



М.В. МИЛОВКИНА

*Воронежский государственный институт искусств, г. Воронеж, Россия
ORCID: 0000-0001-5085-6219*

«Романтическая музыка» Родиона Щедрина как одна из стиливых примет творчества композитора

В статье рассматривается сюита «Романтическая музыка» для симфонического оркестра Родиона Щедрина, в названии которой указано на стиливое направление, являющееся в его творчестве исключительно важным. Источником этого направления были опера «Не только любовь» и, в наибольшей мере, балет «Анна Каренина» с примечательным жанровым определением «Лирические сцены», заимствованным у П. Чайковского. От «Романтической музыки», ставшей концентрированным вариантом балета, произросли и другие чисто инструментальные произведения как самого Щедрина, так и Т. Смирновой, В. Кобекина, В. Рябова и других композиторов, имеющие сходную стиливую установку, а нередко и идентичные названия. Тем самым многократно зафиксирована общая тенденция поставангардного времени – вернуть музыке первоначальную сущность – быть «языком чувств». Как говорил Щедрин: «Надо писать как пишется, чувствуется».

При анализе исследуемого произведения обращено внимание на логику целостной композиции, на принципы отбора, расположения и переработки тематического материала, на новый гармонический контекст к мелодическим цитатам, на проявление в условиях сюиты таких черт романтической поэмы, как моноинтонационность, нарративность и постепенное усиление в условиях многочастной сюиты качеств сомкнутости разделов.

Ключевые слова: Родион Щедрин, Романтическая музыка, сюита, лейттемы, моноинтонационность.

Для цитирования / For citation: Миловкина М.В. «Романтическая музыка» Родиона Щедрина как одна из стиливых примет его творчества // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 7–18. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.2.007-018

MARINA V. MILOVKINA

*Voronezh State Institute of Arts, Voronezh, Russia
ORCID: 0000-0001-5085-6219*

“Romantic Music” by Rodion Shchedrin as One of the Distinctive Marks of His Creative Style

The article examines the “Romantic Music” Suite for symphony orchestra by Rodion Shchedrin, whose title indicates a stylistic direction, which is extremely important in his entire creative work. The source of this direction was the opera “Not Love Alone” and, to the greatest extent, the ballet “Anna Karenina” with a notable genre definition of “Lyrical Scenes” borrowed from P. Tchaikovsky.

“Romantic Music”, which became a concentrated version of the ballet, gave impulse to other purely instrumental works by Shchedrin himself, as well as by T. Smirnova, V. Kobekin, V. Ryabov and other composers with similar stylistic features and often identical titles.

In this way, as if the general tendency of the post-avant-garde period – to return music to its original essence of being the “language of feelings” – is repeatedly captured. As Shchedrin said, “You must write as you are writing and feeling”.

The analysis of this work focuses on the logic of the integral composition, the principles of selection, arrangement and rearrangement of thematic material, the new harmonic context for melodic quotations, and the manifestation, within the suite, of such features of the romantic poem as mono-intonation, narrativity, and the gradual strengthening of sectional closeness qualities in a suite composed of several movements.

Keywords: Rodion Shchedrin, Romantic Music, leittems, mono-intonation.

В 1960–70-е годы в отечественной и западноевропейской музыке ярко обозначилась тенденция обращения композиторов к исконным основам искусства. Как будто устав от первой и второй волн авангарда с их техническими изысками и выдвиганием структурности в качестве приоритетного принципа, многие стали стремиться возратить музыке первоначальную сущность – быть «языком чувств», «выражением души». В этой связи актуализировалось, в частности, искусство романтизма с его эстетикой, особым образным миром, стремлением выразить невыразимое как коренную основу этого стилевого направления. Свою приверженность ему композиторы зачастую декларируют в письмах, статьях и эссе, а также в названиях отдельных сочинений, раскрывающих образно-стилевое направление, характерный жанр или известный романтический сюжет, его фабулу, персонажей и т. п. Примеров этому, начиная с эпохи Дебюсси и Метнера¹, огромное множество: элегии и багатели В. Сильвестрова (1964), «Романтическая музыка» для инструментального ансамбля Э. Денисова (1968), Концерт-поэма (1964), Концерт-элегия (1979) и Концерт-романс (1981) Р. Леденёва, «Роман-

тические вариации» для арфы В. Кикты (1976), «Романтические послания» В. Шутя (1979), макроцикл «Романтических посланий и посвящений» Т. Смирновой (1985–2015), «Три романтические пьесы» В. Рябова (1990), «Пять капризов в романтическом стиле» для домры А. Цыганкова (1998), «Романтическая музыка» для виолончели и фортепиано В. Кобекина (2007), его же «Книга песен без слов» и др.

Этот далеко не полный перечень говорит о теперь уже весьма стойкой отечественной традиции². Её формированию и развитию в немалой мере способствовал один из выдающихся и крупнейших современных художников – Родион Щедрин. Ретроспективный взгляд на его первую оперу начала 1960-х «Не только любовь» фиксирует не только мастерское претворение деревенской темы и впервые осуществлённое раскрытие потенций жанра частушки, но и, едва ли не в первую очередь, проникновенно глубинное и психологически тонкое интонационное раскрытие любовной драмы героини, обстоятельства жизни которой не дали ей «права душу отогреть, полюбить, как полюбится» [10, с. 35]. Через 10 лет это склонение творчества в полной мере проявилось в балете «Анна Каренина». В созданном же следом на его основе чисто симфони-



ческом опусе оно получило и авторское, ставшее ныне распространённым жанрово-стилевое определение – «Романтическая музыка» (1972), которое может быть отнесено к одной из магистральных линий художественного мира Щедрина. Но именно к «одной из», поскольку творчество композитора включает на редкость широкий круг стиливых предпосылок, проявлений и продлений. Это отмечается практически во всех известных исследованиях его музыки – М. Тараканова, В. Холоповой, О. Синельниковой, а также И. Лихачёвой, В. Комиссинского и других учёных [4; 5; 7–10; 12], свидетельствующих о многообразии стиливых манер композитора и об умении, вступая в диалог с любыми направлениями современного искусства, не впадать в крайности и не изменять своему собственному кредо, формульно зафиксированному в названии книги В. Холоповой «Путь по центру» [12].

Взять хотя бы его отношение к тем современным техникам, что сказались, к примеру, в линейризме Третьего фортепианного концерта, в коллажном противостоянии додекафонной серии и джаза во Втором фортепианном концерте, в сверхдлительной статической форме «Музыкального приношения» для органа и девяти духовых, в монодийности ведущего голоса «Стихиры», в приверженности к мелодическим опорам и к диссонантным (сплетённым из секунд) аккордам, в полистилистике и связях новотональных, полиопорных и атональных принципов организации материала. Композитор не декларирует особого значения этих последних, как, скажем, и нетерцовости вертикалей, во многом обусловленной линейно пластичной и скрупулёзно детализированной музыкальной тканью. Да он, впрочем, не чурается и традиционных – тональных и терцовых – ладовых образований, взятых нередко не в чистом виде, а как компонент многослойной фактуры.

В 1960-е годы Щедрин тщательно изучал авангардные техники. И изучил настолько, что стал признанным авторитетом в этой области. Не случайно именно ему довелось писать обстоятельные вступительные статьи сначала (в середине 1970-х) к книге М. Тараканова «Музыкальный театр Берга» [11], а затем (в 1980-е) к двухтомному труду В. Холоповой и Ю. Холопова «Антон Веберн» [13]. Причём сами эти статьи оказались принципиальными научными обобщениями их автора, а не рядовыми обзорами или рецензиями.

Для Щедрина глубоко изученный авангард не стал, однако, маяком и зоной постоянного притяжения, хотя он и широко использует при необходимости многие его находки и ресурсы. О своём отношении к нему композитор многократно говорил и писал в интервью и эссе: «Это, в общем, своего рода музей мадам Тюссо. <...> Всё есть, кроме кровообращения» [2, с. 27]. А через шесть лет в беседе с корреспондентом газеты «Советская культура» по случаю премьеры «Хороводов» в Японии он высказался ещё определённое: «Все авангардные кодексы строгости интонационного, ритмического, фактурного отбора и аскетизм приемлемых средств... утомили и профессионала, и просто слушателя». Определив местоположение «Хороводов» в современной музыке как поставангардное, он пояснил: «Поставангард означает для меня, что все ограничения, все «нельзя», «не принято», «осудят» перечёркнуты, птицы выпущены из клетки, надо писать, как пишется, чувствуется... Но основы сегодняшней композиторской техники умножены и обогащены всеми блистательными открытиями музыкального авангарда» [3, с. 11].

Вообще, композитор с большим интересом относится к любым сферам современного творчества, в том числе к року, джазу, мюзиклу. И здесь для Щедрина са-

мой жизнью были как бы уготованы ситуации, позволявшие по-разному проявить своё неизбывное любопытство ко всему ещё неопробованному и неизвестному. В той же беседе на страницах «Советской культуры» он говорит по поводу мюзикла «Нина и 12 месяцев»: «Незаконнорожденное дитя моё... Это жанр, в котором я никогда прежде не работал и, честно признаюсь, не собирался, но последовало предложение фирмы «Хори продакшн». <...> Если хотите, судьба подкинула мне профессиональный экзамен...» [там же]. Что-то подобное случилось и в пору его пребывания в начале 1960-х в Америке, когда общение с великими джазовыми музыкантами масштаба Джерри Маллигена растопило его скепсис по отношению к джазу.

Склонность к эксперименту, новизне, нетрафаретным и небывалым решениям, некая инвенционность, изобретательность, непринуждённость музицирования стали определяющими константами творчества Щедрина. При этом он отвергает эксперимент ради эксперимента, не признаёт внемузыкального, кабинетного придумывания звукосистем. Композитор всегда остаётся музыкантом, нуждающимся в зале и слушателях. Не случайно, конечно, что именно концертный жанр стал у него как бы сердцевиной творчества. Некие исконные и жанрово определяющие черты концерта – соревновательность, эффекты азартной игры, импровизационность, неожиданность поворотов, виртуозность – заложены в особенностях темперамента Щедрина³.

Широкая панорама творческих устремлений и, с другой стороны, достаточно очевидные стилевые предпочтения Щедрина позволяют понять уже отмеченное неоромантическое наклонение существенной части его творчества. Это наклонение, конечно, отражает общую тенденцию вре-

мени, но при этом, как было сказано, формируется и действительно развивается самим композитором. Обозначившись в 1960–70-е годы в опере «Не только любовь», в балете «Анна Каренина» (его жанр, вслед за П. Чайковским, определён «лирическими сценами») и в симфоническом варианте балета «Романтическая музыка», данная линия проходит затем через всё творчество композитора. Показательны сочинения первого десятилетия XXI века, романтические замыслы которых фиксируются, опять же, в названиях и жанровых определениях: «Homage a Chopin» (2005), претворившее виртуозное начало, идущее от традиций пианизма Ш. Алькана⁴ и Ф. Листа; «Романтические дуэты» для фортепиано в 4 руки (2007); Семь экспромтов (2009); «Романтическое приношение» для фортепиано и виолончели с оркестром (2010), «Концертный этюд» («Чайковский-этиюд») для фортепиано (2010); «Лирические сцены» для струнного квартета (2008), как отклик на жанр «Анны Карениной» и созданный в том же году «Эпиграф графа Толстого к роману «Анна Каренина»» для хора (2008). Как видно, и по прошествии более тридцати лет композитор продолжает обращаться к роману Толстого, который остаётся одной из первооснов романтической линии его музыки.

Можно сказать, что, оттолкнувшись от литературного текста, Щедрин на каждом очередном витке творческого пути всё дальше уходил от описания обстановки и поворотов сюжета к выявлению тех его сторон, что по природе своей близки понятию «чистой музыкальности». Уже в балете осуществлена, относительно романа, концентрация всех компонентов содержания вокруг одного образа. Надо сказать, что в какой-то мере такой подход предопределён первоисточником, хотя специфика литературного произведения



неизбежно заставляет тщательнее выписывать окружение.

Природа же музыки как искусства обобщённой образности, да ещё помноженная на специфику особой балетно-танцевальной выразительности, уже сама по себе не нуждается в детализированном контексте. Она скорее изначально сопротивляется включению многих сюжетных перипетий, что композитор очень тонко почувствовал и, соответственно романтическому замыслу, сосредоточил внимание не на подробностях событий, а на чувствах героини. Возможно, что такая художническая установка и побудила автора по окончании балета перейти к её ещё более непосредственному воплощению, чем и было предопределено создание чисто инструментальной «Романтической музыки». То есть логика композиторских замыслов шла по линии выделения, уплотнения и всё большей концентрации сугубо музыкальных идей. Позднее этот процесс продлился в названных выше камерно-инструментальных опусах 2000-х годов.

Обратимся теперь к чисто симфоническому варианту, в названии которого – «Романтическая музыка» – впервые появилось авторское определение стилистики. Может показаться странным, что оно дано не балетной, а сугубо инструментальной версии. Но вспомним, что именно романтики впервые выработали понятие «чистая музыка», которая воспринималась ими как идеал, высший род искусства, язык чувств, «голос души». «Сонаты, симфонии, фуги, вариации – вот настоящая музыка», – писал Новалис [Цит. по: 6, с. 318]. Как известно, драматургия балета строится на противопоставлении разных музык. Помимо авторского тематизма в нём немалую роль играют цитаты из сочинений П. Чайковского и ал-

люзии на его стиль. Они, с одной стороны, вписываются в картины, олицетворяющие светскую жизнь той эпохи, в которой развивается действие и с которой изначально и неотрывно связана судьба Анны (вспомним хотя бы сцены бала с включением мотивов из Третьей симфонии), а с другой – воплощают трагедию самоотторжения героини от своей среды (здесь знаковой является сцена с сыном, где тема *Andante ma non tanto* из Второго квартета звучит с предельным напряжением). Сам композитор отмечал в аннотации к спектаклю ГАБТа, что «конфронтация “двух музык” открывает богатые драматургические возможности для музыканта», позволяя, в частности, подчеркнуть «конфликт “музыки действия” и “музыки внутреннего состояния героев”» [Цит. по: 10, с. 65]. В ходе развития этого конфликта овеществляется основная идея сочинения: в нём внутренняя жизнь героини, наполненная чувствами, надеждами, сомнениями, страстями, разворачивается на фоне светской жизни с её условностями, балами, приёмами, дворцовыми церемониалами.

Для «Романтической музыки», которая почти в три раза короче балета, Щедрин выбирает в основном эпизоды внутренне эмоциональные. Картины же, связанные с внешними событиями, в сценическом произведении выполняющие роль двигателя сюжета, из неё практически исключены. Лишь тема котильона из сцены бала, где Анна впервые встречается с Вронским, сохранена, поскольку служит одним из существенных элементов завязки музыкальной драматургии.

Шесть частей «Романтической музыки» основаны на восьми сценах балета, по-новому скомпонованных и представляющих как бы конспект его центральной драматургической линии – в нём концен-

трированно отражено зарождение и раз-

витие любовного чувства Анны, приведшее к трагической развязке:

<i>«Романтическая музыка»</i>	<i>Балет «Анна Каренина»</i>
1. Дурное предзнаменование	Пролог к I действию
2. Любовь Анны	5. Бал продолжался... Бологое; метель 10. Падение Анны
3. Ложь Анны	13. Двойная жизнь Анны
4. Бунт Анны	18. Свидание Анны с сыном и монолог Анны 9. Сон Вронского
5. Сны Анны	20. Последний дуэт с Вронским и решение Анны
6. Гибель Анны	21. Смерть Анны

Показателен тот факт, что имя главной героини значится в названиях почти всех частей сочинения, за исключением первой – «Дурное предзнаменование», хотя, по существу, именно в ней, соответственно заголовку, предвещается трагический исход сочинения. Ради выявления и прорисовки в сюите стержневой линии Анны композитор пожертвовал яркими в музыкальном и сценическом отношении номерами, такими как, например, «Сцена в итальянской опере» (№ 19) и «Дворцовый церемониал» (№ 17), «Скачки» (№№ 11, 12) из второго действия, где впервые публично проявлены чувства Анны к Вронскому. Вошедшие музыкальные эпизоды частично переработаны, а некоторые существенно сокращены за счёт купюр. Так, например, первый номер «Дурное предзнаменование», по-новому воссоздающий Пролог балета, урезан на 28 тактов (31 вместо 59). В нём, в частности, опущено одно из проведений цитаты из Второго квартета Чайковского. Кроме того, купирована лейттема любви, которая в «Романтической музыке» возникает только во втором номере «Любовь Анны», по музыке соответствующем сцене знакомства Анны и Вронского на балу.

Но, быть может, особо важными представляются не купюры и не частичные модификации тематизма, а изменения в расположении отобранного материала. Так, во второй части сюиты «Любовь Анны» совмещены 5-я и 10-я сцены балета, а в четвёртой – «Бунт Анны» – 18-я и 9-я. В «Любви Анны» 5-я сцена «Бал продолжался... Бологое; метель», повторяемая до цифры 46, заканчивается пассажем в верхнем регистре, на который наслаивается пассаж в нижнем регистре, сразу, словно бы скачком, переводящий в 10-ю сцену «Падение Анны». Тем самым в прямом сопряжении предстают разные этапы развития образа, создавая панорамный эффект.

Ещё более оригинальной и неожиданной представляется компоновка материала в «Бунте Анны», где музыка 18-й сцены из третьего действия «Свидание Анны с сыном и монолог Анны» непосредственно смыкается с 9-й сценой из первого действия «Сон Вронского» с характерным звучанием челесты и эффектами ограниченной алеаторики. За ней в сюите следует пятая часть «Сны Анны», музыка которой основана не на 14-й сцене из второго действия «Болезнь и сон Анны» (отсутствующей в сюите), а на 20-й сцене из третьего



действия «Последний дуэт с Вронским и решение Анны». Переведение бывшей реальной сцены в плоскость сновидений делает её как бы призрачной и придаёт, относительно балета, совершенно новый смысл: перед завершающей шестой частью сюиты (он соответствует завершающей же 21-й сцене балета «Смерть Анны») решение героини становится в какой-то степени ирреальным, происходящим в её уже помутнённом сознании.

Музыкально-драматургическая линия «прочитывается» в «Романтической музыке», как и в балете, через становление и развитие лейттем, за которыми закреплены конкретные образы и чувства. Переходя к их обзору, отметим, прежде всего, точку зрения М. Тараканова, считавшего, что Анна, будучи центральным персонажем, «не имеет “своей” лейттемы, у неё нет “темы-портрета”» [10, с. 49]. Но ведь, как уже отмечалось, сам композитор в заголовках практически всех частей сюиты указывает её имя (оно есть и в названиях 11-ти из 21-й сцен балета). Не будет, видимо, ошибкой сказать, что весь основной материал произведения (и лейттемы в том числе) так или иначе связан с главной героиней, внутренняя жизнь которой и составляет содержание музыки. Об этом, в сущности, применительно к балету говорит и М. Тараканов: «Тематическая система... всегда, во всех смысловых модификациях лейттем или лейтинтонаций, связана с главной героиней, неизменно сопутствует ей» [там же]. Можно сказать, что Анна, не имея ни одной лейттемы как некоего яркого и лаконичного клише, наделена особым рода макролейттематизмом, совокупляющим практически весь основной материал.

В первую очередь, с её трагедией связан, согласно наблюдению М. Тараканова,

целый лейтинтонационный комплекс *Lamento*⁵, который сконцентрирован в первом номере. В нём определяющее семантическое значение имеет полутоновое и тритоновое интонирование как выражение эмоции страдания. Уже изначально такое интонирование способствует созданию большого напряжения и внутреннего «драматизма переживания», которое вплоть до финала будет постепенно усиливаться (пример 1).

Мелодическая линия первотематизма рассредоточена между скрипкой, клар-

Пример 1.

№1 «Дурное предзнаменование»

нетом и флейтой (см. пунктир), что не сглаживает, а даже обостряет значение характерной интервалики. Да и в образующихся между голосами созвучиях основными конструктивными интервалами являются те же тритон и секунда (*f-h*; *f-es-h*; *g-e-cis*; *gis-a-b*). Краткие появления лейткомплекса *Lamento* в других частях, в частности, в № 3 «Ложь Анны» и № 4 «Бунт Анны», всегда узнаваемы, несмотря на тембральные, фактурные, ритмические и некоторые другие изменения.

Данный интонационный комплекс мало похож на тему-мотив в её традиционном понимании, как, впрочем, и другие лейттемы. Свойственные им структурная неопределенность и текучесть, а в данном случае ещё и почти пуантилистическое рассредоточение мелодической линии по разным инструментам и октавам, придают всей музыкальной ткани сквозной характер развития, создают ощущение не-

посредственного, живого и непрестанно меняющегося настроения и чувства.

В первой части «Дурное предзнаменование» выделяются ещё два лейтмотивных образования: ритмоформула рока (судьбы) и цитируемой темы П. Чайковского “*Andante ma non tanto*” из третьей части Второго струнного квартета. Тема рока, с одной стороны, имеет такие устоявшиеся в истории музыки характеристики, как мотив остинатно пульсирующих тонов, передаваемый из одного голоса в другой, и органнй пункт. С другой стороны, ирреально звучащие флажолетты арф и терпкая восьмитоновая полигармония, объединяющая квартаккорд в нижнем регистре (*d-g-c*) и большой септаккорд с двойной септимой в среднем и верхнем регистрах (*h-dis-fis-a-ais*) при тишайшей динамике (*ppp*) дают необычный художественный результат, вынуждая как бы прислушиваться и создавая атмосферу настороженности и тревоги. При этом постоянные сбивы пульсирующих четвертей на половинные создают эффект неустойчивого дыхания и прерывистого сердцебиения. Тема рока (судьбы), традиционно имеющая надчеловеческий характер, в данном случае трактована иначе. Она словно бы идёт изнутри сознания героини, предчувствующей трагедию, что и отражено в заглавии части – «Дурное предзнаменование».

Выбор в качестве цитаты темы из третьей части Второго квартета – одного из лучших образцов лирики Чайковского – сам композитор объяснял её соответствием стилистике времени, в котором происходит действие романа. И действительно, тема из камерного сочинения Чайковского (которое в XIX веке вполне могло звучать в аристократических салонах) можно считать своего рода «эстетическим знаком» эпохи, о чём пишет, в частности, Л. Генина [1, с. 24]. Связи с третьей частью квартета обнаруживаются и в других лей-

тинтонационных комплексах, в том числе в уже рассмотренном *Lamento*, пронизанном теми же интервалами малой секунды и тритона, что явно выделяются в теме Чайковского.

Цитатно Щедрин использует только мелодию, помещая её в новый гармонический контекст. При сложных хроматизированных созвучиях она сохраняет тональную определённую, хотя её строй (*gis-moll*) относительно квартета изменён. Ещё два раза цитата из Чайковского появится в № 4 «Бунт Анны». Здесь её соль-минорное проведение у трубы на форте-фортиссимо получает характер волевой, утверждающий; последующее же проведение у челесты в сопровождении сонорного пласта звучит таинственно и завораживающе (этот фрагмент в балете возникал в сцене сновидений).

Аллюзиями на стиль Чайковского проникнуты и другие темы, также связанные со сценами внешней, светской жизни. Правда, как уже говорилось, в чистом виде в партитуре «Романтической музыки» сохранилась лишь тема котильона (начало № 2 «Любовь Анны», где, собственно, и завязывается сюжет), напоминающая полётные лирические мелодии Чайковского.

Темам, отсылающим к стилю XIX века, противостоят авторские, из чего и складывается особого рода «конфликт двух музык». Любопытно рассмотреть дальнейшее развитие цитаты: если в первом номере она звучит в своём тембре струнных, то в четвёртом – в тембре трубы, в котором раньше была изложена и лейт-тема любви. Она – своего рода знак принадлежности героини к светскому обществу. В этом и состоит её трагедия: Анна восстаёт против своего же окружения, но и существовать вне его пределов, законов, условностей не может. Такое трагическое разрешение конфликта созвучно одной из важных для романтизма тем – противосто-



яния героя и общества. И Анна выступает здесь как характерный романтический герой, обуреваемый множеством сильных страстей, мятущийся в поисках идеала.

Наибольшее развитие в сюите получает лейттема любви, звучащая во всех частях, кроме первой. Её отличает непрерывное восходящее движение и текучесть, отсутствие чёткого структурного членения. В

четвёртом такте в ней сформировывается интонационное зерно, состоящее из восходящей кварты (собственно хода подъёма) и следующей затем, как бы «соскальзывающей», нисходящей секунды, лишаящей кварту привычной для неё активности (пример 2). Отчасти в силу обозначенных особенностей тема лишена тональной ясности и определённости, по характеру же – приближена к вагнеровскому типу «бесконечной мелодии», выражающей состояние томления.

В развитии и преобразении лейттемы любви, пронизывающей всю сюиту, отражаются основные этапы трагедии. Уже в № 2 «Любовь Анны» она проводится сначала в мягком, но экспрессивном тембре виолончелей и контрабасов, во второй раз – у трубы на фортиссимо как некий вызов (пример 3). Её окончательная трансформация происходит в № 4 «Бунт Анны», где учащается ритмическое движение, а восходящая линия мелодии становится не

столь интенсивной, она как будто «топчется» на месте, при этом, что особенно важно, кварты превращаются в напряжённые тритоны (пример 5).

Каренин охарактеризован отдельной темой, которая в «Романтической музыке» звучит лишь в № 3 «Ложь Анны» поочередно с лейттемой любви, что создаёт своего рода эффект диалога. Обычно его

Пример 2.

№ 2 «Любовь Анны».
Лейттема любви у виолончелей и контрабасов, т. 146

Пример 3.

№ 2 «Любовь Анны».
Варьированное проведение у трубы, т. 231

Пример 4.

№ 3 «Ложь Анны».
Скрипки, т. 15

Пример 5.

№ 4 «Бунт Анны».
Скрипки, т. 75

Пример 6.

№ 5 «Сны Анны».
Скрипки, т. 8

Пример 7.

№ 6 «Гибель Анны».
Скрипки, т. 1

образ, в соответствии с большей частью описаний (как музыки, так и романа), трактуется негативно – ведь он вырисовывается словно бы глазами Анны, которую тяготят его чувства. Поэтому образ Каренина становится символом холодного и безучастного к человеческим страданиям общества, символом бездушного начала. Думается, однако, что трактовка Щедрина не столь однозначна. Не случайно тема Каренина наделена им особой интонационной ролью с большой ролью тритонов. В № 3 «Ложь Анны» обе темы – и Каренина, и любви – звучат на фоне характерно «кареинского» аккордового сопровождения. И именно в этом номере при втором проведении лейттемы любви кварта в ней впервые заменяется на нисходящий тритон (пример 4). При последующих проведениях лейттемы, начиная с № 4, её напряжённость всё более нарастает, что связано в немалой мере опять же с увеличением роли тритоновости. Лишь в предпоследнем номере «Сны Анны» (пример 6) тема любви оказывается близкой своему изначальному облику «бесконечной мелодии». Но и на этот раз включаются новые средства дра-

матизации – нервный ритм, специфически предельные мотивы с шестнадцатыми.

Собственно предмет любви Анны – Вронский – не имеет своего музыкального портрета. Он как будто идеальный образ, созданный воображением Анны. Возможно, в таком драматургическом решении просматривается авторская трактовка сюжета в ракурсе одной из центральных для искусства XIX века идей – недостижимости идеала.

Самобытное преломление романтических традиций обнаруживается и в жанровой природе рассматриваемого произведения. Многие из описанных особенностей говорят о подспудно проявляемых в условиях многочастной композиции чертах односторонней поэмы. По меньшей мере, три принципа свидетельствуют об этом: моноинтонационная природа произведения, наличие литературной подосновы, наделённой сюиту повествовательностью, нарративностью, «прочитываемой» через становление и развитие лейттем, и постепенное усиление в этих условиях сомкнутости разделов, достигшей предела на границе пятой и финальной частей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ У Дебюсси это, к примеру, «Романтический вальс», у Метнера – «Романтическая соната», в чём, быть может, как бы реализовалось первоначальное намерение Шумана назвать «Большой романтической сонатой» свой «Венский карнавал» [14; с. 448].

² Традиция эта согласуема с некоторыми тенденциями западной музыки. Один из их воплощений и глава своего рода школы американских неоромантиков Джордж Рокберг сказал в начале 1960-х годов: «После абстракционизма – что дальше?», – ответ ясен: «Новый романтизм» [Цит.: 15, р. XXIV].

³ Эта мысль прослеживается в статье О. Синельниковой «Фортепианные концерты

Родиона Щедрина и особенности современного исполнительства» [8].

⁴ Произведения Ш. Алякана отличаются исключительной технической сложностью, в некоторых случаях (24 этюда: ор. 35, ор. 39) превосходя по технической изощрённости даже Трансцендентные этюды Ф. Листа.

⁵ Определение *Lamento* использовал сам Щедрин, проводя аналогию с эпохой Барокко, когда оно относилось к вокально-инструментальным сочинениям скорбного характера и стало символом страдания. В ранее написанной композитором оратории «Ленин в сердце народном» (1969) первая и третья части, соответственно их скорбному характеру, названы «Ламенто».

ЛИТЕРАТУРА

1. Генина Л.С. «Анна Каренина»: театр чувств // Сов. музыка. 1972, № 10. С. 18–32.
2. Григорьев Л.Г., Платек Я.М. Родион Щедрин: музыка идёт к слушателю // Сов. музыка. 1983, № 1. С. 8–28.
3. Дунаев В. От монолога к полифонии [Беседа с Родионом Щедриным] // Сов. культура. 1989, № 137 (6705). С. 11.
4. Комиссинский В.Г. О драматургических принципах Р. Щедрина. М.: Сов. композитор, 1978. 191 с.
5. Лихачева И. Музыкальный театр Родиона Щедрина. М.: Сов. композитор, 1977. 206 с.
6. Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х т. Т. I. Антология / сост. Ал.В. Михайлов, В.П. Шестаков; ред. Н.Г. Шахназарова. М.: Музыка, 1981. 415 с.
7. Синельникова О.В. Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля: автореф. дис. ... док. искусствоведения. М., 2013. 62 с.
8. Синельникова О.В. Фортепианные концерты Родиона Щедрина и особенности современного исполнительства // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия: сб. ст. по материалам Международной научной конференции 6–9 апреля 2009 года. М.: Человек, 2010. С. 481–499.
9. Тараканов М.Е. Музыкальная концепция балета Р. Щедрина «Анна Каренина» // Музыкальный современник: сб. ст. Вып. 2. М.: Сов. композитор, 1977. С. 124–154.
10. Тараканов М.Е. Творчество Родиона Щедрина. М.: Сов. композитор, 1980. 326 с.
11. Тараканов М.Е. Музыкальный театр Альбана Берга. М.: Сов. композитор, 1976. 567 с.
12. Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. 310 с.
13. Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. Антон Веберн: жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1984. 318 с.
14. Шуман Р. Письма Т. 1: 1817–1840 / сост., научн. ред., вступ. ст. и коммент. Д.В. Житомирского. М.: Музыка, 1970. 525 с.
15. George Rochberg. A Bio-Bibliographic Guide to His Life and Works / Ed. by Joan DeVee Dixon. New York, 1992. 684 p.

Об авторе:

Миловкина Марина Валентиновна, аспирант, Воронежский государственный институт искусств (394053, Воронеж, Россия); научный руководитель – Е.Б. Трёмбовельский, заслуженный деятель искусств РФ, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории музыки Воронежского государственного института искусств. **ORCID: 0000-0001-5085-6219**, 79525475583@ya.ru

REFERENCES

1. Genina L.S. «Anna Karenina»: teatr chuvstv [*Anna Karenina: Theatre of Feelings*]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1972, № 10, pp. 18–32.
2. Grigor'ev L.G., Platek Ya.M. Rodion Shchedrin: muzyka idet k slushatelyu [Rodion Shchedrin: Music Goes to the Listener]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1983, No. 1, pp. 8–28.
3. Dunaev V. Ot monologa k polifonii [Beseda s Rodionom Shchedrinym] [From monologue to polyphony [Conversation with Rodion Shchedrin]. *Sovetskaya kul'tura* [Soviet Culture]. 1989, № 137 (6705), p. 11.
4. Komissinskiy V.G. *O dramaturgicheskikh printsipakh R. Shchedrina* [On Dramaturgical Principles of R. Shchedrin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. 191 p.

5. Likhacheva I. *Muzykal'nyy teatr Rodiona Shchedrina* [Musical Theatre of Rodion Shchedrin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1977. 206 p.
6. *Muzykal'naya estetika Germanii XIX veka. V 2-kh tomakh. Tom I. Antologiya* [Musical Aesthetics of 19th Century Germany. In 2 volumes. Vol. I. Anthology]. Compiled by A.V. Mikhailov, V.P. Shestakov; Editor N.G. Shakhnazarova. Moscow: Muzyka, 1981. 415 p.
7. Sinel'nikova O.V. *Tvorchestvo Rodiona Shchedrina v khudozhestvennom kontekste epokhi: konstanty i metamorfozy stilya: avtoreferat dissertatsii ... doktora iskusstvovedeniya* [Rodion Shchedrin's Art in the Context of an Epoch: Constants and Metamorphoses of Style: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2013. 62 p.
8. Sinel'nikova O.V. Fortepiannye kontserty Rodiona Shchedrina i osobennosti sovremennogo ispolnitel'stva [Piano Concertos by Rodion Shchedrin and peculiarities of modern performance]. *Ispolnitel'skoe iskusstvo i muzykovedenie. Paralleli i vzaimodeystviya: sbornik statey po materialam Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 6–9 aprelya 2009 goda* [Performing Arts and Musicology. Parallels and Interactions: collected articles based on International scientific conference on 6–9 April 2009]. Moscow: Chelovek, 2010, pp. 481–499.
9. Tarakanov M.E. Muzykal'naya kontseptsiya baleta R. Shchedrina «Anna Karenina» [Musical Concept of Shchedrin's Ballet “Anna Karenina”]. *Muzykal'nyy sovremennik: sbornik statey. Vypusk 2* [Musical contemporary: collection of articles. Issue 2]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1977, pp. 124–154.
10. Tarakanov M.E. *Tvorchestvo Rodiona Shchedrina* [The Work of Rodion Shchedrin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 326 p.
11. Tarakanov M.E. *Muzykal'nyy teatr Al'bana Berga* [Musical Theatre of Alban Berg]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1976. 567 p.
12. Kholopova V.N. *Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin* [Way on the center. Composer Rodion Shchedrin]. Moscow: Kompozitor, 2000. 310 p.
13. Kholopova V.N., Kholopov Yu.N. *Anton Vebern: zhizn' i tvorchestvo* [Anton Webern: life and works]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1984. 318 p.
14. Shuman R. *Pis'ma Tom 1: 1817–1840* [Letters Vol. 1: 1817–1840]. Compiler, scientific editorial board, introductory article and comments by D.V. Zhitomirsky. Moscow: Muzyka, 1970. 525 p.
15. George Rochberg. *A Bio-Bibliographic Guide to His Life and Works*. Ed. by Joan DeVee Dixon. New York, 1992. 684 p.

About the author:

Marina V. Milovkina, Post-graduate student, Voronezh State Institute of Arts (394053, Voronezh, Russia); Scientific adviser – E.B. Trembovelsky, Honored Art Worker of the Russian Federation, PhD (Arts), Professor, Head at the Music Theory Department of the Voronezh State Institute of Arts, **ORCID: 0000-0001-5085-6219**, 79525475583@ya.ru

