

**М.В. ЛАДЫКА**

*Уфимский государственный институт искусств  
имени З. Исмагилова, г. Уфа, Россия  
ORCID: 0000-0002-8254-4508*

## **Особенности претворения эпилога в произведениях Родиона Щедрина**

В статье на примере произведений Р. Щедрина рассматриваются композиционные и драматургические свойства эпилога. В поле зрения попадают три оперы композитора («Не только любовь», «Очарованный странник» и «Боярыня Морозова»), балет («Конёк-Горбунок») и оратория («Ленин в сердце народном»).

Многообразие содержательных и структурных решений эпилога в названных сочинениях позволяет выявить основные общие черты данного раздела и в то же время проследить особенности индивидуально-авторской трактовки эпилога Щедриным. Имеется в виду способ соотношения эпилога с предшествующей финальной сценой, а также принципы его взаимосвязи с основным действием всего произведения. В первом случае обращает на себя внимание проявление драматургического перелома, в результате которого эпилог создаёт эффект эмоционального отстранения, после кульминации и развязки (часто трагической) финальных сцен. Этому способствуют смена динамики на статику, замедление скорости течения художественного времени, возникновение жанрового сдвига в индивидуально-личностную или объективно-массовую сторону. Во втором – подчёркиваются интонационно-тематические и композиционно-драматургические связи, возникающие между эпилогом и основным действием благодаря применению методов тематического интегрирования и реминисценций, а также арочных связей крайних разделов произведения.

С точки зрения образно-содержательного контекста в сочинениях Щедрина прослеживается претворение двух характерных типов эпилога: ликования и прощания. В заключение статьи делается вывод о значении эпилога для осмысления художественной концепции произведения в целом и в рассмотренных opus'ax Родиона Щедрина в частности.

**Ключевые слова:** эпилог, драматургический перелом, жанровая модуляция, арочные связи, принцип реминисценции, эффект отстранения, эффект торможения, семантика прощания.

*Для цитирования / For citation:* Ладыка М.В. Особенности претворения эпилога в произведениях Родиона Щедрина // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 26–40. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3.026-040



MARIYA V. LADYKA

*Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, Ufa, Russia*

*ORCID: 0000-0002-8254-4508*

## **Peculiarities of the Epilogue Implementation in the Works by Rodion Shchedrin**

The article examines the compositional and dramatic properties of the epilogue on the example of the works of R. Shchedrin. Three operas of the composer come into view (“Not only Love”, “The Enchanted Wanderer” and “Boyar Morozova”), a ballet (“The Hunchback Horse”) and an oratorio (“Lenin in the People’s Heart”).

The variety of substantive and structural solutions of the epilogue in these works nevertheless allows us to identify the main common features of this section and at the same time trace the features of the individual author’s interpretation of the epilogue by Shchedrin. This refers to the method of correlation of the epilogue with the preceding final scene, as well as the principles of its relationship with the main action of the entire work. In the first case, attention is drawn to the manifestation of a dramatic turning point, as a result of which the epilogue creates the effect of emotional detachment, after the climax and denouement (often tragic) of the final scenes. This is facilitated by the change of dynamics to statics, the slowing down of the speed of the flow of artistic time, the emergence of a genre shift in the individual-personal or objective-mass side. In the second, the intonation–thematic and compositional-dramatic connections arising between the epilogue and the main action are emphasized through the use of methods of thematic integration and reminiscences, as well as arched connections of the extreme sections of the work.

From the point of view of the figurative and meaningful context, Shchedrin’s writings trace the implementation of two characteristic types of epilogue: rejoicing and farewell. In conclusion, the article concludes about the significance of the epilogue for understanding the artistic concept of the work as a whole and in the opus considered’ ah Rodion Shchedrin, in particular.

**Keywords:** epilogue, dramatic turning point, genre modulation, arched connections, the principle of reminiscence, the effect of detachment, the effect of inhibition, the semantics of farewell.

**В**опрос завершения художественного произведения с античных времён и по сей день представляет интерес и для авторов художественных текстов, и для исследователей. «Феномен финальности», как определяет данное явление О. Шмакова, связан с «художественным рефлексированием в ракурсе проблем филогенеза: «Человек – Социум – Космос – Бог» [15, с. 314]. Причём исследователь выделяет группу «жанров-окончаний», в которую наряду с симфоническим финалом, постлюдией, балетным и оперным апофеозом входит

эпилог<sup>1</sup>. Причём постлюдия, финал и эпилог в ряде случаев оказываются самостоятельными произведениями – по аналогии с прелюдией, интермеццо, ставших автономными жанрами<sup>2</sup>. К данной группе жанров, согласно классификации В. Цуккермана «по местоположению», О. Соколов относит и эпилог [13, с. 4]. С точки зрения функциональной концепции музыкального тематизма и формы Б. Асафьева, В. Бобровского [1; 2], эпилог выполняет функцию *t – terminus* (окончание, завершение). Это находит многоаспектное проявление на разных уровнях художествен-

ного текста инструментальных, хоровых, музыкально-театральных произведений<sup>3</sup>.

Как заключительный раздел произведения, возникающий после драматургической развязки, эпилог обладает исторически сложившимся набором типологических свойств, позволяющих выделить его в тексте художественного целого по принципу «текст в тексте» или «жанр в жанре». При этом ряд содержательных, драматургических и композиционных признаков, константных для эпилога, непосредственно претворяясь в композиторском творчестве, неизменно приобретают черты индивидуального авторского стиля. Наиболее рельефно типологические черты эпилога раскрываются в музыкально-театральных жанрах, что обусловлено их синтетической природой, и прежде всего – тесной связью с литературными корнями<sup>4</sup>.

С этой позиции особое внимание привлекают эпилоги в сочинениях Родиона Щедрина, где данный тип окончания становится важной частью драматургии и композиции значительного числа его произведений, созданных на разных этапах творческого пути. Таковы балет «Конёк-Горбунок» (1960), оратория «Ленин в сердце народном» (1969), оперы «Не только любовь» (1961), «Очарованный странник» (2002), «Боярыня Морозова» (2006)<sup>5</sup>.

Специфика эпилога определяется, прежде всего, принципами соотношения с заключительной сценой, непосредственно ему предшествующей, а кроме того – с текстом всей основной части произведения. В первом случае имеется в виду драматургический перелом, обуславливающий на сюжетном уровне возникновение *эффекта эмоционального отстранения*<sup>6</sup>, а на жанровом уровне – своего рода *жанровый сдвиг*. При этом эпилог оказывается подготовленным всем ходом развития сюжета, что проявляется в интонационно-

тематических и композиционно-драматургических (арочных) связях.

*Драматургический перелом* становится главным «механизмом» перехода от «действия» к «последствию» и неизменно влечёт за собой возникновение *эффекта эмоционального отстранения*. В этом, с позиции функциональной теории, находит отражение принцип «завершающей перемены», что обусловлено его (эпилога) общей функцией снятия напряжения после развязки сюжета (часто трагической, вызванной гибелью главного героя). При сопряжении событий финальной сцены и эпилога происходит смена динамики на статику, замедляется темпоритм течения художественного времени, насыщенные событиями финальные сцены сменяются событийной разрежённостью.

Таково соотношение Эпилога и заключительной Восьмой картины («Котлы»), выполняющей в балете «Конёк-Горбунок» функции кульминации и развязки. Если в последних развитие сюжета активно направлено к развязке («Купание в котлах» – *quasi*-трагический «Похоронный марш» Царя, № 64) и кульминации любовно-лирической линии («Дуэт Ивана и Царь-девицы», № 65), то в Эпилоге, напротив, время и действие останавливаются, что соответствует жанрово-бытовой ситуации свадебного пира в сказочных концовках.

Пасторальная картина мирного утра в Эпилоге, дополняющая эмоциональное состояние героини оперы «Не только любовь», воспринимается ярким контрастом по отношению к психологически напряжённым финальным сценам. В свою очередь, философски сдержанному Эпилогу «Очарованного странника» предшествует дуэт Ивана и Груши, выполняющий функцию генеральной кульминации<sup>7</sup>.

*Эффект торможения* художественного времени достигается музыкальными





тикальном действии разворачивается одновременно – по принципу полифонии пластов: сольно-ансамблевого и хорового.

Ярким примером вертикального совмещения<sup>8</sup> является Эпilog оперы «Боярыня Морозова», основу которого образуют два контрастных, параллельно развивающихся, относительно самостоятельных пласта: сольный – третий плач протопopa Аввакума и хоровой (народ). В партии Аввакума раскрывается эмоциональная реакция на произошедшие события. Как отмечает Н. Денисов, композитор «осознанно выбрал лирическую трактовку протопopa и поручил эту партию тенору» [3, с. 14]. Напротив, хоровому пласту фактуры, образующему единовременный контраст с предыдущим, свойственна аскетичная сдержанность звучания.

В целом же в опере Аввакум выполняет функцию комментатора событий<sup>9</sup>. С этой точки зрения Третий плач Аввакума завершает драматургическую линию, связанную с эффектом отстранения, о чём свидетельствует неожиданно светлое, умиротворённое звучание обращения Аввакума к боярыне Морозовой «О, звезда утренняя». Имеется в виду плавное, преимущественно поступенное движение мелодии в натуральном *C-dur*, неспешный темп (*Andante moderato*), тихая динамика (*ppp*), предельно нежное звучание (*dolcissimo*) (пример № 2).

Приглушённый звук трубы с сурдиной вторит Аввакуму, призывающему оплакивать мученицу Феодору («О, православная»). Интонации плача предваряют заключительное молитвенное обращение к Богу «Упокой души их, Господи».

Так, выразительная вокальная партия Аввакума вносит в лаконичный Эпilog «Боярыни Морозовой» богатую палитру быстро

сменяющихся эмоций: от нежных напевных интонаций через музыкальную лексику плача к скорбному молитвенному прошению, что в целом не типично для подобных разделов, как правило, репрезентирующих одно состояние.

Большая статика в выражении чувств по сравнению с вокальной партией Аввакума присуща партии хора, функция которого – донести до слушателя известие о смерти боярыни Морозовой – соотносима, по мнению П. Поспелова, с ролью летописца [11]. Этим определяется типичная для церковной традиции лексика и вербального<sup>10</sup>, и собственно музыкального текста. Отсюда – псалмодический характер интонирования в условиях простейшего многоголосия, узкий диапазон попевок, опора на диатонику, ладовая переменность. В противоположность выразительной мелодии Аввакума хоровая партия отличается эмоциональной сдержанностью и отстранённостью, чему способствует мерное, неспешное движение, приглушённая динамика (пример № 3). Обозначенные выразительные средства способствуют созданию яркого единовременного контраста с партией Аввакума<sup>11</sup>.

С точки зрения особенностей произведения, идеи, содержания выделяются два типа эпилогов: *ликования* и *прощания*.

Пример № 2.

Р. Щедрин. Опера «Боярыня Морозова»,  
Эпilog



Пример № 3.

Р. Щедрин. Опера «Боярыня Морозова»,  
Эпilog





ния. Первая раскрывает атмосферу торжества («Конёк-Горбунок»), в то время как вторая связана с воплощением семантики ухода, воспоминаний («Не только любовь», «Очарованный странник»). Для каждого вида характерно обращение к определённым жанровым прототипам и, как следствие, — к конкретным средствам музыкальной выразительности.

Господство состояния безграничной радости в Эпilogue балета, как отмечалось ранее, обуславливается ситуацией свадебного пира: развёрнутая сцена, включающая величания молодых, хороводы, сольные выступления жениха и невесты (см. с. 16 данной статьи).

Напротив, картина ухода, удаления в опере «Не только любовь» сопряжена с переходом от напряжённых, драматических событий, пережитых в основном действии героиней, в область философского обобщения главной идеи произведения. Отсюда — особенности сценического решения Эпилога, которое, согласно ремарке композитора, связано с движением за кулисы («Варвара Васильевна идёт вместе со всеми. Голоса постепенно затихают», ц. 330), динамика картины (нарастание и затихание звучности: *pp* — *ff* — *pp*), а также обобщающий, объективный характер вербального текста хоровой партии.

В свою очередь, своеобразие эпилога-прощания в «Очарованном страннике» обнаруживается в соотношении внешней статики и внутреннего напряжения. На фоне доминирующего состояния сосредоточенности, остановившегося времени и действия, опосредованным импульсом к движению оказывается призыв Монаха («Иван, иди, брат»). Причем лежащая в основе его лейтмотива тритоновая интонация, с характерной для неё острой неустойчивостью, воспринимается в данном

контексте как символ устремлённости к покою (пример № 4).

Пример № 4. Р. Щедрин. Опера «Очарованный странник», Эпилог



Этому же способствует особое обращение композитора с хором, поющим закрытым ртом на звуке «м»: увеличение числа звучащих голосов при последовательном снижении динамического уровня от *p* до *pppp*. Подобный приём создаёт аудиовизуальный эффект удаления, рассеивания звука в бесконечном пространстве. Слово и музыка словно замирают в невесомости, образуя смысловое многоточие.

Претворение в эпилогах мотива ликования или ухода, прощания связано с семантикой конкретных жанров, соответствующих данным состояниям. Эпиголикования чаще всего опираются на стилистику жанра гимна<sup>12</sup>. Напротив, в эпилогах-прощаниях проявляются черты камерных песенных жанров преимущественно народной традиции, таких как колыбельная и плач, жизненное предназначение которых изначально связано с неким пограничным состоянием между бодрствованием и сном, жизнью и смертью<sup>13</sup>.

С этой точки зрения примечателен Эпилог оратории Щедрина, в двух разделах формы которого поочерёдно репрезентируются оба жанра. Колыбельная (первая часть), звучащая в партии солиста (контральто), проникнута теплотой материнского чувства, обусловленного в первую очередь вербальным текстом народной сказительницы М.С. Крюковой («Ты спокойно спи, дорогой Ильич»). Волнообразная, спокойная, свободно льющаяся мелодия на фоне выдержанных аккордов, а также

отсутствие строгих метрических границ такта придают теме черты импровизационности, типичной для естественного звучания колыбельной в народном быту (пример № 5).

Связь с траурной тематикой раскрывается в интонационных элементах, восходящих к жанру плача (второй раздел Эпилога, пример № 6). Имеется в виду вокализ солистки без сопровождения с характерной общей нисходящей направленностью мелодии, секундовыми интонациями, произвольными ускорениями и торможениями темпоритма, форшлагами, имитирующими всхлипывания. При этом тихая динамика и последовательное ритмическое «растяжение» звуков к концу приводит к замиранию мелодии на последней ноте, которую солист держит до её полного затухания (*lunga possibile*).

Особую смысловую и композиционную функцию оркестрового антракта или интермедии в «Очарованном страннике» выполняет рассматриваемый жанр в Постлюдии «Плачи», введённой между заключительной сценой и Эпилогом. Подобно тому, как в народной обрядовой традиции плачи сопровождали прощание с прежним обликом человека, в Постлюдии раскрывается идея духовного перерождения главного героя. Основанная на темах, ранее звучавших в опере, музыка словно указывает направление этого перерождения – к покаянию и духовному бытию.

Семантику обозначенных тем усиливают и конкретизируют звуки *passus duri-*

*usculus: ais-a-gis-g* (пример № 7a) и *d-cis-c-h-ais* (пример № 7б) – риторической фигуры, в музыкальной культуре символизирующей муки, страдание.

Помимо рассмотренного эффекта отстранения, контраста эпилога по отноше-

Пример № 5. Р. Щедрин. Оратория «Ленин в сердце народном»



Пример № 6. Р. Щедрин. Оратория «Ленин в сердце народном», ц. 50



Пример № 7a. Р. Щедрин. Опера «Очарованный странник», Эпилог, ц. 176



Пример № 7б. . Щедрин. Опера «Очарованный странник», Эпилог, ц. 177



нию к предшествующей сцене, особое значение приобретает *проблема связи завершающего раздела с текстом произведения в целом*. Итоговая функция эпилога (*T – Terminus*) раскрывается на жанровом, интонационно-тематическом и композиционном уровнях.

Так, черты танцевальной сюиты в Эпилоге балета «Конёк-Горбунок» оказыва-





ются логическим завершением драматургической линии балета, объединяющей народно-жанровые сцены Вступления (№ 1) и Третьей картины «Базар» (№№ 18–24). Как отмечает И. Лихачёва, они «являются важным звеном драматургии, поскольку способствуют созданию единства действия, обрамляя и прослаивая балет» [9, с. 54].

Обращение в эпилоге оперы «Не только любовь» к частушке, доминирующему жанру произведения, служит важным фактором тематического единства музыкальной драматургии в целом. Щедрин вводит в Эпилог подлинную народную тему – волжской частушки «Пересохни, Волгаречка» (пример № 8). Обращение к цитате, как известно, является важным элементом «расшифровки» смыслов художественного текста. Более того, согласно мнению И. Фоменко, в конце текста цитата способна ретроспективно влиять на осмысление всего ранее сказанного [14, с. 344]. Так, широко известный аутентичный вербальный текст частушки Страдания, проникнутой щемящим чувством грусти, в опере заменён на новый, своим радостно-безмятежным, беззаботным настроением опосредованно, как бы «на расстоянии» создающим контраст исходному<sup>14</sup>. Тем самым раскрывается противоречие между эмоциональным состоянием главной героини и отстранённой от её переживаний объективной, внеличностной атмосферой происходящего в эпилоге.

Важным фактором, объединяющим эпилог и основное действие, являются *интонационно-тематические связи*, проявляющиеся главным образом через принципы *реминисценции* и *тематического интегрирования*. Введение реминисценций позволяет сделать акцент на наиболее значительных

мыслях, идеях и образах основного текста. В свою очередь, возникающая в эпилоге новая тема-итог оказывается результатом синтеза, интегрирования интонаций, рассредоточенных в тексте произведения, и тем самым на лексическом и содержательном уровнях раскрывает главную мысль произведения<sup>15</sup>.

Щедрин в эпилогах обращается преимущественно к принципу реминисценции. Таково появление в эпилоге балета «Конёк-Горбунок» звучавших ранее народной хороводной песни «Не будите меня молодую», колыбельной «Гуленьки, гуленьки» и лейт-темы самого Конька-Горбунка.

Музыкальная реминисценция темы девичьего хоровода «Не будите меня молодую» связывает заключительный раздел произведения с Первой (№ 3, 4) и Третьей (№ 20) картинами, придавая композиции черты рондальности. Причём звучащая оживлённо, шутливо в Первой картине («Изба»), печально – в Третьей («Базар»), хороводная песня в Эпилоге приобретает черты величавой сдержанности (плавное движение мелодии в мягком звучании кларнета, сопровождаемое неспешными аккордами), что соответствует общему торжественному строю ситуации свадебного пира (пример № 9).

Пример № 8.

Р. Щедрин. Опера «Не только любовь»,  
Эпилог, ц. 324



Пример № 9.

Р. Щедрин. Балет «Конёк-Горбунок»,  
Эпилог, ц. 627





Колыбельная «Гуленьки, гуленьки» из сборника А. Лядова «Песни русского народа» – второй лейтмотив Царь-девицы (пример № 10) – в Эпilogue утверждает её человеческий облик, в отличие от первого, соответствующего фантастической грани образа героини. Щедрин меняет покачивающийся трёхдольный метр оригинала на двудольный (4/4), соответствующий статной поступи царицы. При этом благодаря тембру скрипок в теме сохраняется особая мягкость и теплота звучания, присущая жанру колыбельной.

К тематическим реминисценциям также относится звучащая в эпизоде, названном в партитуре «Финал балета» (№ 70), лейт-тема Конька-Горбунка (пример № 11) из Второй картины (№№ 13, 17), сохраняющая свою радостную, скерцозно-танцевальную окраску<sup>16</sup>.

Особое смысловое значение приобретает приём тематической реминисценции в Эпilogue «Очарованного странника», названного О. Комарницкой репризой-синтезом, «где вновь, наряду с темой убиенного монаха возникает тема Груши <...> и молитва ко Пресвятой Богородице <...>» [8, с. 33].

Тихое и нежное (*ppp*, *dolciss.*) звучание в народной цыганской песне «Ах, да не вечерняя заря» (пример № 12) создаёт иллюзорный, нереальный образ цыганки, возникающий в сознании героя как воспоминание, незримое «присутствие Груши и после её смерти»<sup>17</sup>.

В рассмотренных сочинениях, благодаря принципу тематической реминисценции на протяжении основного музыкального текста и в эпilogue, возникают черты рондо высшего порядка (термин В. Цуккермана), что является важным композиционно-драматургическим фактором

объединения. В то же время данная закономерность служит отражением эпической составляющей поэтики Щедрина, корни которой – в русской музыкальной традиции, идущей от Глинки, Балакирева, Римского-Корсакова.

Среди способов создания композиционно-драматургического единства, архитектурного скрепления произведения важное место принадлежит *принципу арочных связей*, который образуется между прологом и эпilogue произведения [6].

Так, арочное обрамление в опере «Очарованный странник» создаётся благодаря хоровой теме-молитве «Бо-господь и явился нам», открывающей оперу, и её интонационно-ритмическому варианту в Эпilogue, звучащим, по словам О. Комарницкой, «за-вораживающе, тонко, зрительно осязаемо <...> как бы в отдалении русского монастыря с его еле слышным звоном и неспешным пением мужских голосов» [8, с. 33]. Атмосфера суровой сдержанности и в то же

Пример № 10.

Р. Щедрин. Балет «Конёк-Горбунок»,  
Эпilogue, ц. 646



Пример № 11. Р. Щедрин. Балет «Конёк-Горбунок»,  
Эпilogue, Финал балета  
(Вариация Конька-Горбунка)



Пример № 12.

Р. Щедрин. Опера «Очарованный  
странник», Эпilogue, ц. 179



время внутреннего напряжения возникает благодаря октавному унисону низких мужских голосов, дублируемому бас-кларнетом, мелодии, неспешно развёртывающейся на фоне выдержанных аккордов оркестра, приглушённой динамике *p*, *pp* (пример № 13).

Пример № 13. Р. Щедрин. Опера «Очарованный странник»,  
Эпилог, ц. 178, L'istesso tempo

Особый вид арочных связей обнаруживается между названием произведения и эпилогом. Первое, как отмечают исследователи, «вводит читателя в микромир произведения, являясь при этом своеобразной интродукцией, включающей <...> информацию о последующих событиях» [10], содержательным кодом, декодирование которого происходит на протяжении всего текста. С этой точки зрения эпилог, коррелируя с названием, содержит выводы глубокого концептуального характера и, таким образом, оказывается итогом данного процесса. В музыке подобными примерами связи внемузыкального (заглавие) и музыкального (эпилог) компонентов могут служить балеты «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, «Ангара» А. Эшпая, оперы «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова, «Джезуальдо» А. Шнитке, «Мария Стюарт» С. Слонимского и многие другие. К данному ряду можно отнести и произведения Щедрина – балет «Конёк-Горбунок» и оперу «Не только любовь».

В балете арка между заглавием и последними музыкальными страницами Эпилога

связана с образом главного героя. В частности, в заключительном разделе кроется загадка главной темы произведения: Конёк-Горбунок, в интерпретации Р. Щедрина, – это воплощение чуда, которое, как известно, в сказках всегда встаёт на сторону добра и справедливости.

В свою очередь, Эпилог оперы «Не только любовь», отсылая слушателя к названию, словно дает ответ на незримо поставленный вопрос: «если не только любовь», то что ещё? Этот вопрос, поставленный композитором в опере, имеет глубокий философский, экзистенциальный подтекст. Исходя из содержания произведения ответом на него могут стать нравственные принципы, чувство долга и ответственности перед людьми, особенно актуальные в наши дни.

Кроме того, в уста героев оперы и солистов хора композитор вкладывает реплики, провозглашающие ценности, которые так же, как и любовь, могут стать источником смысла и радости жизни. К ним относятся: «вечная» тема мира («В ясном небе голубь кружит. / Прочный мир всем людям нужен»), любование красотой родной природы («День встаёт – не надо краше, / Глянь кругом – всё это наше»), труд («Выходи в ряды со всеми / Песне час, работе время»). Особую значимость в Эпилоге, как и в опере в целом, приобретает сквозная тема музыки – неизменного спутника человека по жизни.

Вместе с тем патетически-приподнятый тон звучания в значительной степени обусловлен введением в либретто, а затем и в сценографию постановок мотива восхода солнца, часто встречающегося в эпилогах произведений разной жанровой направленности и разного содержания. В Эпилоге оперы «Не только любовь»

тема рассвета проявляется также на вербальном уровне («Край небес светлеет синий, / *Солнце всходит* над Россией»), обращая мысль слушателя в будущее и тем самым привнося дополнительную ноту оптимизма<sup>18</sup>.

Таким образом, как было показано, завершая ряд своих *opus'ov* эпилогом, композитор прибегает к системе разнообразных принципов содержательного, драматургического и собственно музыкального характера, специфических для данного «жанра в жанре». В эпилоге высокое образно-эмоциональное, драматургическое напряжение финальных сцен сглаживается, переключается в иную плоскость благодаря принципу временного и пространственного отстранения. При этом

остановка действия сочетается с внутренним движением, что отчасти связано с семантикой ухода, прощания или, напротив, выражения радости, ликования.

При всей относительной автономности положения эпилога в композиции и драматургии произведения он, выполняя функцию завершения художественной концепции произведения (*T – Terminus*), обнаруживает глубинные связи с основным текстом, благодаря применению разнообразных приёмов сюжетного, интонационно-тематического, жанрового характера.

В итоге транслируемые в эпилоге идеи высшего бытийного порядка позволяют проникнуть в глубины смысла произведения и шире – понять характер проблем, поднимаемых композитором в своём творчестве.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> О. Шмакова в качестве примеров приводит «Постлюдю» – финал пятичастной III симфонии К. Сикорского, Финал («*Post scriptum*») III симфонии Б. Тищенко, Одиннадцатую часть («Заклучение») XIV симфонии Д. Шостаковича и другие [15, с. 314]. В этом ряду также можно назвать эпилоги из третьей симфонии Е. Подгайца «Будет ласковый дождь», Симфонии Р. Леденёва в простых ладах «Русь зелёная и белоснежная» и т. д.

<sup>2</sup> Таковы Четыре постлюдии для фортепиано и струнного оркестра В. Сильвестрова, Три постлюдии для оркестра В. Лютославского, Четыре постлюдии для симфонического оркестра Ф. Караева, Постлюдия для арфы с оркестром ор. 118 Е. Фирсовой, «Эпилог» балета А. Шнитке «Пер Гюнт», Седьмая симфония «Эпилог» Г. Канчели.

<sup>3</sup> Проблеме оперного и симфонического эпилога посвящены статьи автора «Три эпилога в опере С. Слонимского «Видения Иоанна Грозного» [7], «Третья симфония Е. Подгайца: к проблеме эпилога в искусстве» [6].

<sup>4</sup> Как известно, феномен, а также понятие «эпилог», возникшие в ораторском искусстве

Античности, приобрели современное значение (как заключительная часть произведения) в драматургии эпохи Возрождения. При этом форма, содержание и роль эпилога менялись в зависимости от исторической эпохи и жанра произведения, о чём идет речь в статье «Некоторые композиционно-драматургические принципы оперного эпилога» [4].

<sup>5</sup> В статье рассматриваются эпилоги в музыкально-театральных произведениях Щедрина, написанных до конца первого десятилетия XXI века, что обусловлено отсутствием открытого доступа к нотному материалу последних двух опер – «Левша» (2013) и «Рождественская сказка» (2015). Причём в поле зрения попадают сочинения, в которых заключительный раздел озаглавлен «Эпилог» композитором. В ряде других его *opus'ov*, в частности, в опере «Мёртвые души», финальная сцена также содержит черты эпилога, но не получает такого определения и поэтому не рассматривается в данной статье.

<sup>6</sup> Заметим, что в литературоведении бытует созвучное понятие «эффект отстранения», введённое В. Шкловским для обозначения



художественного приёма, цель которого – нарушить «автоматизм восприятия» и описать состояние как впервые увиденное.

<sup>7</sup> Сюжетная ситуация, основанная на яростном желании цыганки проститься с опостылевшей жизнью и ужас Ивана, стоящего перед страшным выбором, сообщают сцене высочайший динамизм и напряжённость.

<sup>8</sup> Примером горизонтального совмещения указанных тенденций служит Эпилог оперы С. Слонимского «Мастер и Маргарита», в котором несколько разделов представляют собой чередование сольно-ансамблевых и хоровых эпизодов, ведущих сквозную драматургическую линию.

<sup>9</sup> Его появление выводит за пределы действия, останавливая развитие сюжета в наиболее напряжённых, кульминационных моментах. Три Плача Аввакума (I – № 4, II – № 8, III – Эпилог) прекращают, соответственно, три динамические полуволны, из которых каждая последующая начинается на более высоком эмоционально-драматургическом уровне.

<sup>10</sup> Хор сообщает о том, что заглавная героиня причислена к числу блаженных, при этом указывая дату, время и место случившегося: «Успе блаженна Феодора с миром, успе в глубокой темнице, месяца ноября с первого числа на вторая в час ночи, Блаженная великая Феодора...».

<sup>11</sup> Этот тип контраста проявляется в кульминации партии Аввакума, когда речитация на одном звуке сменяется мелодией, стремительно взлетающей на кульминационную вершину ( $g^2$ ), поддержанную столь же резким нарастанием динамики ( $pp < ff$ ).

<sup>12</sup> Первым классическим примером такого рода явился Эпилог из оперы М. Глинки «Жизнь за царя».

<sup>13</sup> В данной позиции можно провести параллель с Колыбельной из вокального цикла М. Мусоргского «Песни и пляски смерти», а также с заключительной сценой балета И. Стравинского «Поцелуй феи», озаглавленных как «Эпилог. Колыбельная страны вне времени и пространства».

<sup>14</sup> В оригинале: «Да пересохни, Волга-речка, / Ах, Жигули вы, Жигули! / Так перестань болеть, сердечко, / Ну до чего ж вы довели!»; в опере: «Шёл деревней – люди спали, / Заиграл в гармошку – встали / Ах, с гармошкой жить милее, / С балалайкой веселее».

<sup>15</sup> Проблема интегрирующего метода развития рассматривается в статье Е.Скурко [12].

<sup>16</sup> Детальный анализ реминисцентных связей балета «Конёк-Горбунок» содержится в монографии И. Лихачёвой «Музыкальный театр Родиона» [9, с. 32–33, 42–45].

<sup>17</sup> «Это Груши душа за мной следует, путь мне кажет... В монастырь пошёл, на Валаам остров. Богу молиться» [17, с. 221–226].

<sup>18</sup> Лейтобраз восхода солнца также характерен и для эпилогов опер С. Слонимского «Мастер и Маргарита» и «Видения Иоанна Грозного» (Третий Эпилог), балетов «Спартак» А. Хачатуряна и т.д. В опере Щедрина, учитывая дату её создания характер текста (1961 год), содержание Эпилога также можно связать с общим – в русле советской идеологии – требованием оптимистического завершения сочинения.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музгиз, 1963. 378 с.
2. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы: исследование / предисл. Е.И. Чигарёвой. 2-е изд., доп. М.: ЛИБРОКОМ, 2012. 338 с. (Музыка: искусство, наука, мастерство).
3. Денисов Н. «Боярыня Морозова»: Новая хоровая опера, или Думы о судьбе России? // Музыкальная академия. 2007, № 4. С. 8–16.



4. Камышанова М.В. Некоторые композиционно-драматургические принципы оперного эпилога // *Музыковедение*. 2015, № 4. С. 31–35.
5. Камышанова М.В. Принцип архитектурного скрепления оперы: пролог и эпилог // *Всероссийская научно-практическая конференция-семинар с международным участием «Научные проблемы современного музыкального искусства и образования»*. Уфа, 4–5 декабря 2014 года / отв. ред.-сост. Е.Р. Скурко; редкол.: Н.Ю. Жоссан, В.А. Шуранов. Уфа: Уфимская гос. акад. искусств им. Загира Исматиллова, 2015. С. 60–65.
6. Камышанова М.В. Третья симфония Е. Подгайца: к проблеме эпилога в искусстве // *Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тезисы VII международной научно-практической конференции*. Тамбов: ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, 2011. С. 196–199.
7. Камышанова М.В. Три эпилога в опере С. Слонимского «Видения Иоанна Грозного» // *Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия: сб. материалов Международной научной конференции 14–19 апреля 2014 года*. М.; Edinburgh: Нобель-Пресс; Lennex Corporation, 2014. С. 302–309.
8. Комарницкая О. «Очарованный странник»: на пересечении традиций // *Музыкальная академия*. 2007, № 4. С. 26–34.
9. Лихачёва И.В. Музыкальный театр Родиона Щедрина. М.: Сов. композитор, 1977. 207 с.
10. Определение термина «Название / заглавие произведения» // URL: <https://www.textologia.ru/slovari/literaturovedcheskie-terminy/nazvanie-zaglavie-proizvedeniya/?q=458&n=345> (дата обращения: 26.07.2022).
11. Поспелов П. Вера и мера. Родион Щедрин поведал о страстях боярыни Морозовой // URL: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/article.shtml?2006/11/01/115037> (дата обращения: 22.08.2022).
12. Скурко Е.Р. К вопросу формообразования в инструментальной музыке Рахманинова // *Музыкальная академия*. 2014, № 4. С. 107–111.
13. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров // *Проблемы музыки XX века*. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977. С. 12–59.
14. Фоменко И.В. Цитата // *Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины* / ред. Л.В. Чернец. М.: Высш. шк.; Академия, 2004. С. 339–345.
15. Шмакова О. Симфонический финал в ряду «жанров-окончаний» // *Известия РГПУ им. А.И. Герцена. Аспирантские тетради*. № 26 (60). СПб.: Книжный дом, 2008. С. 312–315.
16. Щедрин Р.К. Не только любовь [Ноты]. Лирическая опера в 3 действиях с эпилогом: клави́р / либр. В. Катаняна. М.: Музыка, 1965. 230 с.
17. Щедрин Р.К. Очарованный странник [Ноты]: opera for the concert stage: based on a story by Nikolaj Leskov, (2002): for 3 solo voices, chorus and orchestra. Mainz [etc.]: Schott, cop., 2002. 204 с.
18. Shchedrin R. Lucky Everybody: A Stunning World Premiere! (A conversation of Lorin Maazel and Rodion Shchedrin) // URL: <http://www.shchedrin.de/rodion-shchedrin/interview> (дата обращения: 22.08.2022).

*Об авторе:*

**Ладыка Мария Вячеславовна**, аспирант, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исматиллова (450068, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-8254-4508**, **LegendXXI@yandex.ru**

## REFERENCES

1. Asaf'ev B.V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1963. 378 p.
2. Bobrovskiy V.P. *Funktsional'nye osnovy muzykal'noy formy: issledovanie* [Functional Bases of Musical Form: a Study]. Foreword by E.I. Chigareva. 2nd edition enlarged. Moscow: LIBROKOM, 2012. 338 p. (Music: Art, Science, Craftsmanship).
3. Denisov N. «Boyarynya Morozova»: Novaya khorovaya opera, ili Dumy o sud'be Rossii? [“Boyarynya Morozova”: A New Choral Opera, or Thoughts on the Fate of Russia?]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2007, No. 4, pp. 8–16.
4. Kamyshanova M.V. Nekotorye kompozitsionno-dramaturgicheskie printsipy opernogo epiloga [Some Compositional and Dramaturgical Principles of Opera Epilogue]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2015, No. 4, pp. 31–35.
5. Kamyshanova M.V. Printsip arkhitektonicheskogo skrepleniya opery: prolog i epilog [Principle of Architectonical Binding of Opera: Prologue and Epilogue]. *Vserossiyskaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya-seminar s mezhdunarodnym uchastiem «Nauchnye problemy sovremennogo muzykal'nogo iskusstva i obrazovaniya»*. Ufa, 4–5 dekabrya 2014 goda [All-Russian scientific-practical conference-seminar with international participation “Scientific Problems of Modern Musical art and Education”. Ufa, 4–5 December 2014]. Responsible editor-compiler E.R. Skurko; editorial board: N.Y. Zhossan, V.A. Shuranov. Ufa: Ufinskaya gosudarstvennaya akademiya iskusstv imeni Zagira Ismagilova, 2015, pp. 60–65.
6. Kamyshanova M.V. Tret'ya simfoniya E. Podgaytsa: k probleme epiloga v iskusstve [The Third Symphony by E. Podgaytsa: to the problem of Epilogue in Art]. *Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo: tezisy VII mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Music in the Modern World: Science, Pedagogy, Performance: theses of the VII International Scientific and Practical Conference]. Tambov: Tambovskiy gosudarstvennyy muzykal'no-pedagogicheskiy institut imeni S.V. Rakhmaninova, 2011, pp. 196–199.
7. Kamyshanova M.V. Tri epiloga v opere S. Slonimskogo «Videniya Ioanna Groznogo» [Three epilogues in Slonimsky's opera “Visions of John the Terrible”]. *Iskusstvovedenie v kontekste drugikh nauk v Rossii i za rubezhom: paralleli i vzaimodeystviya: sbornik materialov Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 14–19 aprelya 2014 goda* [Art History in the Context of Other Sciences in Russia and Abroad: Parallels and Interactions: proceedings of the International scientific conference 14–19 April 2014]. Moscow; Edinburgh: Nobel'-Press; Lennex Corporation, 2014, pp. 302–309.
8. Komarnitskaya O. «Ocharovanny strannik»: na peresechenii traditsiy [“The Enchanted Wanderer”: at the Crossroads of Traditions]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2007, No. 4, pp. 26–34.
9. Likhacheva I.V. *Muzykal'nyy teatr Rodiona Shchedrina* [Musical theatre of Rodion Shchedrin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1977. 207 p.
10. *Opredelenie termina «Nazvanie / zaglavie proizvedeniya»* [Definition of the Term “Title/ Title of the Work”]. URL: <https://www.textologia.ru/slovari/literaturovedcheskie-terminy/nazvanie-zaglavie-proizvedeniya/?q=458&n=345> (26.07.2022).
11. Pospelov P. *Vera i mera. Rodion Shchedrin povedal o strastyakh boyaryni Morozovoy* [Faith and Measure. Rodion Shchedrin Narrated Passions of Boyarina Morozova]. URL: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/article.shtml?2006/11/01/115037> (22.08.2022).
12. Skurko E.R. K voprosu formoobrazovaniya v instrumental'noy muzyke Rakhmaninova [To the Question of Form Formation in Rachmaninov's Instrumental Music]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2014, No. 4, pp. 107–111.

13. Sokolov O. K probleme tipologii muzykal'nykh zhanrov [To the problem of typology of musical genres]. *Problemy muzyki XX veka* [Problems of music of the twentieth century]. Gorky: Volgo-Vyatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1977, pp. 12–59.

14. Fomenko I.V. Tsitata [Quotation]. *Vvedenie v literaturovedenie. Literaturnoe proizvedenie: osnovnye ponyatiya i terminy* [Introduction to Literary Studies. Literary work: basic concepts and terms]. Edited by L.V. Chernets. Moscow: Vysshaya shkola; Akademiya, 2004, pp. 339–345.

15. Shmakova O. Simfonicheskiy final v ryadu «zhanrov-okonchaniy» [Symphonic Finale in the Series of “Ending Genres”]. *Izvestiya Rossiyskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet imeni A.I. Gertsena. Aspirantskie tetradi. № 26 (60)* [Proceedings of A.I. Herzen Russian State Pedagogical University. Aspirants' notebooks. No. 26 (60)]. St. Petersburg: Knizhnyy dom, 2008, pp. 312–315.

16. Shchedrin R.K. *Ne tol'ko lyubov'* [Noty]. *Liricheskaya opera v 3 deystviyakh s epilogom: klavir* [Not Only Love [Notes]. Lyric Opera in 3 Acts with Epilogue: Clavier]. Libretto by V. Katanyan. Moscow: Muzyka, 1965. 230 p.

17. Shchedrin R.K. *Ocharovannyi strannik* [Noty]. [The Enchanted Wanderer [Notes]]: opera for the concert stage: based on a story by Nikolaj Leskov, (2002): for 3 solo voices, chirus a. orchestra. Mainz [etc.]: Schott, cop., 2002. 204 p.

18. Shchedrin R. *Lucky Everybody: A Stunning World Premiere! (A conversation of Lorin Maazel and Rodion Shchedrin)*. URL: <http://www.shchedrin.de/rodion-shchedrin/interview> (22.08.2022).

*About the author:*

**Mariya V. Ladyka**, graduate student, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450068, Ufa. Russia), **ORCID: 0000-0002-8254-4508**, [LegendXXI@yandex.ru](mailto:LegendXXI@yandex.ru)

