

міжнародних гуманітарних стратегій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв в пілотних проєктах: «Диалог культур: Україна — Греція — Сербія», «Мистецький Арсенал», «Старинна клавирна музика — інструментарій і виконавство», «Електронне зображення і візуальні мистецтва». Обґрунтовуються синергетичний і кластерний підходи в системі європейського культурного обміну.

Ключові слова: культурне простір України, синергія, конвергенція, кластер, стратегічний і проєктний підходи, міжнародні гуманітарні стратегії, транснаціональні проєкти.

Yakovlev A. Transnational Humanitarian Projects in Synergy of Cultural Spaces of Ukraine. The article presents the problem of synergy of the cultural development in Ukraine. Ways and forms of humanitarian strategies in the National Academy of Managerial Personnel of Culture and Art are represented in projects: «Cultural dialogue: Ukraine, Greece and Serbia», «Mystetskyi Arsenal». The article gives synergy and cluster foundation of humanitarian strategy phenomenon in Ukrainian-European cultural changing.

Key words: cultural space of Ukraine, synergy, convergence, cluster, strategic and project approaches, transnational projects.



УДК 78.03+781.61

О. Кучма

ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЕУТВОРЕННЯ У ТВОРЧОСТІ Р. ЩЕДРИНА

Важливо не знайти, а зробити знайдене своїм надбанням.

Андре Моруа

Стаття присвячена актуальним для сучасного музикознавства проблемам стилю, для розгляду яких автором застосовуються такі культурологічні поняття як «поліфонічний діалогізм», «культурна пам'ять». Автор пропонує застосувати власну концепцію до аналізу спадщини композитора, яка спирається на етико-діалогічний підхід до явища стилю.

Ключові слова: *стиль, діалогізм, монтажність, поліфонічність.*

Спадщина Щедрина привертала та продовжує привертати увагу музикознавців. Звичайно, у вітчизняному та російському (раніше — радянському) музикознавстві найширше досліджувався саме російський період творчості композитора. Беручи до уваги досить розвинену базу

наукових досліджень, ми пропонуємо застосувати власну концепцію у підході до аналізу спадщини композитора, яка буде спиратись на етико-діалогічний підхід до явища композиторського стилю.

У зв'язку з цим звернемося до розуміння сутності явища стилю самим композитором. Розуміючи стиль як «відбір, перевагу, чітко виражену схильність» [6, с. 23], Р. Щедрін одночасно зазначає, що питання «чистоти» стилю — одне з найважливіших для композиторів на межі століть. Він вказує на те, що, можливо, саме «стерильність» стилю музики попередників і призвела до появи полістилістики, коли бунт проти «стерильності» може пояснюватись прагненням бути почутим за допомогою будь-яких засобів, коли прагнення бути в центрі того, що звучить навкруги, породжує і колаж, і полістилістику, і еkleктику. На думку Р. Щедріна, в творчості сучасного композитора саме й повинні діалектично співвідноситися обидві сторони стилю.

Зазначимо, що для композитора, про що свідчать його власні слова, надзвичайно вагому роль відіграє традиція, яка розуміється ним як успадкування минулого досвіду. Композитор говорить: «Кожний твір... повинен нести на собі слід попереднього музичного розвитку. Це не повинно бути декларовано чи якимось зовнішньо заявлено; але в новій музиці повинно відчуватися, що вона створена людиною, яка знає «Трістана та Ізольду», пошуки нововіденців, скрябінські ідеї синтезу мистецтв... Кожний твір повинен бути співвіднесений з загальним музичним процесом» [6, с. 27]. Можливо, що причина такого сміливого поєднання різних стилів чи «різних музик», яка в попередні епохи вважалася б еkleктикою в негативному сенсі цього слова, тоді як в останній третині двадцятого століття — це обґрунтований драматургічний прийом, — виявляється саме в одній з декларованих форм зв'язку з традицією, в новому ставленні до традиції. Подібну думку висловлює М. Тараканов. У передмові до монографії В. Коммісінського він пише: «Вихідною — тією, що приймається чи відхиляється, — стає вже не якась одна безпосередньо передуюча традиція, а багато, які накопичені музикою в ході її довгого історичного шляху... Замість опори на якийсь один, провідний стиль композитор орієнтується на музичний досвід всієї історії людства» [1, с. 7].

Більшість дослідників творчості композитора звернули увагу на той факт, що творчість Р. Щедріна не спирається на якийсь один стиль, навіть більше — композитор орієнтується на різні стилі і в рамках одного твору. Так, В. Холопова навіть стверджує, що першим полістилістичним твором в радянській музиці потрібно вважати саме

Другий фортепіанний концерт композитора, що саме в цьому творі, створеному в 1966 році, вперше був застосований принцип поєднання різних стилів, а саме — концертного стилю сучасного композитора з джазом та алюзіями на вправи Ганона.

Думки про діалогічність творчого мислення композитора раніше озвучувалися в науковій літературі. Серед таких робіт можна назвати, наприклад, дослідження Є. Сергієвської «Про взаємодію стилів (на прикладі творчості Р. Щедрина)» [4]. У висновках роботи Є. Сергієвська робить спробу класифікувати відомі на той час твори композитора за двома типами композиції — *монологічною* та *діалогічною*. Вона зазначає, що метод роботи з моделлю органічно притаманний, головним чином, театральним та програмно-інструментальним творам композитора, в той час як не програмна камерна («24 прелюдії та фуги», фортепіанна соната, цикл «Поліфонічний зошит») та симфонічна музика (Друга симфонія, Третій фортепіанний концерт) більш «монологічна» в стилістичному плані. Але все ж таки дослідниця зазначає, що діалогічність в музиці Р. Щедрина ніколи не зникає зовсім, і навіть в творах, які вона щойно віднесла до монологічних, на її ж думку, принцип діалогічності все-таки має місце (цикл «24 прелюдії і фуги» — відблиск монументальних творінь Баха, інтерлюдії з балету «Чайка» — відчуття «одягненої маски» — чи то опереточний канкан, чи ще щось добре знайоме).

В названій роботі в якості одного з основних *стилеутворюючих принципів* творчості композитора дослідниця називає використання та інтерпретацію чужого матеріалу, іностилістики, взаємодію «свого» та «чужого». Варто пригадати, в основі скількох творів композитора лежить принцип стильового діалогу, щоб зрозуміти, що саме він і є *стильовою домінантою* його творчості. Композитор дійсно живе за висловом: «Все, що до мене — моє».

Розглядаючи твори раннього періоду, В. Коммісінський в роботі «Про драматургічні принципи творчості Р. Щедрина» [1] відмічає той факт, що тезисність тематизму, його мелодико-ритмічна остінатність, періодичність структури теми, що звідси витікає і яку композитор намагається порушити введенням контрастних елементів, пов'язані з тим, що в цей період в творчості Щедрина вагоме місце займала частушка, для якої саме й характерна квадратність, а разом з цим і асиметричність побудови, підкреслена монотонність мелодики, її вузький діапазон, синкопований ритм, багаторазові повтори. Отже, вже в ранній період творчості в музичній мові композитора відбуваються

діалогічні процеси, виявлені у взаємозалежності «чужої», в даному випадку поданої у вигляді фольклорного жанру, та «своїї» музики. Звернення до фольклорного жанру не тільки «йшло в ногу» з процесами, що відбувалися у музичному мистецтві 60-х років, з появою «нової фольклорної хвилі», але й було продиктовано головною установкою стилю композитора — «життєвістю асоціацій» та «активним сприйняттям слухача» (Л. Дьячкова). «Життєвість асоціацій» проявилась, насамперед, у яскравій колористичності та пластичності музичних образів, чому великою мірою сприяла, з одного боку — жанрова направленість тематизму, з іншого — опора на фольклорний жанр, його інтонаційні формули та перевтілення народних витоків.

В період з кінця 60-х років основний драматургічний прийом, який використовував у своїх творах композитор, В. Коммісінський визначає як принцип *монтажу*. Його особливість полягає в тому, що він не вимагає зв'язку тематичних фрагментів класичними засобами, які б забезпечували плавність переходів та поступове визрівання контрасту. Про значення монтажного принципу мислення у власній творчості неодноразово говорив і сам композитор. Р. Щедрін безпосередньо співвідносить його з установкою на слухачське сприйняття. В одній з бесід він зазначає: «Завдання в тому, щоб не розвивати висловлену думку до безкінечності, а вкласти слухачеві *кодову інформацію*, утримати його увагу на тому, що ти йому хочеш сказати, і йти далі. Людину сьогодні потрібно *примусити слухати*, для цього необхідно вибудувати свою думку, втілити свій задум в таку драматургічну форму, яка його заінтригує, зацікавить... З моєї точки зору, такого роду вид викладення матеріалу, співвіднесення між собою його частин, без яких-небудь сполучних ланок, сьогодні найбільш доречний... А коли ходи передбачувані, вони вже виводять людину зі ступеню напруги, необхідної для сьогоднішнього сприйняття» (курсив наш. — О. К.) [6, с. 13, 14]. Подібний спосіб мислення композитор називає «телеграфним стилем», коли матеріал викладається надзвичайно коротко і відразу ж здійснюється «перехід» до наступної «телеграми».

Можна припустити, що з монтажним типом мислення пов'язані й такі жанрові визначення деяких його творів, як «прелюдія», коли монтажність проявляється і в оформленні загальної структури творів композитора. Так, вибравши унікальну форму — цикл з 24 прелюдій, трьох інтерлюдій та постлюдії — для балету «Чайка» (1979), що наближає твір до номерного спектаклю, композитор немов демонструє в цій циклічній композиції принцип монтажності, який інформує тіль-

ки про найголовніше (див.: [5, с. 129]). Монтажний принцип, що базується на швидкому перенесенні дії, використаний композитором і в опері «Мертві душі». В Другій симфонії принцип монтажності виявлений не тільки у слідуванні одна за одною певної кількості «прелюдій», а й у монтажності «нижчого порядку» — особливих «напливах», які виникають внаслідок накладання початку наступної прелюдії на звучання попередньої. Для композитора використання у визначенні твору слова прелюдія не стільки є жанровим моментом, скільки вказує на тип формування, є «знаком» певного типу формуючого мислення [6, с. 14].

В творчості Р. Щедріна можна знайти *два типи монтажу*. Це монтаж стилістично однорідного матеріалу та монтаж різко контрастних в стилістичному плані фрагментів. В. Коммісінський називає його *асоціативним* і вказує на те, що він зустрічається в психологічно напружених творах композитора. Крайнім виявом монтажу стилістично контрастного матеріалу є *колаж*, який дослідником розуміється як зв'язок різного типу кодів — наприклад, коду узагальнено-психологічного симфонізму, коду джазу та коду конкретних шумів у Другому концерті для фортепіано з оркестром. Для композитора, на нашу думку, прийом колажу є ще одним з прийомів більш зрозумілого донесення власної думки до слухача. Цей прийом, як правило, виявлений у різкому співставленні двох музик, наприклад, академічної та джазової у Другому фортепіанному концерті, чи музики П. Чайковського та власної у композиції балету «Анна Кареніна». Психологічну виправданість прийому колажу в музиці дослідник вбачає у тому, що при його використанні відтворюються процеси свідомості при сприйнятті світу, коли людина спиняє свою увагу послідовно на окремих частинах предметів та явищ.

Говорячи про взаємодію «свого» та «чужого» в композиціях Р. Щедріна, слід відмітити, що в його творах зустрічаються два основних способи відношення до «чужого» матеріалу. Перший з них полягає у впливі на запозичений матеріал як би «зі сторони», коли він поміщається у особливого роду контекст, другий — у впливі на нього «зсередини» (див. про це: [4, с. 113]). Першому випадку в найбільшій мірі відповідає прийом колажу. Колаж є менш типовим для творчості Щедріна, оскільки, як правило, композитор піддає значній модифікації запозичений матеріал. В чистому вигляді він зустрічається тільки в «Токатині-колаж» з «Поліфонічного зошити», використаний у балеті «Анна Кареніна» (сцена в італійській опері, де звучить епізод з опери

Белліні «Монтеккі і Капулетті»), та в кульмінації Третього фортепіанного концерту, коли виконавцю пропонується ще й самому взяти участь у «створенні» твору, вибравши для виконання будь-яку каденцію з «чужих» класичних концертів.

Для композитора більш характерним є саме «творчий» підхід до реалізації «чужої» музики у власному тексті. В цьому зв'язку варто згадати теми з музики П. Чайковського в балеті «Анна Кареніна» — всі вони є тільки певним імпульсом для того, щоб Шедрін «заговорив» сам, але так, як це зробив би П. Чайковський, коли відбувається процес «*пере-створювання*» того, що вже існує. В усіх подібних випадках відбувається вплив на «чужий» матеріал глибоко «зсередини». Можливо, саме з цієї причини в творчості композитора досить вагоме місце займають транскрипції: маємо на увазі всесвітньо відомий балет «Кармен-сюїта» та симфонічну транскрипцію «Два танго Альбеніса», створену вже в зарубіжний період, у 1996 році. В усіх випадках композитор прагне до значного переосмислення початкового матеріалу, «чуже», до якого він ставиться напрочуд бережливо, все ж таки служить тільки моделлю для власної творчості. У випадку з «Кармен-сюїтою» дійсно мінімальні зміни призвели до виникнення нової концепції і нового жанру.

Поряд з використанням запозиченого матеріалу в творах Шедріна досить часто зустрічаються епізоди, коли джерела запозичення не існують взагалі, перед нами тільки *алюзія* — «варіація на стиль» (термін С. Савенко). На наш погляд, «*варіація на стиль*» в творчості композитора виявлена в декількох різновидах. Перший з них пов'язаний з фольклорними витоками його творчості — в багатьох творах композитора можна зустріти епізоди, які проникнуті «народним» духом. В балеті «Анна Кареніна» з допомогою цього ж прийому композитор малює узагальнений звуковий портрет музичної культури першої половини XIX століття — її слухацькі смаки (епізод музикування в салоні Бетсі, музика духових в сцені скачок, опосередковано — сцена в італійській опері), виконавські традиції (імпровізація в згадуваній сцені у салоні Бетсі), інше.

По-іншому представлені «варіації на стиль» в опері «Мертві душі». Насамперед вирізняється їх гротескно-іронічне забарвлення. Так, гротескні характеристики персонажів ґрунтуються «на інтонаційних кліше та формах опери XIX століття, багато з яких були вже в той час омертвілими штампами» [4, с. 115]. Так, Манілов — відвертий традиційний тип героя-коханця з характерною для такої партії ніжною кан-

тиленою, з підкресленим нюансом *p*. Гротескний образ виникає завдяки об'єднанню цих виразових засобів з текстом та ситуаціями, які для нього не характерні — відбувається «розвінчання» образу. Є. Сергієвська також вказує на деякі ознаки композиторського «розвінчання» образу з допомогою музичних засобів, яке виникає в результаті «неузгодженості» різних ліній голосоведення в розумінні гармонічного розвитку — коли якийсь з голосів немов «фальшивить», «збивається з курсу» обраної тональності, постійно виправляється, але в кінці кінців нічого не може з собою вдіяти (сцена обіду у прокурора: фраза «Отведайте щи...»). Ця «система обманутих очікувань» поряд з неспівпаданням образу з ситуацією та текстом і створюють в опері (як в цьому, так і в інших епізодах) гротескний ефект. Окрім «варіацій на стиль» в опері неважко знайти ще й «пародію на жанр», в даному випадку композитор пародіює певні оперні штампи, що вже зазнавали неодноразової «композиторської» критики протягом всього ХХ століття.

З цієї точки зору опера Р. Щедріна, як ми вважаємо, продовжує традиції, що йдуть від ще однієї — більш ранньої — інтерпретації гоголівського сюжету — опери «Ніс» Д. Шостаковича. Обидві опери споріднює не тільки гоголівське першоджерело та іронія і гротеск, якими пронизана творчість письменника, а й певні засоби музичного втілення гротескових образів та композиторське ставлення до деяких умовностей оперного жанру. Згадаємо геніальне вирішення Д. Шостаковичем сцени в газетній експедиції, куди прийшов дати оголошення майор Ковальов про втрату свого носа. Ця сцена написана композитором з явним пародіюванням характерних для опери ансамблів з великою кількістю учасників, які ще й одночасно проголошують різні тексти. Звідси використання композитором канонічного викладу в інтервал секунди тематичного утворення та підсилення його іронічно-гротескного забарвлення застосуванням жанру гокету, який виник та отримав свій розвиток ще в епоху Середньовіччя. Для оперної партитури Р. Щедріна характерним є використання сталих оперних моделей з характерними для них виразовими засобами: різних видів арії — бравурної, любовної, дуету-згоди (дует подружжя Манілових) та дуету-сварки (дует Чічікова та Коробочки), різних видів ансамблю, в тому числі й знаменитого децимету, який виконується учасниками обіду у прокурора. Ці, характерні для опери-*seria*, оперні прийоми, застосовані композитором в певних драматургічних ситуаціях, створюють пародійний ефект. Окрім ознак названого типу опери, композитор застосовує особливості й іншого оперного типу,

що сформувався дещо пізніше — опери-buffa. Її особливості виявлені в побудові та загальному характері заключних сцен першої та другої дії, і практично в усіх сценах дії третьої. В даному випадку композитору не потрібно було тим чи іншим чином пародіювати особливості цього типу опери, оскільки вона, за своєю сутністю, вже була іронічним насміхом над усім серйозним, а поєднання принципів цих двох типів опери також створює гротесковий ефект.

Варто відзначити, що в даному випадку творчість Р. Шедріна демонструє одну з особливостей сучасного художнього процесу, яка полягає в тому, що для художника в якості *моделі* постає не тільки оточуючий світ, але й саме *мистецтво*. В цьому відношенні творчість композитора продовжує традицію, що йде від його великого попередника І. Стравінського, для спадщини якого є характерним обрання саме художньої моделі для створення власної концепції. Маємо на увазі, насамперед, такі його твори як «Пульчінела», «Поцілунок феї», працюючи над якими, композитор і прагнув заговорити мовою своїх попередників. Є. Сергієвська зазначає, що така ситуація є характерною і для інших видів мистецтва, коли «мистецтво, виконуючи моделюючу функцію, стає в такому випадку явищем, яке моделюють. Але разом з явищем мистецтва минулого моделюється й картина світу, що відтворена в ньому. Через подвійний мімізис культура сучасності шукає свій шлях до відтворення історії» [4, с. 119]. Зіставляючи концепції *історизму* в мистецтві М. Лобанової та І. Соколової з вищеприведеною цитатою, ми можемо констатувати факт історичної направленості творчого процесу сучасних художників, в тому числі і Родіона Шедріна. Звернемо увагу й на те, що в творчості композитора історичність проявляється на рівні стилю не тільки через використання прийому варіації на стиль, але й через вагому роль інтерпретуючих та рефлектуючих стилів у його творах.

Ще одна особливість стилеутворення у творчості Р. Шедріна пов'язана з *поліфонічністю* його мислення, яка проявляється не тільки у використанні поліфонії як типу викладення музичного матеріалу, не тільки у зверненні до поліфонічних жанрів та створенні циклів поліфонічних п'єс, а й у особливому втіленні поліфонічних принципів у музичній драматургії. Це дало можливість Л. Дьячкової назвати цю особливість музичного мислення композитора *полідраматургією*, що змикає творчість Шедріна з основними тенденціями сучасного мистецтва, одна з яких визначається саме як діалогізм та поліфонізм у термінах М. Бахтіна. Полідраматургія творів Р. Шедріна полягає, на

думку дослідниці, у контрапунктичному, паралельному розвитку декількох самостійних і контрастних музично-драматургічних пластів, ліній, що викликає двоплановість подачі музичного матеріалу, явище «двох музик»: це може бути конфронтація двох музик в балеті «Анна Кареніна» — музики дії та музики психологічного стану; чи співставлення «двох оперних дій» в драматургії «Мертвих душ» — події в народних сценах, сценах дороги та події з життя поміщиків.

Направленість творчості композитора на слухача, що проявляється і в пошуку інтонаційної образності, приводить до того, що Р. Шедрін часто використовує у своїх творах розгалужену систему звукових символів, спираючись на їх здатність розкривати узагальнені смисли, застосовує широкий круг асоціацій. Цей прийом має здатність введення в музику психологічного підтексту для підкреслення конфліктності образу (балет «Анна Кареніна») чи надання йому багатоплановості та глибини («Кармен-сюїта»).

Л. Мінкін в своєму дослідженні «В направленості на слухача. Нотатки про звукову символіку» [3] виділяє декілька типів знаків, що складають своєрідний фонд музики Шедріна та забезпечують її направленість на слухача. Це жанрові та стильові знаки, знаки-інтонації, пластичні та предметно-звукові знаки. Так, *знаки-інтонації*, які забезпечують конфліктно-проблемний тематизм композитора, включають в себе відомі ще з часів романтизму інтонації зітхання, квартовість як знак уваги, хроматизм, використання якого дослідник вважає знаком авторського мовлення. До *пластичних* знаків Л. Мінкін відносить танцювальність частушки, а також, наприклад, «пошукові» рухи як моделювання важкого руху через перепони до далекої бажаної цілі чи долання-завоювання у вигляді стрілоподібних прискорювань-уповільнень ритму. Особливістю застосування *предметно-реальних* знаків є те, що сміливе введення композитором життєвого звукоматеріалу у творі несе яскраву конкретну образність і в той же час, «перекодовуючись» в системі музичних зв'язків та співвідношень, набуває нового, більш об'ємного і глибокого художньо-символічного смислу» [3, с. 32]. Так, наприклад, зображення залізниці, пихтіння потягу в балеті «Анна Кареніна» не натуралізм, а прагнення композитора, відштовхуючись від життєвих реалій, дати живе, звукове втілення подій і одночасно символ, образ доленосної сили, від дії якої гине героїня. На наш погляд, подібне значення мають і деякі інші символи в музиці картини перегонів, в салоні Бетсі чи в сцені в італійській опері.

Надзвичайно важливими в музиці композитора стали *жанрові та стилкові знаки*, використання яких відбувається у вигляді семантично та асоціативно наповнених жанрово-стильових моделей, які часто замінюють цитати. Так, у Другому фортепіанному концерті Р. Щедрін використовує як жанрово-стильові моделі джазу, так і стилізації — вправи Ганона чи російську протяжну пісню (ц. 64–65), частушковість (ц. 32, 34). Поряд з цим у першій частині використані моторні фігури неокласицистського типу. В Третьому фортепіанному концерті реалізується типологія хоралу як знаку найвищої духовності, використовується квазіімпресіоністська «музична лексика» (ц. 7–8, 10–11, 15–17, 20, 22) та пропонується можливість вибору умовного «знаку» в кульмінації — каденції з класичного концерту.

Л. Мінкін робить висновок про те, що «звукосимволи Щедріна... рухлива система, умовою існування якої стає динаміка співвідношення яскравого характерного матеріалу, який кожного разу набуває нового смислу в глибокій перспективі цілого, в нових блоках зв'язків. В ній виражається піклування композитора про направленість його музики на слухача» [3, с. 32].

Отже, основні особливості стилеутворення в творчості Р. Щедріна вбачаються нами в наступному:

1. Стильовою домінантою творчості композитора є принцип стильового діалогу, що може проявлятися на різних рівнях;
2. Основний драматургічний принцип творів композитора базується на монтажі, який може набирати форму монтажу різностилістичних пластів та монтажу стилістично однорідного матеріалу;
3. Стиль творів Щедріна вирізняє поліфонічність та полідраматургія, остання з яких розуміється як паралельний розвиток декількох самостійних і контрастних музично-драматургічних пластів, ліній, що викликає двоплановість подачі музичного матеріалу;
4. Вагоме місце в творах композитора займають звукові символи, в якості яких композитор часто використовує «чуже» слово.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Коммисинский В. О драматургических принципах творчества Р. Щедрина / В. Коммисинский. — М.: Советский композитор, 1978. — 192 с.
2. Кудряшов А. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVIII–XX вв. / А. Кудряшов. — СПб.; М.; Краснодар, 2006. — 428 с.
3. Минкин Л. В направленности на слушателя. Заметки о звуковой символике / Л. Минкин // Советская музыка. — 1983. — № 7. — С. 29–32.

4. Сергиевская Е. О взаимодействии стилей (на примере творчества Р. Щедрина) / Е. Сергиевская // Советская музыка 70–80-х годов. Стиль и стилевые диалоги: Сборник трудов. — М., 1985. — Вып. 82. — С. 105–122.

5. Холопова В. Родион Щедрин / В. Холопова // История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник / Отв. ред. Т. Н. Левая. — СПб.: Композитор, 2005. — С. 120–138.

6. Щедрин Р. Музыка идет к слушателю: Беседа с Л. Григорьевым и Я. Платеком / Р. Щедрин // Советская музыка. — 1983. — № 1. — С. 8–28.

Кучма Е. Особенности стилеобразования в творчестве Р. Щедрина. Статья посвящена актуальным для современного музыкознания проблемам стиля, для рассмотрения которых автором привлекаются такие культурологические понятия как «полифонический диалогизм», «культурная память». Автор предлагает применить собственную концепцию к анализу наследия композитора, которая опирается на этико-диалогический подход к явлению стиля.

Ключевые слова: стиль, диалогизм, монтажность, полифоничность.

Kuchma A. Features of style creation in the work of R. Shchedrin. The article is devoted to the problems of style, which is the pressing issue in the modern musicology. The author implements the following cultural concepts: «polyphonic dialogism», «cultural memory». The author offers to apply her own concept to the analysis of the composer's heritage, based on ethical and dialogical approach to the phenomenon of style.

Key words: style, dialogism, assembly, polyphony.

