

# МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

## MUSIC IN THE WORLD OF ARTS



М. С. РОМАНЕЦ

*Донецкая государственная музыкальная академия им. С. С. Прокофьева*

### «АВТОПОРТРЕТ» Р. ЩЕДРИНА В КОНТЕКСТЕ СМЕЖНЫХ ВИДОВ ИСКУССТВА



*Что, в сущности, и есть автопортрет.  
Шаг в сторону от собственного тела,  
повёрнутый к вам в профиль табулет,  
вид издали на жизнь, что пролетела.  
Вот это и зовётся "мастерство":  
способность не страшиться процедуры  
небытия – как формы своего  
отсутствия, списав его с натуры.*

И. Бродский

**А**втопортрет как художественное явление занимает особое место в проблемном поле, порождённом феноменом рефлексии. Будучи жанровой разновидностью портрета, он несёт в себе его признаки, т. е. является художественной формой увековечивания облика реально существующего человека. Однако, если в портрете художник и модель это разные люди, то в автопортрете эти функции сосредотачиваются в одном лице. Отсюда – интроспективная направленность данного жанра, создание которого включает в себя как процесс внутреннего самоанализа творческой личности, так и его внешнюю реализацию.

Несмотря на то, что автопортрет, как и собственно портрет, априори является живописным жанром, он ассимилировался на почве других видов искусства, в результате чего возникли киноавтопортрет, фотоавтопортрет, литературный автопортрет, и, наконец, музыкальный автопортрет, обладающий своей спецификой. В выявлении характерных черт музыкального автопортрета на примере «Автопортрета» Р. Щедрина и состоит цель данной статьи.

Ввиду того, что в музыкальном искусстве автопортрет является относительно «молодой» формой творческой самоидентификации, он не получил еще всестороннего освещения в музыковедческой литературе. Поэтому, прежде чем рассматривать музыкальный автопортрет,

необходимо кратко остановиться на самом феномене автопортрета, получившего широкое распространение в смежных отраслях искусств и, в первую очередь, в живописи.

В зависимости от творческой установки автора, т. е. характера и содержания автопортрета, в искусствоведческой литературе выделяются разные его виды: профессиональный, физиогномический, эротический, личностный (см.: [1]; [2]).

Разграничивают исследователи и параметры автопортрета по двум основным группам. Первую группу составили т. н. зримые, «оптические» признаки, которые сразу «бросаются в глаза» зрителю: форма произведения, его формат, композиционное строение. Признаки второй группы актуализируют специальные параметры, характерные для жанра портрета и автопортрета как его разновидности. К таковым относятся: ремесло (тип включения фигуры автора в композицию), концепция (способ подачи главного «предмета») и явность автопортрета (рельефность выделения фигуры автора).

Явность автопортрета, под которой понимается степень акцентированности внимания на фигуре автора, тесно взаимосвязана с реализацией таких параметров как тип включения портретируемого в композицию и способ его репрезентации. Так, в групповой композиции художник может быть изображен как с отличительным знаком (Бенеццо Гоццоли «Шествие волхвов»<sup>1</sup>, 1459), так и без него. Иногда автор «растворен» в ситуации или выделен из неё. В своих картинах художник может представлять как в естественном, реальном виде, так и в мистифицированном образе, придавая свои черты историческому, религиозному или мифологическому персонажу (например, Альбрехт Дюрер «Автопортрет в образе Христа», ок. 1500).

Важнейший вопрос, который нельзя обойти стороной, говоря об автопортретах, – мотивы, подвигающие художников изображать себя. Дать однозначный ответ на этот вопрос практически невозможно, как и трудно «нащупать» вполне объяснимую логику в появлении автопортретов. История искусства знает немало случаев, когда художник ни разу в своей жизни не обращался к данному жанру или обращался эпизодически. Другие же мастера десятки раз изображали себя в своих картинах, создав целый ряд автопортретных изображений, которые по праву можно назвать своеобразными «живописными дневниками». Абсолютными «рекордсменами» по количеству автопортретов среди зарубежных художников являются Альбрехт Дюрер и Харменс Рембрандт, изобразившие себя на своих полотнах более полусотни раз. В русской живописи наибольшее количество образцов автопортретного жанра содержится в творческом наследии О. Кипренского, П. Федотова, М. Врубеля, З. Серебряковой и П. Кончаловского.

Вместе с тем, мотивы, заставляющие автора запечатлеть себя на своих полотнах, на наш взгляд, целесообразно разделить на две группы – внешние и внутренние. Внешние мотивы связаны с моментами жизнедеятельности художника как субъекта социальной действительности: запечатление знаковых событий частной жизни (Густав Кубре «Здравствуйте, господин Кубре», 1854)<sup>2</sup>, увековечивание себя вместе с близкими людьми (Рафаэль «Портрет с другом», 1519–1520), представление себя как социальной единицы. Внутренние же мотивы трудно свести к какой-либо «схеме», они порождены стремлением «вглядеться» в себя, рассмотреть себя как личность, попытаться «рассказать» зрителю о себе от первого лица. Тем не менее, представляется возможным выделить два принципа, определяющих подход к самоизображению: серьезный, когда художник обнажает скрытые, потаённые уголки своей души и буффонный, связанный с ироническим отношением к своей личности. Причем буффонность может выражаться как в аффектации своих физиогномических дефектов или человеческих пороков (Ян Стен «Гуляки», 1660, «Автопортрет с лютней», 1665), так и в изображении себя «в чужом теле» (Сальвадор Дали «Автопортрет с рафаэлевской шеей», ок. 1921; Рембрандт «Автопортрет в образе Зевксиса», 1665).

Достижения научно-технического прогресса, связанные с модернизацией встроенных в мобильные устройства фотоаппаратов, а также популярность социальных сетей (например,

таких как Instagram) привели к широкому распространению «особой разновидности автопортрета, заключающейся в запечатлении самого себя на фотокамеру иногда при помощи зеркала, шнура или таймера» [6], более известной как сэлфи. Однако, не стоит полагать, что в XXI веке сэлфи вытеснило и заменило живописный автопортрет, так как эти два явления родственны, но не тождественны. Если в большинстве случаев автопортрет – это своеобразное живописное резюме личностного самоанализа, за которым тянется шлейф прожитых лет, то, делая сэлфи в кафе, спортзале, на дне рождения и т. д., человек стремится обозначить свою геолокацию. Поэтому, с точки зрения функционального назначения, сэлфи можно назвать «констатирующим» самоzapечатлением, призванным визуально хронометрировать жизнь человека.

В кинематографических автопортретах проблема соединения в одном лице и портретиста, и портретируемого стоит достаточно остро. В киноискусстве широкое распространение получили ленты, в которых реально существующий человек является объектом постороннего наблюдения – это документальные картины: Ричард Транк «Биография Симона Визенталя», 2007; Стив Суисс «Биография Виктора Янга Переса», 2009 и др.). И все же нам удалось найти примеры кинематографических автопортретов, среди которых следует назвать картину Жана-Люка Годара «ЖЛГ – Декабрьский автопортрет», а также картину «Лариса Кадочникова. Автопортрет», где знаменитая актриса разделила режиссерское кресло с Дмитрием Томашпольским.

Литературные автопортреты лишены живописной конкретики и зримости. Различия в способах и средствах «самоzapечатлениия» приводят в данном случае к значительной условности изображения визуальных характеристик портретируемого и средоточию внимания на передаче ассоциативных черт характера модели (А. Ахматова «Автопортрет», 1913, О. Мандельштам «Автопортрет», 1914; Н. Матвиенко «Автопортрет», 1936).

В музыке, где художественный образ не данность, а «творение», автопортрет реализует себя по-особому. Процессуальность данного вида искусства позволяет запечатлеть себя не в «застывшем» виде, а в движении, показать разные аспекты своей души. Поэтому одной из основополагающих черт музыкального автопортрета является *отображение различных сторон собственной личности как результата осмысления основных этапов творческого пути через отбор и концентрацию наиболее характер-*

ных, с точки зрения самого автора, элементов его индивидуального стиля. Репрезентантами такового могут выступать: наиболее показательные стилистические приемы, авторские «знаки отличия» (темы-монограммы, «именные» гармонии) и, наконец, цитаты из собственных ранее написанных произведений. На сегодняшний день нам известно три примера музыкальных автопортретов: «Автопортрет с Райхом и Ралли на фоне Шопена» Дьердя Лигети, произведение Фараджа Караева «Ist es genug?» («Этого довольно?»)<sup>3</sup> и «Автопортрет» Родиона Щедрина, который и стал материалом нашего исследования.

«Автопортрет» – вариации для большого симфонического оркестра, Р. Щедрина написал в 1982 году, «вдогонку» своего 50-летнего юбилея. Сам композитор замысел своего произведения объясняет так: «Мне хотелось привнести в музыку распространённую живописную форму художников, рисовавших свои “Автопортреты” испокон веков – до дней сегодняшних. <...> Постараться звуками, красками, тембрами “вглядеться” в себя, “запечатлеть” свою личность, “услышать” время, когда ты жил и сочинял музыку» (цит. по: [7, с. 286]).

Премьерное исполнение «Автопортрета» Р. Щедрина, состоявшееся в день открытия II Московского международного фестиваля, несколько шокировало публику, во-первых, мрачный колорит звучания шел вразрез с царившей в зале торжественной атмосферой, во-вторых, композитор в очередной раз удивил слушателей, разрушив стереотип восприятия собственной личности как художника открытого вовне с ярко выраженной оптимистической доминантой. Коллеги-музыканты, явившиеся свидетелями такого откровения мастера, отмечали искренность, правдивость, сердечность высказывания: «Я почувствовал в этом сочинении такую самоотдачу, которой, честно говоря, не чувствовал в других сочинениях Щедрина, – отмечал Б. Тищенко. – Видимо, Щедрин человек настолько закрытый, что внешне проявляет далеко не все то, что находится у него за душой. А в этом сочинении он показал свое лицо, раскрыл себя» (цит. по: [7, с. 142]).

Важнейшим способом творческого «самораскрытия» Р. Щедрина является опора на автоцитаты из ранее написанных сочинений, введенных в «Автопортрет» по знаково-ориентировочному принципу и поданных не как «сколы» конкретных сочинений, а именно как воспоминания о них. Как следствие, каждая из автоцитат является результатом значительного переосмысления первоисточника, причём количественные и качественные показатели это-

го «переосмысления» могут быть различны: от отдельных элементов музыкальной ткани до целостных тем или даже разделов формы – все это заставляет говорить о «свободном» автоцитировании, призванном вызвать многочисленные аллюзии.

Источниками цитат выступают произведения различных масштабов и форм: театральные оперы (балеты «Конек-Горбунок», «Анна Каренина», «Чайка»; опера «Мёртвые души»), концертные сочинения (Второй концерт для оркестра «Звоны», Третий фортепианный концерт), вокально-симфонические произведения («Поэтория», «Ленин в сердце народном»)<sup>4</sup>. Причём все они воссозданы с различной степенью точности, поэтому иерархический ранг текстовых автоцитат определяется масштабным критерием, т. е. полнотой воспроизведения первоисточника. Так, в убывающем порядке их перечень имеет следующий вид: первая и последняя вариация Третьего фортепианного концерта, заключительный номер I части «Поэтории», № 10 и № 15 балета «Анна Каренина», вторая тема Второго концерта для оркестра «Звоны», первая интерлюдия балета «Чайка», фанфара из балета «Конек-горбунок» и, наконец, «мозаичная» автоцитата из оперы «Мертвые души».

Наиболее близкой первоисточнику является автоцитата первой и последней вариаций Третьего фортепианного концерта, которая стала «текстом-донором» (термин А. Денисова) второго раздела шестой вариации (ц. 21), являющейся драматической кульминацией всего вариационного цикла. Число сохранённых параметров первоисточника в данном случае достаточно велико: темповый, метроритмический, фактурный, тембровый. Так, о концерте напоминают: быстрый темп (в концерте *Vivace*, в «Автопортрете» *Allegro assai*); вихреобразное движение шестнадцатыми длительностями, прерываемое половинными паузами; тембровый колорит звучаний (инструменты струнно-смычковой группы сочетаются с деревянно-духовыми); фактурный рисунок голосов, оформленный в виде мелодической фигурации. Общей чертой «текста-донора» и «текста-реципиента» (термин А. Денисова) является также идентичность заключительных этапов их изложения – они оба «заканчиваются последовательностью мощных, но постепенно затихающих квазикластерных аккордов, разделённых ассиметричными паузами» [5, с. 66]. Однако, указанные зоны музыкального движения отмечены не только чертами сходства, но и отличия. Так, при единстве резюмирующего характера тематизма текстовых фрагментов, их масштабы

различны: в Концерте эпилог занимает всего 7 тактов, в шестой вариации «Автопортрета» – 28. Преобразуется в «тексте-реципиенте» и способ развития музыкального материала. В Концерте развитие связано с приемом *diminuendo* (динамика звучности колеблется в пределах от *sfff* до *ppp*); в «Автопортрете» наблюдается постепенное «отключение» фактурных голосов, что влечёт за собой «разряжение» фонической напряженности.

Драматургическая функция каждого из «заключительных» эпизодов во многом предопределена его местоположением в форме. В Концерте рассматриваемый фрагмент выполняет роль эпилога вариационного цикла и, завершая процесс «собираания тематических осколков» (цит. по: [5, с. 66])<sup>5</sup>, он, по мнению А. Шнитке, ассоциируется с некой загадочной силой, неумолимой как бой часов. Последовательность же квазикластерных аккордов из «Автопортрета», с одной стороны, завершает относительно самостоятельное построение, имеющее собственную логику развития (шестая вариация), с другой, она выполняет важную драматургическую функцию, являясь итогом кульминационной зоны, представляющей собой масштабный разработочный раздел целостной структуры сочинения.

Необходимо отметить смену семантической нагрузки цитируемого фрагмента, характеризующуюся заострением экспрессивно-драматического начала. Этому способствует фоническая насыщенность звучания, достигаемая оркестровым *tutti*, диссонантностью гармонической вертикали, артикуляционной жесткостью произнесения каждого аккорда на *sf*, их отчленённостью ассиметричными паузами. Благодаря этому комплексу выразительных средств возникают образные ассоциации с «ударами судьбы», обретающими знаковый характер в контексте самораскрытия драматических коллизий жизненного пути композитора.

Вместе с тем, материалом автоцитирования в «Автопортрете» Р. Щедрина, наряду с музыкальным текстом, выступают и характерные жанрово-стилистические элементы, что даёт нам право говорить о жанрово-стилевых автоцитатах. Они репрезентируют как различные стороны творческого почерка композитора, так и его эстетические позиции. К жанрово-стилевым автоцитатам относится «имитация молитвы» в среднем разделе пятой вариации и *suasi*-фольклорная тема, близкая частушке из седьмой вариации.

Внедрение в «Автопортрет» репрезентанта традиции духовного искусства русской православной церкви указывает, с одной стороны,

на тесную генетическую связь с национальной культурой, с другой – знакомит с родословной композитора, которая берёт начало из среды священнослужителей (дед композитора был православным священником на Оке).

Ещё одной важной приметой стиля Р. Щедрина является претворение традиций русского народного музицирования, в частности, такого фольклорного жанра как частушка, которая стала жанровой доминантой раннего творчества композитора. Как напоминание об этом в конце седьмой вариации арфа играет тему-монограмму на «балалаечный манер». Надуманные «фальшивизмы» у деревянных духовых инструментов, простота мелодических линий, прозрачность фактуры – всё это придает музыке фольклорные черты.

Символичен и выбор для «Автопортрета» формы вариаций, являющейся одной из наиболее распространённых архитектурных моделей творчества Р. Щедрина. На практике композитор опробовал не только традиционные виды вариационных форм (*basso ostinato* полифонические и орнаментальные вариации), но и различные их модификации (т. н. «перевёрнутый» цикл – вариации с темой, «вариации на тему продолжительностью в целое состояние» и др.).

В традиционной для себя манере композитор решает и тему вариационного цикла, представляющую собой четырехэлементный семантически объёмный комплекс. При этом каждый из элементов несёт в себе ярко выраженную знаково-семантическую функцию. *Первый элемент* является квинтэссенцией идейного замысла произведения, это звуковое воплощение процесса авторской рефлексии на фоне мерно тянущегося времени.

*Второй тематический элемент* – «пронзительный крик» 3-х кларнетов, можно уподобить крику новорожденного младенца как символу того, что своё повествование Р. Щедрин начинает с самых истоков собственной биографии. Вместе с тем, возможна и иная содержательная трактовка данного тематического элемента, которую можно сформулировать как своеобразный звуковой сигнал творческого озарения, суть которого в нахождении формы выражения авторского «Я»<sup>6</sup>.

*Третий тематический элемент*, представляющий собой схождение двух хроматически-извилистых мелодических линий к унисону, ассоциируется с «неким мыслительным усилием», совершаемым композитором при очередном «мазке», новом штрихе к «автопортрету».

*Четвертый тематический элемент* представляет собой сочетание «омузыкаленных» имен

И. С. Бах – Р. Щедрин, зашифрованных в звонких регистровых переключках у фортепиано. Появление их в паре не случайно – это дань уважения Великому композитору эпохи барокко, который для русского мастера был личным художественным ориентиром.

Итак, для Р. Щедрина «Автопортрет» является результатом глубинного самоанализа – своеобразным творческим резюме прожитых лет, осмыслением своего художественного «Я». Интровертный характер художественного замысла предопределил специфический перечень средств его воплощения, особое место

среди которых занимает приём автоцитирования. Благодаря воспроизведению многообразного авторского музыкального материала, поданного в различных ракурсах, создаётся гибкая система аллюзивных отсылок, в результате чего в памяти «всплывают» те или иные фрагменты многоликого творчества композитора, рождается комплексное представление о самом авторе, то есть создается его музыкальный автопортрет, глубоко раскрывающий наиболее существенные черты, как творчества, так и внутренне богатой, сложной, самобытной художественной личности Р. Щедрина.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> На красной шапке одного из участников многолюдного шествия, возглавляемого волхвами, написано «Opus Venotii» (работа Беноцци). Данную подпись искусствоведы расценивают как «подсказку» автора с целью более точной идентификации портретируемого.

<sup>2</sup> На картине художник «описывает» встречу со своим другом – меценатом Альфредом Брюйа, у которого художник гостил летом 1854 года. Гостеприимный хозяин вышел встречать дорогого друга в сопровождении своего камердинера и пса. Необходимо отметить, что Курбе гостил у Брюйа не просто так. Предполагалось, что они сообща арендуют небольшую площадь для совместной выставки. Однако, не желая вступать в конфронтацию с властью, Брюйа передумал и проект не был реализован.

<sup>3</sup> Это произведение для инструментального ансамбля и магнитофонной записи пред-

ставляет собой «эскиз к несостоявшейся биографии, своеобразный итог, представляющий грандиозный автоколлаж из ранее написанных сочинений и суммирующий все посвящения цитируемых опусов» [3, с. 138].

<sup>4</sup> В своей статье В. Немковская предлагает следующий перечень текстов-источников: «концерт “Звоны”, “Поэтория” и “Ленин в сердце народном”, далее проступают лики театральных опусов – от “Конька-Горбунка” до “Мёртвых душ” и “Анны Карениной”, наконец, венчает этот ряд Третий фортепианный концерт» [5, с. 64].

<sup>5</sup> Отметим, что Третий фортепианный концерт Р. Щедрина написан в оригинальной форме – вариации и тема.

<sup>6</sup> «Пронзительный крик» 3-х кларнетов в унисон В. Холопова определила его как «воплё души, обращённый ко вселенной» [7, с. 144].

ЛИТЕРАТУРА

1. Автопортрет // Энциклопедия театра. URL: <http://enc.vkarp.com>.
2. Васильева-Шляпина Г. Автопортретный жанр в мировом изобразительном искусстве // Вестник КрасГУ. Серия «Гуманитарные науки». 2006. № 6. С. 90–94.
3. Высоцкая М. К портрету постороннего. Фарадж Караев // Музыкальная академия. 2009. № 4. С. 137–146.
4. Денисов А. Феномен музыкальной цитаты – проблемы исследования. URL: [http://www.21israel-music.com/Tsitata\\_kontekst.htm](http://www.21israel-music.com/Tsitata_kontekst.htm).
5. Немковская В. Р. К. Щедрин: «Автопортрет» художника в зрелости // Творчество Родиона Щедрина в контексте времени: сб. материалов междунар. науч. конф., посвящ. 80-летию со дня рождения композитора. Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2013. С. 62–67. (Научный вестник Уральской консерватории. Вып. 6).
6. Сэлфи. URL: <https://ru.wikipedia.org>.
7. Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. 310 с.

REFERENCES

1. Avtoportret [Self-portrait]. Entsiklopediya teatra [Theatre encyclopedia]. URL: <http://enc.vkarp.com>.
2. Vasil'eva-Shlyapina G. Avtoportretnyi zhanr v mirovom izobrazitel'nom iskusstve [Self-portrait genre in world fine arts]. Vestnik Krasnoyarskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Krasnoyarsk State University]. 2006. No. 6. P. 90–94.
3. Vysotskaya M. K portretu postoronnego. Faradzh Karaev [To the portrait of a stranger. Faradzh Karaev]. Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2009. No. 4. P. 137–146.
4. Denisov A. Fenomen muzykal'noy tsitaty – problemy issledovaniya [The phenomenon of musical quotation – problems of the study]. URL: [http://www.21israel-music.com/Tsitata\\_kontekst.htm](http://www.21israel-music.com/Tsitata_kontekst.htm).
5. Nemkovskaya V. R. K. Schedrin: «Avtoportret» khudozhnika v zrelosti [R. Schedrin: «Self-portrait» of the artist in maturity]. Tvorchestvo Rodiona Schedrina v kontekste vremeni [The works of Rodion Shchedrin in the context of time]: proceedings of the international research of arts conference devoted to the 80th anniversary of composer's birthday. Ekaterinburg: Ural State M. Mussorgsky Conservatoire, 2013. P. 62–67.
6. Selfi [Selfie]. URL: <https://ru.wikipedia.org>.
7. Kholopova V. Put' po centru. Kompozitor Rodion Shchedrin [The path along the center. The Composer Rodion Shchedrin]. Moscow: Kompozitor Press, 2000. 310 p.

«АВТОПОРТРЕТ» Р. ЩЕДРИНА  
В КОНТЕКСТЕ СМЕЖНЫХ ВИДОВ ИСКУССТВА

В статье рассматривается музыкальный автопортрет как особая художественная форма самоидентификации в творческой практике XX века, с одной стороны, типологически родственная более широкому явлению – портрету, с другой стороны, обладающая специфическими отличиями. Среди признаков, определяющих сущность музыкального автопортрета, отмечается применение приёма автоцитирования как средства отображения различных сторон собственной личности в результате осмысления основных этапов творческого пути через отбор и концентрацию наиболее характерных, с точки зрения самого автора, элементов его индивидуального стиля. В статье обобщена информация по живописным автопортретам, представлены их различные виды по совокупности характерных параметров (творческой установки автора, явности автопортрета, способа подачи «главно-

го предмета»). Рассмотрены также особенности функционирования жанра в смежных видах искусства (кино, фотографии и литературе).

Использованы функциональный, историко-типологический, сравнительный, стилевой методы анализа, задействован широкий культурологический подход. В качестве показательного примера музыкального автопортрета рассматривается «Автопортрет» Р. Щедрина, который проанализирован с позиции запечатления композитором самого себя музыкальными средствами. Композитор воссоздает свой облик, задействуя богатый арсенал композиторских средств: наиболее показательные стилистические приемы, авторские знаки (тему-монограмму) и, наконец, цитаты из собственных ранее написанных произведений.

*Ключевые слова:* автопортрет, самоидентификация, автоцитата, творчество Р. Щедрина.

«SELF PORTRAIT» BY RODION SHCHEDRIN  
IN THE CONTEXT OF RELATED ARTS

The article deals with a musical self-portrait as a special art form of self-identification of artistic practices of the twentieth century, on the one hand, typologically akin to the broader phenomenon of the portrait, on the other hand, having the specific differences. Among the features defining the essence of musical self-portrait is the use of reception *avtotsitirovaniya* as a means of displaying a variety of self-parties as a result of understanding the basic stages of creative development through selection and concentration of the most characteristic, from the point of view of the author himself, the elements of his personal style.

The paper also summarizes information on the beautiful self-portraits, presented their views

on the different set of different parameters (creative installation author, explicitness self-portrait, a method of supplying the «main subject matter»). We also consider the peculiarities of the genre in the related arts (film, photography and literature).

A good example is a musical self-portrait «Self Portrait» by Rodion Shchedrin, who analyzed the work from a position accuracy of capturing the composer himself. Shchedrin recreates its image, leveraging a rich arsenal of compositional tools: the most revealing stylistic devices, architectural signs (theme-monogram), and finally a quote from his own previous written works.

*Key words:* self portrait, self-identification, self-quotation, creative work by R. Shchedrin.

**Романец Мария Сергеевна**

магистрант кафедры истории музыки и фольклора  
Донецкая государственная музыкальная академия им. С. С. Прокофьева

*Украина, 83086, Донецк*

*e-mail:* mariaromanez@mail.ru

**Romanets Maria S.**

magistrates student at the Department of Music History and Folklore  
Donetsk State S. Prokofiev Music Academy

*Ukraine, 83086, Donetsk*

*e-mail:* mariaromanez@mail.ru

