мышления, основанный на монтажных столкновениях контрастного, на сочетании, казалось бы, несочетаемого. Такой тип мышления оказался близким для Щедрина.

Для достижения комического эффекта композитор использует комплекс художественных средств, заимствованных из литературы и адаптированных в современной музыке – гипербола, антитеза, деформация, гротеск, оксюморон. Эти приёмы дополняют собственно музыкальные средства: необычные способы звукоизвлечения, оригинальные темброво-динамические эффекты, нетрадиционные сочетания инструментов в ансамбле, «неадресное» использование жанров и форм, а в вокальном произведении – метод неожиданного соединения слов и музыки.

Курортная кантата «Бюрократиада» концентрирует в себе открытия Щедрина в области музыкального юмора. Работа композитора с текстом бюрократического документа, с виду весьма корректная, стирает его рельефность и обстоятельность, обнаруживает в нём сатирический потенциал. Щедрин использует жанры и формы, заслужившие в прошлом серьёзную и даже строгую академическую «репутацию» (фуга, канон, хорал, ламенто), «снижает», деформирует их исходные модели, применяет экстравагантные тембровые эффекты. Столкновение сурового бюрократического слога и высокого музыкального стиля создаёт комический эффект. В том и парадокс: «серьёзное» в соединении с «серьёзным» даёт неожиданный результат – «комическое». Монтажный принцип этому способствует. В «Бюрократиаде» он действует как гротескный прием, реализуясь посредством горизонтального, либо вертикально-полифонического сопоставления пестрого, будто никак не связанного материала.

Великолепный образец сатиры на бюрократию, кантата Щедрина доказывает, что можно соединять все, что угодно – музыкальные жанры и формы разных эпох, старинные стили и современные техники письма, жесткие гармонии и нежнейшие лирические интонации. И при этом сочинять музыку на обезличенные и обездушенные тексты чиновничьих инструкций. Музыка и юмор сильны по отдельности, но когда они объединяются, их воздействие увеличивается многократно.

**§2. Интерпретация сюжета романа Владимира Набокова «Лолита» в одноименной опере Родиона Щедрина.** Проблема художественного преломления прозы Набокова и особенно такого многозначного произведения, как «Лолита», в других видах искусства рождает множество вопросов. Какие линии романа актуализируются при его сценической постановке и омузыкаливании? Как влияет на интерпретацию сюжета контекст эпохи, отличный от того времени, в которое был создан роман? Каковы смыслы, привносимые в текст под воздействием культурной среды новой эпохи? Как соотносится с произведением писателя эстетическая программа композитора? Каковы, наконец, художественные результаты интерпретации сюжета? В §2 пятой главы рассматриваются некоторые проблемы воплощения в оперном жанре этого самого популярного и самого скандального романа Набокова, предвосхитившего литературный постмодернизм последней трети XX века.

«Лолита» Щедрина – это «литературная опера», со всеми вытекающими её признаками. Композитор-либретист сохраняет не только основные сюжетные линии романа, но и фрагменты подлинного текста, а также неповторимый язык писателя. Однако делает это Щедрин особенным образом. В составлении либретто проявляется известная склонность композитора к монтажному мышлению. Формируя композицию оперных актов, он «склеивает» первоначально разрезанный на «кадры» набоковский текст. Этот же способ используется внутри сцен, при необходимости сократить повествовательные подробности романа. «Лолита» Набокова – это произведение, лежащее в русле постмодернистского сознания. Полагаем,

что опера Щедрина усиливает постмодернистские черты романа, которые проявляются в следующем:

1. Сочетание разных оперных жанров: «Grand opera» (по определению автора) с чертами веристской оперы, *dramma per musica*, зингшпиль, мюзикл, древнегреческая трагедия.
2. Смещение высокого и низкого, элитарной и массовой культуры, как у Набокова, так и у Щедрина.
3. Способ киномонтажа в композиции оперы: «врезки» разговорных диалогов, продуктов массовой культуры – рекламных роликов и техники видеоклипов.
4. Принцип многостороннего диалога между автором и читателем, автором и героями романа, произведением и публикой, между создаваемым текстом и остальными, ранее созданными текстами, разговор раздвоенного главного героя с самим собой, т.е. Гумберта с Гумбертом, выступающего то в роли безнравственного существа, то в роли высокообразованного интеллектуала.
5. Мотив двойничества, столь характерный для культуры постмодерна, в романе и в опере. Гумберт, Лолита, Куильти в опере Щедрина – образцы постмодернистских героев, амбивалентных, карнавальных, перевернутых: эстет-маньяк, нимфетка-демон, драматург-призрак.
6. Оперная партия Лолиты – неповторимый образец лирики Щедрина, воспринимаемый сквозь призму «постмодернистской чувствительности»; поэтизация её образа, превращение его в символ светлого и наивного детства.
7. Усложнение полифоничности сюжета романа в музыкально-театральном пространстве, где как самостоятельные элементы выступают законы оперной композиции и драматургии, семантика оперных форм.
8. Полистилистика в опере, спровоцированная интертекстуальными связями романа Набокова, ассоциации с образцами мировой оперной классики, как изысканная постмодернистская игра с «мерцающими» культурными знаками и кодами.
9. Словарно-аналитическое мышление, характерное для постмодернистских авторов, но не в строении романа, а в его сюжетных мотивах, в энциклопедичности

самого текста: аллюзии, символы, ссылки на имена, произведения искусства и литературы.

Однако не все параметры оперного действия «Лолиты» можно анализировать с позиций эстетики постмодернизма. Композитор выстраивает свой диалог с Набоковым. Гумберт такой же очарованный странник, как и герой другой оперы Щедрина по Лескову Иван Северьяныч. И вновь та же сквозная тема дороги, в которой пребывает большую часть своего жизнеописания Г.Г. Только дорога очарованного странника Лескова-Щедрина ведет к созиданию и поиску духовной гармонии, а движение героя Набокова-Щедрина идет к разрушению всего, что любит. «Лолита» Щедрина – опера по Набокову, но произведение художника рубежа XX – XXI вв., с его историческим, эстетическим, эмоциональным опытом.

**§3. Неоканонические тенденции и жанр музыкального жития в творчестве Р. Щедрина.** Одним из ответвлений общей неоканонической тенденции в отечественной музыке стал особый жанр музыкального жития, не связанный с церковным ритуалом. Появление этого жанра уже констатировано музыковедами, но пока не исследованы его сущностные свойства. В жанре музыкального жития написана хоровая опера Р. Щедрина «Боярыня Морозова» на тексты хроник литературы XVII века: «Житие протопопа Аввакума», «Житие боярыни Морозовой, сестры ее княгини Урусовой и Марьи Даниловой», «Письма протопопа Аввакума к боярыне Феодосии Морозовой». Канонические черты житийного жанра в опере весьма отчетливы.

1. В житиях излагались только факты, крайне скудные в точном описании: задача агиографа – показать путь святого к спасению и дать читателю образец для подражания. В изложении исторических фактов Щедрин придерживается последовательности, документальности и немногословности в своем либретто, подобно агиографам, составляющим жития святых.

2. Героями житий могли быть только канонизированные православные святые. Герои омузыкаленного житийного повествования Щедрина канонизированы старообрядческой церковью.

3. Как и авторы житийных повествований, композитор идеально положительно изображает героев. Враги в житиях характеризовались подчеркнуто негативно.

4. Канон житийного повествования подразумевал так называемый телеологический сюжет: читатель изначально знает, чем должен закончиться рассказ, кто главный герой, и какие основные трудности ему предстоит преодолеть на пути к спасению. В житии сообщается об основных событиях жизни святого, его христианских подвигах, а также особых свидетельствах Божественной благодати, которой был отмечен этот человек. Эти типические обстоятельства подразумеваются в опере Щедрина, но в тексте либретто отражается лишь последний и самый драматический эпизод жития боярыни Морозовой и ее сестры, эпизод «страдания», подробности бесконфликтного жизнеописания до ареста царской кравчей опускаются. Произведение сразу начинается с кульминации (№1 «Анафема»).

5. Каноническая структура жития, перенесенная в оперу, содержит не все сюжетные элементы. Музыкальное житие Щедрина подобно сокращенному «проложному» варианту, излагающему только суть истории и главные мотивы сюжета. Композитор объединяет фрагменты двух житийных текстов и фразы из писем Аввакума.

6. Жанровый синтез в произведении Щедрина – сложный комплекс, формирующий музыкальное житие: черты оратории, исторической оперы-драмы, барочных пассионов, древнегреческой трагедии, средневековой литургической драмы и мистерии, особенно в раннем их диалогическом варианте.

7. Погрузившись в мир житийных повествований, композитор невольно воспринял образ мышления творцов житийной литературы и иконописи. Композиция и драматургия хоровой оперы, последовательность её номеров выстраивается подобно схеме житийной иконы.

Несмотря на концертный характер оперы Щедрина, она во многом воспроизводит житийный канон. Либретто, композиция, драматургия, тематизм – все параметры музыкального целого принимают участие в частичной реставрации житийного канона и перенесению его в область концертной музыки.

**Шестая глава – «Метаморфозы инструментального стиля Р. Щедрина на рубеже XX – XXI веков»** – презентует творческий портрет Щедрина в излюбленных им жанрах концертной, программной симфонической и камерно-инструментальной музыки на исходе XX столетия и в начале нового тысячелетия. И здесь Щедрин предстаёт как композитор контрастов, подчас неожиданных и кричащих: неоромантическая поэтика и дневниковость, пространственные эффекты и современные техники композиции, воспоминания и диалоги с предшественниками, концертный блеск и снова монтаж, афористичность, тезисность изложения мысли. При всём разнообразии творческих установок сегодняшнего Щедрина с ним всегда остаются рядом любовь к России, к единственной женщине и к музыке.

*§1 – «В мире импровизации, игры и пространственных эффектов»* – посвящен рассмотрению трех произведений Щедрина 80-х годов: «Геометрия звука» для камерного оркестра, «Три пастуха» для флейты, гобоя и кларнета, «Русские наигрыши» для виолончели соло. Их связывает между собой идея пространственности звучания, импровизационность, игровая драматургия.

Пространственные эффекты «Геометрии звука» создаются стереоперекличками из разных точек концертного зала. Один из способов организации сложной музыкальной ткани этого произведения – параллельный и вертикальный монтаж, соединяющий темброво-тематические пласты по сходству и контрасту. При этом используется симультанная полифоническая техника с различными комбинациями тематизма, произвольными временными сдвигами и многообразными контрапунктическими сочетаниями. Игра с пространством свойственна и пьесе «Три пастуха», но эта композиция рассчитана на пространственную подвижность звучащего материала с использованием элементов инструментального театра. «Три пастуха» – сочинение, сочетающее в себе традиционные принципы развития тематизма (рассредоточенная вариационность) с экспериментальными новшествами монтажных приемов. Так, в экспозиции Щедрин использует особую разновидность монтажа, основанную не на «склеивании кадров», а на разъедине-

нии одного фрагмента на части, между которыми вставляется другой. Этот способ близок известному в теории кинематографа виду дистанционного монтажа А. Пелешяна.

**§2 – «Метаморфозы инструментального творчества Р. Щедрина 90-х годов: лирика и драма»** – посвящен рассмотрению Виолончельного, Альтового и Скрипичного концертов. В это десятилетие в творчестве Щедрина появились черты, которые, как казалось раньше, были ему мало свойственны или проявлялись лишь эпизодически, не вырастая в целостные концепции на уровне замысла. Речь идет о лирической и драматической образности, глубинных субъективно-философских идеях и неоромантических тенденциях в целом.

Скрипичный и Альтовый концерты – сочинения по-настоящему лирические, романтические по духу, удивительные по откровенности высказывания. Драматическое восприятие действительности и субъективно окрашенные тона господствуют в Виолончельном концерте. Роль монтажа в этих произведениях несколько ослаблена, но «кадровость» мышления композитора подчас проявляется достаточно ярко, хотя сам замысел и лирическая образность в целом сопротивляются этому.

Необычным в Альтовом концерте представляется сочетание столь разных качеств работы с тематизмом, как вариантное преобразование, контрастное сопоставление, обостренное монтажным мышлением автора, и даже конфликтное противопоставление. Присущее драме сквозное развитие образов не исключает для Щедрина применения монтажного способа организации музыкального материала и в Виолончельном концерте, особенно проявляющегося во II и в IV частях. В 90-е годы Щедрин, обозначив новую линию в своем творчестве – линию инструментальной драмы, разрабатывает свою индивидуальную концепцию ее реализации.

**В §3. – «Прогулки в прошлое: Р. Щедрин в диалоге с предшественниками»** – рассматриваются различные формы диалога со стилями великих композиторов прошлого, характеризуются произведения, которые можно назвать интер-



текстуальными. Опусы Щедрина 1990-х и 2000-х гг. можно анализировать с позиций полистилистики иного качества, подразумевая «моностилистику нового типа» (Г. Григорьева), где взаимодействие со стилями лишено коллажной броскости, нарочитости контрастных столкновений. Под цитатой распознается заимствование не столько текстового фрагмента, сколько функционально-стилистического кода и стоящего за ним образа музыкального мышления (национальная традиция, жанровые связи, тонкие парафразы, ассоциативные отсылки, едва уловимые аллюзии и многое другое).

Творчество Р. Щедрина диалогично по своей природе, и это качество с годами становится все очевиднее в его музыке. Оглядываясь назад в далёкое и не очень далёкое прошлое, композитор находит в нем новые источники вдохновения и творческие импульсы. Причины повышенного интереса Щедрина в период рубежа XX – XXI вв. к музыке композиторов разных эпох и стилей в особой профессиональной мудрости, в стремлении уйти от радикальных новаций авангарда, погрузиться в традиции и на новом витке творческой эволюции обогатить свой стиль свежим звучанием, найти резервы новой выразительности. Такая позиция свидетельствует как о разумном согласовании с основными концептами эпохи постмодерна, так и о собственном, давно определенном пути, подразумевающим прочную опору на традиции. Спектр диалогов Щедрина расширяется: помимо Баха, Чайковского, Россини и Альбениса в этот круг входят Лассо, Бетховен, Шопен, Барток, Шостакович, при сохранении верности русскому фольклору и знаменному распеву. Формы диалогов Щедрина с предшественниками многообразны. Среди них:

1. Примеры сочинений, где Щедрин «вступает в диалог» с другим композитором, но не цитирует фрагментов его музыки, а лишь воспроизводит отдельные детали стиля, как бы осмысливая его творчество с позиций современности («Прелюдия к 9 симфонии Бетховена», «Симфонические этюды «Диалоги с Шостаковичем», «Гейлигенштадское завещание», «Чайковский-этюды»). Такая форма диалога наиболее близка Щедрину. К сочинениям этой группы примыкают и опусы, где имя

предполагаемого «собеседника» не выносится в название, но ассоциации явно присутствуют.

2. Произведения, связанные с активным цитированием музыкального материала («Эхо на cantus firmus Орландо ди Лассо», «Российские фотографии», «Homage a Chopin»).

3. Транскрипции, демонстрирующие разнообразный подход Щедрина к очень известной музыке («Два танго Альбениса», «Ave Maria», транскрипции и переложения собственных произведений).

4. Произведения, где Щедрин обращается к технике старинной музыки, ладово-интонационным и конструктивным особенностям письма, т.е. вступает в диалог с эпохой, свободно «путешествует во времени», не имея в виду музыку какого-либо композитора (Виолончельная соната, Вторая фортепианная соната).

5. Посвящения и приношения, адресность которых в какой-то степени определяет семантику композиции.

В качестве примера, наиболее полно репрезентирующего диалогическую направленность творчества Щедрина рубежа веков, анализируются «Диалоги с Шостаковичем». Одночастная композиция рождается как последовательность кратких симфонических этюдов, собираемых способом монтажа небольших контрастных построений. Здесь и фрагменты воспоминаний, и отголоски стиля Шостаковича, и намеки на богатый мир образов его музыки, и даже отблески жанрово-и темброво-персонифицированных тем, мотивов, оркестр с добавлением индивидуальных красок, но все же, восходящий к инструментальному составу великого симфониста XX века. Закономерно присутствие знаковой для современных композиторов монограммы DSCH, с которой начинается произведение и автографа автора Shched, которым оно завершается.

**§4. Афористический стиль Родиона Щедрина (размышления о современной музыке, афоризмах и фортепианном цикле «Дневник»).** Умение ясно, кратко и определенно выражать свои музыкальные мысли – одно из редких и примечательных качеств Щедрина. Всем его произведениям свойственна повы-

шенная информативность, плотность музыкального материала, приходящегося на единицу времени, отсутствие так называемых общих мест, предельная сжатость и концентрированность. Афористичный стиль реализуется даже в названиях – такие слова как «телеграммы», «вопросы», «эпиграф», «сцены», «строфы», «страницы», «этюды», «фрагмент», «дневник» программируют семантику краткости изложения. «Портативный» или «телеграфный» (по авторскому определению) тип музыкального мышления Щедрина ассоциируется с жанром литературного афоризма. Причем, чем меньше слов, тем выразительней афоризм.

В начале нового тысячелетия Щедрин обобщил это качество своего стиля в фортепианных циклах «Дневник» и «Вопросы». Оба цикла посвящены размышлениям, воспоминаниям, осмыслению прошлого. В §4 рассматривается фортепианный цикл из 7 пьес «Дневник». Он насыщен разнообразными эмоциональными состояниями, зафиксированными в типичных для Щедрина образно-жанровых эквивалентах: величественный хорал, виртуозная прелюдийность как вечная стихия движения, лирика инструментального типа с поющими голосами всех пластов фактуры. Эти три сквозных образа объединяют контрастные зарисовки и определяют драматургическую логику цикла.

Примечательна финальная пьеса №7, в которой суммируются «высказывания» автора «Дневника», разбросанные по его страницам. За одну минуту проносятся эпизоды различных событий, составляющих целую жизнь. Они персонифицируются здесь в определенные жанрово-тематические модели: имитация колокольного звона, отдаленно звучащий хорал, напевное романтическое кантабиле. Эти константные семантические фигуры выявляют наиболее важные для Щедрина категории жизни – православная вера, любовь и нежность к своей жене. Ожидается и появление монограммы автора (пьеса №6).

В своем творчестве Щедрин хорошо ощущает потребности и особенности восприятия своего современника, чувствует темп и пульсацию жизни, время скоростей и информационных технологий. И музыкальное мышление композитора

этому подстать: афористичность выражения, монтажность формы, экономия средств.

**§5. – «Из века XX в век XXI с концертной музыкой: фортепианные концерты Родиона Щедрина и особенности современного исполнительства»** – посвящён интерпретации фортепианных сочинений Щедрина современными пианистами. В качестве примера рассматривается Концерт для фортепиано с оркестром №5.

В творчестве Щедрина концертный жанр представлен во всем богатстве его разновидностей и инструментальных составов. Родовые качества концерта и отсутствие канонов в трактовке этого жанра как нельзя лучше отвечают творческой индивидуальности Щедрина, склонного к эксперименту. За два последних десятилетия композитор обнаруживает особое тяготение к концерту и создает один опус за другим. Концертные произведения Щедрина всегда имеют глубокий замысел и сложное внутреннее содержание, но при этом значительные идеи получают у него яркое оформление – музыка виртуозна, богато орнаментирована, насыщена целым рядом технических трудностей, что вызывает повышенный интерес исполнителей.

Щедрин всегда ориентирован на исполнителя и на слушателя. Он много работает по заказу, а в процессе создания произведения всегда думает о том, как оно будет исполнено и воспринято. В этом вопросе важен взгляд композитора на свои сочинения и с позиции исполнителя. Стиль Щедрина-пианиста близок стилю Щедрина-композитора: уравновешенность эмоционального и рационального, яркое представление национального начала, подчеркнутая концертность и виртуозность. В 90-е гг. появляются приметы неоромантического пианизма: импровизационность изложения, декламационный характер интонирования, стремление к сквозной полифонизации звучания.

Пятый фортепианный концерт представляет концертный стиль современного Щедрина. Его характеризует виртуозное начало, с предпочтением мелкой фигурационной техники, стремление к детализации фактуры и тонкой нюансировке,

повышенное внимание к артикуляции, тщательная выверенность качества звука солиста и партий оркестра. Щедрин выделяет солиста и предлагает ему максимально продемонстрировать пианистическое мастерство и артистизм. Суть новаторства Щедрина в жанре фортепианного концерта – обновление тембрового и артикуляционного параметров звучания рояля и существенное оживление оркестрового фонизма.

*В §6 – «Метаморфозы творчества Р. Щедрина в начале XXI века»* – характеризуются произведения Щедрина, созданные в последние 10 лет, которые детально не рассматривались в диссертации. Среди них Третья симфония «Лица русских сказок», Концерт №6 для фортепиано с оркестром, «Concerto parlando», «Sonatina concertante», «Баллада Гамлета», «Гейлигенштадское завещание», «Литовская Сага», «Простые страницы», а также последние премьеры 2010/12 гг. – «Dies irae» для трёх органов и трёх труб, Двойной концерт для фортепиано, виолончели и симфонического оркестра «Романтическое приношение», «Чайковский-этюд», Драматическая сцена «Клеопатра и змея». Задача, поставленная в этом разделе – представить по возможности полную картину творчества Щедрина настоящего времени. Творческий процесс в начале XXI века протекает у Щедрина по-прежнему интенсивно. Каждое из новых сочинений Щедрина – своего рода открытие, достижение новых творческих высот, иной стилевой поворот. Замыслы композитора устремлены в будущее.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Родион Щедрин – знаковая фигура в музыкальном искусстве нашего времени. Его творчество – яркий срез художественной культуры современной эпохи, демонстрирующий глубокую и многогранную картину мира. Плюрализм культур, стилей, идей запечатлен в опусах композитора. Историческое прошлое России, осмысливаемое Щедриным, – важнейший элемент трансляции культурных ценностей русского народа, так необходимых в период исканий, ошибок и разочарований. Исследование констант и метаморфоз стиля Щедрина позволяет представить

эволюцию его творчества как часть историко-культурных процессов отечественной музыки второй половины XX – начала XXI веков.

Разностороннее рассмотрение изучаемых явлений позволяет обнаружить и сформулировать парадигмы творчества Щедрина в художественном контексте эпохи и сделать некоторые выводы. Среди константных признаков стиля композитора приоритетны следующие:

- 1) стабильное тяготение к русским сюжетам и образам, национальная почвенность в многообразных своих проявлениях;
- 2) приоритетность инструментального концерта, оперы, балета в жанровой панораме творчества, склонность к жанровым синтезам;
- 3) программность широкого спектра в оркестровой и камерно-инструментальной музыке, задающая диалогическую концепцию произведения;
- 4) преобладание оптимистической концепции музыкального произведения;
- 5) многоэлементность драматургии и монтажный принцип в различных своих разновидностях;
- 6) тяготение к сквозным формам, свободным от структурных канонов и индивидуализированным композициям, основанным на монтажном принципе;
- 7) многотемность композиций, предельная плотность, концентрированность краткого попевочного тематизма на структурную единицу формы;
- 8) неинтенсивное развитие музыкального материала (или отсутствие такового), использование таких методов, при которых развиваемая тема не смешивается с другими (вариантно-вариационный, полифонический);
- 9) рассредоточенность композиции и множественность кульминаций;
- 10) большая роль пространственного параметра композиции и повышение фонических свойств музыкальной ткани, неповторимое разнообразие фактурно-тембровой палитры;
- 11) способы звукоизвлечения, артикуляция – один из важнейших параметров музыкальной выразительности произведений и область эксперимента.

Данная группа композиционных элементов, оставаясь стабильной в своей основе, постоянно пополняется в процессе эволюции творчества композитора. Большому обновлению подвержены жанрово-стилевые и музыкально-языковые параметры композиций, в то время как смысловые, содержательные и формообразующие компоненты в базовой своей части остаются стабильными. Стойкая преданность русской теме и национальным традициям, как одна из главных констант стиля, свидетельствует о творческом самовыражении композитора на разных этапах. Монтажный принцип музыкального мышления Щедрина скрепляет многообразие контрастного материала его произведений, репрезентируя эксперименты и творческие открытия. Это не менее важная категория и другая константа стиля композитора, придающая ему своеобразие, единство и целостность.

Творческий облик Щедрина складывается не только из констант, но и из метаморфоз. В процессе эволюции его творчества отмечается следующее:

1. Расширение жанровой панорамы и изобретение новых жанровых разновидностей.
2. Повышение внимания к опере и приостановление работы в балетном жанре.
3. Частичное возвращение к классико-романтическим жанрам и формам.
4. Возрастание диалогичности творчества на различных уровнях: диалог культур, разных видов искусств, исторических и индивидуальных композиторских стилей, композитора и исполнителя, композитора и слушателя, музыкального материала.
5. Полистилистика произведений (в широком смысле слова), интерес к разным стилям с приоритетной ролью барокко и русского средневековья в 80-е годы, романтизма и неофольклоризма в 1990-е и 2000-е годы.
6. Активная семантическая функция цитаты, влияющая на образный строй сочинения.
7. Появление медитативной образности в 80-е гг., повышение интереса к лирике в 1990-е и 2000-е гг., как признаки неоромантических тенденций и комплекса соответствующих им жанров-форм и музыкально-языковых средств.
8. Автобиографичность, дневниковость творчества.

9. Появление и развитие образов эха и «from afar» с многозначной семантикой.
10. Признаки феномена позднего творчества композитора – прогрессирующее тяготение к драматическим и трагедийным концепциям на рубеже веков.
11. Неоканонические тенденции в творчестве.
12. Эксперименты в области инструментального театра и пространственной музыки.
13. Множественность интонационной и ладово-гармонической системы, формирующей особую звуковую среду.

Находясь в постоянном и неутомимом творческом поиске, Родион Щедрин ежегодно дарит миру новые музыкальные события. Изобретательность композитора не знает границ. Но при всем многообразии творческой палитры, музыка Щедрина всегда узнаваема, национально окрашена и стилистически определена.

**Основные положения диссертационного исследования отражены в следующих публикациях автора:**

#### *Монографии*

1. *Синельникова О.* Принцип монтажа в инструментальной музыке Родиона Щедрина [Текст] / О. В. Синельникова: монография / Кемерово: Кемеровский гос. ун-т культуры и искусств, – 2007. – 291 с. (15,1 п.л.).
2. *Синельникова О.* Родион Щедрин: константы и метаморфозы стиля. [Текст]: монография / О. В. Синельникова. – Кемерово: Кемеровский гос. ун-т культуры и искусств, 2012. – 312 с. (32,76 п.л.).

#### *Статьи в ведущих рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК РФ*

3. *Синельникова О.* «Запечатленный ангел» Н. Лескова и Р. Щедрина: в поисках духовной истины [Текст] / О. В. Синельникова // Музыкальная академия. – 2007. №1. – С. 102–110. (1,17 п.л.).



4. *Синельникова О.* Родион Щедрин в диалоге с Дмитрием Шостаковичем [Текст] / О. В. Синельникова // Музыкаведение. – 2008. №9. – С. 26–36. (0,93 п.л.).
5. *Синельникова О.* Родион Щедрин: жанровые эксперименты и вариации на собственный стиль [Текст] / О.В. Синельникова // Мир науки, культуры, образования. – 2009. №7 (19) – Горно-Алтайск. – С. 14–17. (0,63 п.л.).
6. *Синельникова О.* Монтажный принцип и музыкальная форма [Текст] / О. В. Синельникова // Вестник Томского государственного университета. – 2009. №319.– С. 68–73. (0,54 п.л.).
7. *Синельникова О.* Практика коллективного творчества композиторов в музыкальной культуре постмодерна [Текст] / О. В. Синельникова // Проблемы музыкальной науки. – 2010. №2 (7). – С. 42–46. (0,62 п.л.).
8. *Синельникова О.* Родион Щедрин: к вопросу о музыкальном языке [Текст] / О. В. Синельникова // Проблемы музыкальной науки. – 2011. №1 (8). – С. 139–144. (0,74 п.л.).
9. *Синельникова О.* Музыкальная авантюра Родиона Щедрина или «что угодно» [Текст] / О. В. Синельникова // Мир науки, культуры, образования. – 2011. №4 (29), Часть 1. – Горно-Алтайск – С. 297–301. (0,62 п.л.).
10. *Синельникова О.* Метаморфозы творчества Родиона Щедрина в начале XXI века [Текст] / О. В. Синельникова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2011. №16. – С. 29–36. (0,54 п.л.).
11. *Синельникова О.* Слово и смысл в инструментальной музыке Родиона Щедрина [Текст] / О. В. Синельникова // Музыка и время. – 2011. №11. – С. 9–13. (0,59 п.л.).
12. *Синельникова О.* Поэтика русских традиций в творчестве Родиона Щедрина [Текст] / О. В. Синельникова // Вестник КемГУКИ. – 2011. №17/1.– С. 73–79. (0,54 п.л.).

13. Синельникова О. Родион Щедрин: полистилистика, авторский стиль [Текст] / О. В. Синельникова // Музыкальная академия. – 2012. №4. – С. 1–6. (1 п.л.).

***Статьи и материалы международных конференций***

14. Синельникова О. Медитативность в современной инструментальной музыке (на материале творчества Р. Щедрина 80-х годов) // Россия и Восток: проблемы взаимодействия. – Челябинск: Челяб. гос. ун-т, 1995. – С. 200–203. (0,1 п.л.).

15. Синельникова О. К вопросу о жанровой специфике инструментальных сочинений Р. Щедрина 80-х годов // Художественные жанры: История, теория, трактовка. – Красноярск: Красноярский гос. инст-т искусств, 1996. – С. 82–84. (0,12 п.л.)

16. Синельникова О. Творческий портрет Родиона Щедрина в начале XXI века [Текст] / О. В. Синельникова // Культура, искусство, творчество: поколения, идеи, технологии. – Томск, 2007. – С. 72–77. (0,3 п.л.).

17. Синельникова О. Принцип монтажа в музыкальном искусстве: от средневековья до постмодернизма [Текст] / О. В. Синельникова // «Музыка XX века в ряду искусств: параллели и взаимодействия»: Сб. статей по материалам Межд. науч. конф. – Астрахань, 2008. – С. 75–85. (0,8 п.л.).

18. Синельникова О. Традиции православной музыкальной культуры в творчестве Родиона Щедрина [Текст] / О. В. Синельникова // Традиции русской православной культуры в языковой картине мира: Межд. науч.-практ. конф. «Православная культура в современном мире». – Кемерово: КемГУКИ., 2008. – С. 175–184. (0,57 п.л.).

19. Синельникова О. Неоромантични тенденции в руската музика на границата между XX и XXI век (върху примера на творчеството Родион Щедрин) [Текст] / О. В. Синельникова // Руската музикална култура през последните десетилетия на XX началото XXI век. – София, Национална музикална академия «Проф. Панчо Владигеров», 2009. – С. 270–289. (0,96 п.л.).

20. Синельникова О. Драматургия и композиция инструментальных сочинений Р. Щедрина в свете теории В. П. Бобровского [Текст] / О. В. Синельникова // Жизнь музыки. К 100-летию со дня рождения Виктора Петровича Бобровского: М.: Мос-

ковская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2009. – С. 236–245. (0,6 п.л.).

21. *Синельникова О.* Полюсы отечественного музыкального постмодернизма [Текст] / О. В. Синельникова // Диалогическое пространство музыки в меняющемся мире: Сб. по материалам Межд. науч.-практ. конф. – Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2009. – С. 135–142. (0,54 п.л.).

22. *Синельникова О.* Семантика цитаты или двойное кодирование в «Музыке андеграунда» Н. Корндорфа [Текст] / О. В. Синельникова // Семиотика художественной культуры: Образ России в межкультурной коммуникации. Межд. науч.-практ. конф. – Кемерово, 2009. – С. 192–209. (1 п.л.)

23. *Синельникова О.* Фортепианные концерты Родиона Щедрина и особенности современного исполнительства [Текст] / О. В. Синельникова // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия. Сб. ст. по мат. Межд. науч. конф. – М.: Человек, 2010. – С. 481–499. (0,97 п.л.).

24. *Синельникова О.* Особенности организации музыкальных композиций Средневековья и Возрождения как прообразы монтажного мышления современных композиторов [Текст] / О. В. Синельникова // Искусство и образование в современном мире: сб. статей Межд. науч.-практ. конф. – Тюмень: РИЦ ТГАКИиСТ, 2012. – С.181–184. (0,31 п.л.).

25. *Синельникова О.* Неоромантические тенденции в творчестве Родиона Щедрина [Текст] / О. В. Синельникова // Романтизм: истоки и горизонты: Материалы Медун. конф. памяти А. Караманова 24-26 февраля 2011 года. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. – С. 322–334. (0,68 п.л.).

#### ***Статьи и материалы всероссийских конференций***

26. *Синельникова О.* Особенности монтажного мышления в инструментальной музыке отечественных композиторов второй половины XX века [Текст] / О. В. Синельникова // Музыкальное искусство: Из глубины столетий в век XXI: Мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. – Томск: Оптиум, 2005. – С.110–115 (0,3 п.л.).

27. Синельникова О. О соотношении музыковедческих и междисциплинарных методов исследования современной музыки [Текст] / О.В. Синельникова // Культурология, культура и искусство в современном российском социуме: сб. науч. статей по итогам Всерос. науч.-практ. конф. «Культурология в социальном измерении». – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусства, 2008. Ч.2. – С. 267–281. (0,88 п.л.).
28. Синельникова О. Интерпретация сюжета романа В. Набокова «Лолита в одноименной опере Р. Щедрина [Текст] / О. В. Синельникова // Проблемы худ. интерпретации: Мат-лы Всерос. науч. конф. – М.: РАМ им. Гнесиных 2010. – С. 342–359. (0,66 п.л.).
29. Синельникова О. Афористичный стиль Родиона Щедрина [Текст] / О. В. Синельникова // Проблемы художественного творчества: Сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Л. Б. Яворскому – Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2010. – С. 134–145. (0,74 п.л.).
30. Синельникова О. Неоканонические тенденции в опере и «музыкальное житие» (на примере хоровой оперы Р. Щедрина «Боярыня Морозова») [Текст] / О. В. Синельникова // Христианские образы в искусстве. Вып.3. Сб-к трудов РАМ им. Гнесиных 181. – М., 2011. – С. 278–293. (1 п.л.).
31. Синельникова О. Семантическая функция цитаты в инструментальной музыке Р. Щедрина 80-90-х годов [Текст] / О. В. Синельникова // Семантика музыкального языка. Материалы научной конференции 29-31 марта 2005 года. Выпуск 3. – М.: РАМ им. Гнесиных. – М., 2006. – С. 97–108. (0,65 п.л.).

***Статьи в научных журналах и сборниках научных трудов***

32. Синельникова О. Жанрово-стилевые взаимодействия в инструментальной музыке Р. Щедрина [Текст] / О. В. Синельникова // Проблемы музыкознания: Статьи молодых музыковедов. Выпуск II. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. – 2002. – С. 171–187. (0,37 п.л.).

33. Синельникова О. Музыка Р. Щедрина 80-х годов. Штрихи к творческому портрету [Текст] / О. В. Синельникова // Художественное образование в Томской области. – 2003. №2. – С. 39–48. (0,44 п.л.).
34. Синельникова О. Инструментальные сочинения Р. Щедрина 90-х годов. Русские традиции и новые музыкальные сюрпризы [Текст] / О. В. Синельникова // Художественное образование в Томской области. – 2003. №2. – С. 39–48. (0,44 п.л.).
35. Синельникова О. Эстетическая теория С. Эйзенштейна в диалоге с явлениями философии и культуры различных эпох [Текст] / О. В. Синельникова // Вестник Кемеровского гос. ун-та культуры и искусств. – 2007. №2. – С. 61–78. (1,6 п.л.).
36. Синельникова О. О русском праведнике и человеческой душе: Н. Лесков и Р. Щедрин в опере «Очарованный странник» [Текст] / О. В. Синельникова // Музыка и время. – 2007. №12. – С.12 – 20. (1 п.л.).
37. Синельникова О. Инструментальные сочинения Р. Щедрина 90-х годов: русские традиции и особенности современного композиторского мышления [Текст] / О. В. Синельникова // Родион Щедрин: материалы к творческой биографии // Сб. статей Московской государственной консерватории. – М.: «Композитор», 2007. – С. 294– 319. (1,65 п.л.).
38. Синельникова О. Новая религиозность и практика коллективного сочинительства в музыкальной культуре постмодерна [Текст] / О. В. Синельникова // Вестник Кемеровского гос. ун-та культуры и искусств. – 2008. №7. – С.63 – 71. (0,58 п.л.).
39. Синельникова О. Прогулки в прошлое: Родион Щедрин в диалоге с предшественниками [Текст] / О. В. Синельникова // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Слово в системе искусств: сб. науч.тр./под редакцией Г.А. Жерновой. – Кемерово: КемГУКИ, 2008. Вып.6. – С.149 – 168. (1,15 п.л.).
40. Синельникова О. «Еще, Щедрин, Еще!»: по следам юбилейного фестиваля [Текст] / О. В. Синельникова // Вестник Кемеровского гос. ун-та культуры и искусств.– 2008. Вып.4. – С.115–119. (0,4 п.л.).

41. Синельникова О. Четвертый фортепианный концерт Р. Щедрина: опыт анализа [Текст] / О. В. Синельникова // Вестник Кемеровского гос. ун-та культуры и искусств. – 2009. №8. – С. 90–97. (0,6 п.л.).
42. Синельникова О. «Российские фотографии» в зеркале инструментальной музыки Родиона Щедрина 90-х годов. Константы и метаморфозы творчества [Текст] / О. В. Синельникова // От Моцарта до Шнитке: к 70-летию со дня рождения Евгении Ивановны Чигаревой. – М.: Издатель Доленко, 2010. – С. 223–252. (0,87 п.л.).
43. Синельникова О. Постмодернизм как явление музыкальной культуры конца XX – начала XXI веков [Текст] / О. В. Синельникова // Научное мнение: научный журнал. – СПб., 2011. № 6. – С. 62–69. (0,7 п.л.).
44. Синельникова О. Образы живописи в музыке отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI веков [Текст] / О. В. Синельникова // Славянский мир. Диалог культур: сб. науч. статей: в 2 ч. – Кемерово–Омск: КемГУКИ, 2011. – Ч.2. – С. 45–59. (0,72 п.л.).