

Б.Кац

**О музыке  
БОРИСА  
ТИЩЕНКО**



Б.Кац

**О музыке  
БОРИСА  
ТИЩЕНКО**

ОПЫТ  
КРИТИЧЕСКОГО  
ИССЛЕДОВАНИЯ

Ленинград  
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»  
Ленинградское отделение  
1986

**Кац Б.**

**К30** О музыке Бориса Тищенко. Опыт критического исследования.— Л.: Советский композитор, 1986.—168 с., ил., 0,5 л. ил.

Книга посвящена творчеству ленинградского композитора, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР Бориса Ивановича Тищенко. Автор сконцентрировал свое внимание на важнейших произведениях композитора, таких, как балеты «Двенадцать» и «Ярославна», симфонии, инструментальные концерты, фортепианные сонаты, квартеты и другие сочинения. В центре исследования — вопросы отражения в музыке Тищенко проблематики нашего времени, образный строй и особенности драматургии его сочинений, их связь с различными явлениями музыки и других искусств.

85.23(2) 7  
78с2

Рецензенты: доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР *Е. А. Ручьевская*, народный артист СССР *Б. А. Чайковский*

## ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ПОЯСНЕНИЯ

Каждую книгу характеризуют четыре важнейших момента — тема, жанр, адресат и тип изложения.

Тему этой книги я постарался с возможной точностью сформулировать в ее заглавии: речь пойдет именно о музыке Бориса Тищенко, а все, что касается личности и деятельности композитора, будет затронуто лишь в той мере, в какой это слышно в основных его сочинениях. Детали биографии, обстоятельства создания сочинений здесь не рассматриваются (необходимые справочные сведения даются в прилагаемом списке сочинений и хронике творческого пути). Отказ от освещения этих и других существенных и интересных вопросов обусловлен жанром книги, обозначенным в подзаголовке. Жанр определяет все прочие особенности книги и потому нуждается в разъяснении.

Критическое исследование далеко не то же, что исследование научное. Различия (при многих очевидных общих чертах) проступают в задачах, методах и позициях авторов.

Задача ученого — объяснить свой объект как явление той сферы, которую исследует его наука. Задача критика — объяснить свой объект как явление современности.

Ученый — в принципе — стремится исследовать свой объект во всей полноте фактов и ракурсов: любое ограничение этой полноты означает лишь то, что ученый находится на одном из этапов исследования. Критик — в принципе — ограничивает свое исследование только теми фактами и ракурсами, которые волнуют его как слушателя и которые кажутся ему достойными внимания современников.

Ученого в идеале интересует прежде всего сам объект, а не свое к нему отношение. Исследуя свойства объекта, он старается не доверять своей личной реакции или, во всяком случае, проверять ее выработанными в науке методами. Это закономерно, поскольку ученый говорит не столько от своего лица, сколько от лица музыкальной науки.

Критик исследует и объект, и свою реакцию на него, потому что он говорит и от своего лица, и от лица современных слушателей. Собственно, критик — это просто самый заинтересованный слушатель в зале. Его голос не есть голос зала (зал многоголос), но всегда — голос из зала, непосредственно откликающийся на услышанное. В этом главная ценность критического высказывания, и потому критик не вправе прятать свое личное отношение к услышанной музыке, но обязан мотивировать его и, претендуя на общественное внимание, выделить в своей реакции на музыку то, что кажется ему не сугубо личным, но общественным.

Критик может, конечно, ошибаться, но такая возможность не исключена и для ученого.

Ученый обращается к специалистам (популяризатор — ко всем, кроме специалистов). К кому обращается критик? К своим соседям по залу — к слушателям. А среди них — музыканты самых разных специальностей и уровня профессиональной эрудиции и нем музыканты, знающие нотную грамоту и не знающие, играющие по слуху и не играющие, всегдашними концертного зала и редкие его гости. Все они — слушатели, и критик не вправе никого игнорировать. Потому предлагаемая книга адресована всем, кого заинтересует ее название. И потому акцент в ней сделан на вопросах равно важных для любой категории слушателей: на отражении в музыке Тищенко проблематики нашего времени, на образном строе и драматургических контурах важнейших сочинений, на связи их с различными явлениями музыки и других

искусств. Более частные вопросы, представляющие важность не для всех, а для отдельных категорий слушателей, затрагиваются лишь косвенно. Несомненно, что творчество Тищенко еще станет предметом и научных, и популярных монографий, которые ярче высветят как музыкальный язык композитора, так и его человеческий портрет. Уже сейчас и то и другое освещено в ряде интересных работ, из которых хотелось бы выделить широко использованные мною статьи и исследования М. Арановского, М. Бялика, Л. Гениной, И. Земцовского, М. Нестьевой, Н. Рыжковой, В. Сырова и М. Тараканова.

Многообразие адресатов книги продиктовало тип изложения, в котором, имея в виду читателя-немузыканта, я избегаю узко-профессиональных терминов (объясняя необходимые), но в то же время привожу нотные примеры, даю отсылки к партитурам и веду особый разговор со своими коллегами в специальных примечаниях, только им адресованных и отмеченных звездочкой <sup>1\*</sup>. Исключение составляет четвертая глава («Свое и чужое»), общие положения которой доступны любому читателю, но аналитическая аргументация адресована специалистам.

Однако и в этой главе я не стремлюсь к академической строгости изложения и, в частности, пользуюсь такими понятиями, как «стиль», «образ», «язык», «мышление», «смысл», не в их научно-терминологических значениях (которых, кстати, чрезвычайно много), а в общеупотребительных и потому, надеюсь, общепонятных.

Тип изложения в критическом исследовании отличается как от научного, так и от популяризаторского. Ученый, в большинстве случаев, излагает результаты своего исследования (обычно длительного и тщательного) строго и точно, пряча личную интонацию в принятые академические формы. Исследованию же критика (неизбежно спешному, фрагментарному и в чем-то поверхностному <sup>2</sup>) искони присущи публицистические и эссеистские тона. Критик не столько сообщает результаты исследования, сколько приглашает читателя исследовать вместе с ним, участвовать в диалоге с музыкой: соглашаться, сомневаться, спорить. Последним он отличается от популяризатора или пропагандиста, как правило, ни в чем не спорящих со своим объектом.

В последнее время среди критиков стало принятым обращаться к композитору за разъяснениями смысла или структуры сочинений. Ценность авторских комментариев к произведению сомнению не подлежит. Однако бывает, что авторский комментарий поглощает высказывание критика. Думается, критику, желающему, чтобы его голос был голосом из зала, а не рупором композитора, лучше не спешить за кулисы, а оставаться в зале и задавать вопросы себе и музыке, а не ее автору (который, кстати, вовсе не нуждается в помощи критика, если хочет что-либо сказать слушателю словами). Работая над этой книгой, я старался «оставаться в зале».

---

<sup>1\*</sup> Ссылки на литературу даются в скобках: указываются порядковый номер издания в списке литературы и номер страницы данного издания. Ссылки на партитуры также даются в скобках с указанием цифры и такта, причем указание типа «такт 4, цифра 2» означает: четвертый такт до цифры 2. Партитурные примеры приводятся в упрощенном изложении и нотируются в реальном звучании.

<sup>2</sup> Эти свойства выглядят недостатком лишь в сравнении с научным исследованием. Однако, помня эти свойства, уважающий себя критик всегда даст понять читателю, что высказывает оценку не «с точки зрения вечности», а (в самом идеальном и желанном случае) лишь с одной из точек зрения, концентрирующих взгляды современников.

Высшая цель книги ученого — заставить читателя как можно глубже понять объект. Высшая цель книги популяризатора — сделать понимание объекта общедоступным.

Книге критика эти цели не чужды. Но высшая ее цель иная — заставить читателя задуматься над объектом как над фактом современности.

Читателю судить, в какой мере предлагаемый опыт критического исследования заставляет задуматься над музыкой, по-моему, одного из интереснейших советских композиторов наших дней, над тем, что эта музыка говорит слушателю.

Октябрь, 1982 г.

Р. С. Перед выходом книги в свет хочется поблагодарить всех, кто за прошедшее время взял на себя труд ознакомиться с рукописью, в первую очередь рецензентов — Е. А. Ручьевскую и Б. А. Чайковского, а также участников обсуждения одной из глав, организованного секцией критики и музыкознания Ленинградского отделения Союза композиторов РСФСР.

Как произведения Тищенко, так и исследовательские наблюдения над его музыкой, появившиеся после окончания работы над книгой, не нашли в ней отражения. Первые лишь включены в список сочинений; из вторых хочется особо выделить соответствующие страницы в статьях М. Тараканова и В. Холоповой, опубликованных в сборнике «Проблемы традиций и новаторства в современной музыке» (М., 1982), в монографии В. Холоповой «Русская музыкальная ритмика» (М., 1983) и в книге Ю. Кона «Вопросы анализа современной музыки» (Л., 1982).

Ноябрь, 1984 г.

## «В ОДНО НЕБЫВАЛОЕ ВРЕМЯ...»

Подобно тому, как по одежде на портрете можно судить, в какую эпоху жил изображенный на нем человек, по самому внешнему звуковому облику музыки можно угадать время ее создания.

«...Композитор не пренебрегает ничем, что только называется звуком...»

Не правда ли, прочитав эти слова, легче всего предположить, что речь идет о композиторе второй половины XX века?

Однако прерванная цитата продолжается так: «...он применяет приглушенные литавры, арфы, валторны с сурдинами, английский рожок, под конец и колокола». Как видим, ничего особо страшного композитор не делает, но для его критика введение в оркестр этих тембров есть уже почти что выход за грани музыки. Я цитирую стопятидесятилетней давности статью о Берлиозе, автор которой (устаи своего героя) иронически «упо-вает на то, что Берлиоз как-нибудь заставит в tutti<sup>1</sup> всех музыкантов свистеть, хотя он мог бы с таким же успехом написать и паузы, ибо едва ли кто-либо из музыкантов сможет от смеха сложить губы для свиста» (65, с. 212). Примечательно, что критика никак нельзя упрекнуть ни в некомпетентности, ни в чрезмерном консерватизме: статья принадлежит перу Роберта Шумана.

В одной из симфоний Бориса Тищенко есть эпизод, иронически пред-сказанный Шуманом: в tutti оркестрантам, не играющим на духовых ин-струментах, предписано свистеть в трелевые свистки. Однако опасения Шумана при этом не оправдываются: ни музыкантам, ни слушателям не до смеха — контекст накладывает на этот эпизод трагическую окраску.

Пожалуй, одной этой информации достаточно, чтобы определить, что речь пойдет о музыке, создававшейся во второй половине XX века, когда начатое в эпоху Берлиоза расширение тембровозвукового поля музыкаль-ного искусства достигло критических пределов и граница между музы-кальным звуком и звуком вообще стала крайне условной, порой даже вызывая сомнения в самом своем существовании. Но, и выступая в более привычных тембровых «одеждах», музыка Тищенко самыми поверхност-ными чертами своего звукового облика — хотя бы свободой обращения с диссонансами, сложностью метроритма, многообразием способов звуко-извлечения и т. п. — позволяет установить, что она возникла не раньше начала того этапа в развитии советской музыки, на котором дух экспери-мента, пафос поиска новых путей, интерес к возможностям, предоставлен-ным в распоряжение композитора научно-техническим прогрессом, обрели необылаую интенсивность, иначе говоря — не раньше рубежа 50—60-х годов.

Справедливо называя 60-е годы «годами поисков и открытий для всей советской музыки, и прежде всего в области музыкальной техники», Е. Ручьевская напоминает и о том «невиданном потоке новой информации»,

<sup>1</sup> Tutti (итал. — все) — термин, обозначающий совместное звучание всех инструментов оркестра, ансамбля или всех голосов хора. Противоположное понятие — соло.

который сопровождал эти поиски: «Была «открыта» уже давно прервавшаяся зенит своего развития додекафония (принципы которой Шёнберг сформулировал в начале 20-х годов). Композиторы познакомились с алегаторикой, сонористикой, электронной и конкретной музыкой<sup>1</sup>, с многочисленными новыми приемами звукоизвлечения и новыми инструментами, часто заимствованными из народной музыки Южной Америки, Африки, Азии. После многих лет забвения были заново «открыты» Игорь Стравинский и Пауль Хиндемит, композиторы нововенской школы Арнольд Шёнберг, Альбан Берг, Антон Веберн. Появились на эстраде сочинения композиторов польской школы Витольда Лютославского и Кшиштофа Пендерецкого, француза Оливье Мессяна, американца Чарлза Айвса» (39, с. 88). Список «новой информации» можно продолжить, упомянув и о возрождении ряда незаслуженно забытых сочинений советских композиторов (в первую очередь Четвертой симфонии и оперы «Катерина Измайлова» Шостаковича), и об ошеломляющем неожиданной новизной подлинном звучании народного пения, запечатленного магнитофонами фольклористов, и о старинной музыке, зазвучавшей на старинных же инструментах, и о джазе, чьи ритмы и тембры все настойчивее вторгались в массовое музыкальное сознание.

Этот «информационный взрыв» не мог не породить временного смятения умов: «Богатое поле выбора и — губительный соблазн подражания... Резкое расслоение музыкантов, среди которых одни восторженно поднимали на щит любое новое... другие — с таким же рвением предавали это новое анафеме... Было от чего растеряться и не только юному, еще не окрепшему таланту, впервые вышедшему на самостоятельную дорогу» (39, с. 88). Но вступавших тогда на композиторскую стезю спустя двадцать лет отнесут «к счастливому для советской музыки поколению», ибо «те, кто начал свой композиторский путь на рубеже 50—60-х годов, создали и продолжают создавать львиную долю лучшего во многих жанрах современного искусства» (43, с. 35).

В подтверждение этих слов С. Савенко (в статье о творчестве А. Шнитке) приведет имена таких разных композиторов, как Р. Щедрин и Б. Тищенко, Г. Канчели и В. Гаврилин, С. Слонимский и Т. Мансурян, В. Тормис и В. Сильвестров. Этот перечень не завершен, и, даже включив в него имена А. Петрова и Я. Рязтса, Э. Денисова и Ю. Фалика, С. Губайдулиной и Л. Грабовского, Ш. Чалаева и Н. Сидельникова, А. Николаева и Р. Леденева, мы не исчерпаем его. А ведь к нему следовало бы присоединить немало имен прозаиков и поэтов, драматургов и режиссеров, художников и актеров, чье творческое рождение также отмечено концом 50-х — началом 60-х годов и чья деятельность во многом определяет сегодняшний облик нашего искусства.

Не приходится сомневаться, что со временем деятельность этой когорты советских художников вызовет пристальное внимание историков, которые, безусловно, отметят, что, несмотря на десятилетнюю разницу в возрасте между старшими и младшими, все эти люди (30-х, преиму-

<sup>1</sup> В цитате называются различные виды современной композиторской техники. *Додекафония* оперирует двенадцатизвучными комплексами (сериями), включающими в любых последовательностях и сочетаниях все двенадцать тонов хроматической гаммы. *Алегаторика* предоставляет жребию или вкусу исполнителя определять последовательность (и ряд других моментов) звучаний, заданных композитором. *Сонористика* (или «музыка тембров») пользуется звучаниями неопределенной высоты, но яркой окраски. *Электронная музыка* оперирует звучаниями, синтезированными с помощью электроники; *конкретная* — любими, записанными на магнитофонную ленту, с предпочтением природных и искусственных шумов и лишь изредка с включением пения или игры на музыкальных инструментах.

щественно, годов рождения) к началу 60-х были сверстниками по духу. И думается, будущие историки не ошибутся, если укажут на два фактора, сплотивших этих людей в единое поколение: суровый опыт детства военных, а также первых послевоенных лет и тот духовный климат, который установился в нашем обществе со второй половины 50-х годов.

Как известно, «то, что духом времени зовут», отражается в музыке прежде всего своей эмоционально-психологической стороной, и потому из многих черт духовного климата тех лет, когда отказ от ряда устаревших концепций вызвал заметное оживление общественной, научной и художественной мысли, когда первые шаги научно-технической революции поражали простором открывающихся возможностей, когда первые космические полеты, возвещая о новом этапе в прогрессе человечества, сопровождались взрывами энтузиазма, я выделю здесь лишь одну (думается, доминирующую) черту, характеризующую общественный эмоционально-психологический тонус, — особую устремленность в будущее.

Во всякую эпоху, активизирующую в общественном сознании роль будущего, на авансцену жизни выходит молодежь, и сама молодость становится своеобразной приметой времени.

Поколение, вступавшее тогда в самостоятельную творческую жизнь, было молодым, и его представители ощущали свою молодость не просто как определенное возрастное состояние, но как неотъемлемую и ценнейшую часть своей личности. Они утверждали молодость в своем искусстве с той страстностью, с какой утверждают свое миропонимание. Молодость была для них и позицией, с которой они судили о мире, и трибуной, с которой они к нему обращались. «Мир глазами молодых» — приблизительно так можно определить ведущую тему первых художественных опытов этого поколения. Дух времени, исполненный энтузиастической направленности в грядущее, заставлял представителей старших поколений внимательно прислушиваться к молодым. История знает не так уж много примеров, чтобы композиторы обращались к стихам поэтов, выразивших вкусы и взгляды поколения, родившегося на три десятилетия позже. И если в 60-е годы Д. Шостакович писал симфонию на стихи Е. Евтушенко, Д. Кабалевский — Реквием на слова Р. Рождественского, а В. Соловьев-Седой — песни на стихи Г. Горбовского, то это весомое свидетельство авторитетности слова, сказанного новым поколением. В те годы влияние молодежи было настолько ощутимо в самых разных жизненных сферах (от сферы научного поиска до сферы личного общения и повседневнообразной жизни), что на какое-то время слова «современный» и «молодой» стали в обыденном сознании почти синонимами: быть современным, казалось, означает быть молодым.

Естественно, что если молодость — неизбежно преходящее возрастное состояние — получала статус современного жизнеощущения, то временные ее границы должны были волей-неволей расширяться. Понятия «молодой человек» и «молодой художник» утратили четкость очертаний. Люди поколения, о котором идет речь, ощущали себя молодыми и в том возрасте, в каком Пушкин написал горькие строки: «Мне время тлеть...» И их ощущение не было самообманом: даже те, кто тогда вплотную приближался к сорокалетию, сохраняли энергию молодости, выплеснуть которой в свое время не дала суровая послевоенная эпоха, не говоря уже о более молодых. Один из самых значительных поэтов этого поколения Александр Кушнер писал:

Нам фора дана —  
Лет десять. Взрослели мы позже.  
Возьми дорогие из прошлых времен имена:  
Мы — старше, а сердцем — моложе...

Когда в 1968 году Д. Д. Шостаковича попросили высказаться о молодых композиторах, он сразу же предупредил: «Я, видимо, не удержусь, скажу и о тех «средних» по возрасту композиторах, которых считаю абсолютно молодыми. Давайте примем за рубеж лет тридцать восемь. Нельзя же говорить о молодых, не касаясь творчества Щедрина или Сергея Слонимского» (64, с. 303). Поколение было единым: и самые юные, и самые старшие его представители воспринимались как молодые.

В этом «поколении молодых» Тищенко принадлежал к младшему крылу, и первые сочинения, которыми он обратил на себя внимание (Первая симфония, три инструментальных концерта — Скрипичный, Фортепианный и Виолончельный, вокальный цикл «Грустные песни» и другие), были написаны им с 1958 по 1962 год в возрасте девятнадцати — двадцати трех лет, то есть принадлежали перу действительно молодого (по меркам любого времени) композитора, студента Ленинградской консерватории, в которой он учился в классах композиции В. Салманова, В. Волошинова и О. Евлахова. И если в том потоке новой музыки, который в эти годы широко раздвинул рамки музыкального кругозора современников, среди обилия новых имен и течений сочинения Тищенко не затерялись, а сразу же оказались объектом оживленного интереса (сначала, разумеется, в профессиональных кругах), то, думается, дело было не только в лежавшей на них безусловной печати яркого композиторского дарования.

Талант, конечно, был налицо, как налицо были и другие привлекательнейшие качества: в этих сочинениях слышалась почти не знающая границ искренность и, я бы сказал, по-шубертовски самозабвенная увлеченность процессом звукотворчества. Но, видимо, не только это обусловило заинтересованно-благожелательную реакцию ряда старших коллег композитора, как и не только явная готовность музыки Тищенко откликнуться на новинки композиторской техники вызвала интерес и симпатию в среде его сверстников. Решало, думается, то, что в литературной критике принято называть «образом героя». В музыке Тищенко отчетливо вырисовывался портрет человека, многими своими чертами схожего с теми людьми, что в ту пору «заселили» кинокадры и страницы повестей, холсты и стиховые строки. Это был портрет молодого современника, ровесника автора.

«В конце 50-х годов,— пишет историк советской прозы,— литература — снова! — резко омолодилась. Героями ее стали люди, только начинающие жизнь и со страстью отыскивающие свое в ней место; поиски эти полемически противопологались опыту прошлых поколений; эта полемика помогала молодым людям уяснить себе настоящее и определить свое будущее, рисовавшееся бескрайним и прекрасным, как и положено то в юности» (63, с. 92). Такого типа герой предстал и в музыке Тищенко, и, раскрываясь в ней не внешне, но изнутри, обнажая свой эмоционально-духовный мир, герой этот при всем сходстве со своими кинематографическими и литературными собратьями оказался в чем-то глубже и психологически достовернее их. Возможно, такое впечатление создается еще и потому, что музыка вообще обладает огромной энергией обобщения, и те или иные черты, разбросанные, скажем, по разным персонажам романа, способны сконцентрироваться в едином воображаемом герое симфонии. Во всяком случае, герой ранних сочинений Тищенко был образом в высшей степени собирательным, и, хотя в этом образе можно обнаружить и черты автопортрета, все же речь здесь пойдет о герое, а не об авторе.

Этот герой был юн, в нем бродила молодая сила, и ее брожение вскипало в музыке Тищенко бурлящей моторикой токкатных эпизодов Второй фортепианной сонаты, прорывалось неистовством батареи ударных в Первой симфонии, выливалось в целеустремленный чеканно-юростный напор начала Второго квартета.

Герой был дерзок и задирист, и музыка Тищенко охотно дразнила ревнителей благозвучия озорными колочками кластеров<sup>1</sup> и пугала блюстителей строгого вкуса то джазовой ударной установкой и саксофонами во вполне академической симфонии, то мотивами полублатной песенки в теме вполне солидной фуги.

Дерзость и колочность, видимо, были лишь маской, прикрывающей подлинную лиричность героя, и лирика расцветала в музыке Тищенко скорбно-проникновенной песенностью второй части Первой скрипичной сонаты, светлым напевом начала Первой симфонии, напряженной романсово-ариозной мелодикой ее второй части, где над трепетным созвучием альтов, озвонченный мягкими откликами арфы, изливался в бессловесной жалобе неожиданный в симфоническом оркестре инструмент — женский голос.

Даже если бы образ героя в ранней музыке Тищенко ограничивался этими самыми поверхностными чертами, то и тогда ровесники композитора охотно узнавали бы в нем самих себя. Энергичный, напористый герой, прикрывавший дерзостью нежность, был вполне в духе времени. И его очевидное сходство с героем ранней лирики Маяковского было тоже неслучайно: и поэзия Маяковского, и человеческий облик поэта на рубеже 50—60-х годов резко актуализировались. Просматривая стихи той поры, встречаешь обилие деклараций молодых поэтов о своем родстве с лирической и публицистической традицией, идущей от творчества первого поэта революции; вспоминая киноленты тех лет, замечаешь, что их молодым героям придавался облик, в чем-то сходный с внешностью автора «Левого марша» (напомню хотя бы о фильмах с участием Е. Урбанского или В. Ланового).

Удивительно ли, что стилистически раннее творчество Тищенко отчетливо ориентировалось на музыку Прокофьева, пожалуй наиболее близкого Маяковскому советского композитора? И должно быть, неслучайно в набросанной С. Слонимским в 1963 году краткой зарисовке облика Тищенко и его музыки имени Маяковского и Прокофьева оказались не только рядом, но и в окружении бытовых и психологических деталей, типичных для поколения в целом: «Есть в этом музыканте жадный, неутолимый интерес к живой реальности сегодняшнего дня, к жизни. Неутомимый турист, энтузиаст фольклорных экспедиций и шефских концертных поездок, Тищенко чувствует себя одинаково уютно и в туристской палатке или у походного костра, и на концертной эстраде небольшого воинского клуба на острове Сахалин (где он играет Шестую сонату Прокофьева), и на показе своих сочинений в Союзе композиторов... Тищенко пока еще восторженно смотрит почти на все окружающее (его, например, восхищает или просто радует и музыка коллег). Подчас, быть может, и не хватает трезвого критического отношения к людям и их творениям, но это, право же, лучше, чем наоборот... Скажу прямо, мне кажутся очень нужными и по-настоящему молодыми, «нашими» эти черты его характера, ярко проявившиеся и в его талантливой музыке. Эпиграфом к таким его сочинениям, как Фортепианный концерт, можно поставить слова Маяковского: «Жизнь прекрасна и удивительна». Многие в этих сочинениях, особенно в их финалах, идет от прокофьевского пианизма... Подчас Тищенко увлекается эффектной токкатностью бодрых напористых ритмов и громких диссонансов, слишком уж напоминающих прокофьевские прообразы» (44, с. 25—26).

<sup>1</sup> Кластером называется резко диссонирующее созвучие, охватывающее несколько соседних по звукоряду звуков. На фортепиано такие «аккорды-прозвья» играются ладонью, кулаком или предплечьем.

Влиянием Прокофьева, впрочем, была отмечена не только моторика, но и лирика ранних тищенковских сочинений. Темы, открывающие Первую симфонию (пример 1) или Фортепианный концерт, по-прокофьевски свежи, прозрачны, распевны и близки к тем образцам прокофьевского лирического мелоса, где ясно прослушиваются отзвуки русской народной песни <sup>1\*</sup>.

1

Moderato  $\text{♩} = 112$

Tonica (vibr.)  
V-ni (non vibr.)  
Arpa  
V-cl  
V-c  
C-b

Очевидно сходство начала Фортепианного концерта Тищенко с началом Третьего фортепианного концерта Прокофьева. И тут и там вслед за широкой мелодической фразой, по-фольклорному распетой духовыми, начинается активное движение с участием фортепиано. Но сходство, как известно, подчеркивает и различия. Там, где у Прокофьева шел неукротимый, кипящий волевой энергией нарастающий натиск звуковой лавины, там у Тищенко звучало нечто иное: возбужденно трепетала пульсация струнных и на ее фоне фортепианная партия робкими порывами, словно ошупью, искала пока еще неясный путь для своей колеблющейся мелодической линии:

2

Allegro moderato  $\text{♩} = 132$

Cl  
Fag. I  
Fag. II  
V-ni  
V-le  
V-c  
Arpa  
C-b  
P-no  
Orch.

<sup>1\*</sup> Подобные тищенковские темы объединяет диатоничность с опорой на звукоряды натуральных мелодических ладов (ср. лидийский лад в примере 2).

Иными словами, если герой прокофьевского Концерта, так сказать, с разбега бросался в стремительный поток жизни, то герой Концерта Тищенко как будто останавливался на пороге распахнувшейся перед ним двери, восхищенно и встревоженно всматриваясь в ошеломляющее разнообразие открывшегося мира.

Да, деятельной бодростью, дерзостью и лиричностью образ героя в ранних сочинениях Тищенко не исчерпывался. В нем, в частности, было еще и то, что можно, пользуясь пушкинскими словами, назвать «шумом внутренней тревоги». Этот внутренний шум, видимо, был отражением шума внешнего — гула жизни «прекрасной и удивительной», похожего на гул большого города.

Должно быть, только в юности этот гул с такой остротой манит, тревожит и заставляет «в тоске необъяснимой» вглядываться в мелькающую суету взрослой жизни, переживая одновременно и близость к ней, и отчужденность. Кто не испытывал подобного (или забыл об этом), тот, пожалуй, не оценит эмоционально-психологической точности таких страниц музыки Тищенко, как начало Фортепианного концерта или замечательный Рождественский романс из цикла «Грустные песни». «Взрослая жизнь» притягивала и настораживала одним и тем же: пестротой открывающихся возможностей, в которой предстояло разобраться, прежде чем осуществить выбор пути собственного. Выбор же нуждался в предварительном обдумывании.

Герой музыки Тищенко был явно человеком думающим, сомневающимся, ищущим: в напряженном тематическом развитии, в опробовании разных вариантов одних и тех же интонаций, в непрерывных экспериментах с возможностями музыкального звука (все эти черты ранних сочинений Тищенко станут впоследствии устойчивыми признаками его стиля) поступало спокойное движение мысли, изредка сообщавшее звучанию нечто рационалистическое. Последнее тоже было приметой времени. В уже упоминавшейся статье С. Савенко пишет: «Новая выразительность конца 50-х — начала 60-х годов ассоциировалась со строгим расчетом в композиции, который должен был, по-видимому, объективировать неизбежно субъективное художественное высказывание. Рациональные тенденции были тесно связаны с распространявшимся в те годы культом точного знания, с пристальным интересом к людям естественных наук — их философии, образу мыслей, подчас ироническому тону общения...» (43, с. 35). Что ж, своеобразный «наукоцентризм» действительно был характерен для тех лет, когда скромное наблюдение Б. Слуцкого:

Что-то физики в почете,  
Что-то лирики в загоне —

вызвало многолетнюю журнально-газетную дискуссию о «физиках» и «лириках». Но даже те, кто хотя бы в силу своего художественного призвания не могли согласиться с перспективой

Наблюдать, как постепенно  
Опадают наши рифмы  
И величие степенно  
Отступает в логарифмы, —

даже они испытали воздействие научного образа мысли. В частности, многие композиторы обнаружили в себе исследовательские склонности. Шостакович отметил это как черту поколения: «...если бы мы даже не знали музыки некоторых наших молодых композиторов, а встретились бы с ними сначала как с теоретиками и историками, я убежден, что они наверняка всерьез заинтересовали бы нас как музыковеды; я имею в виду Бориса

Тищенко, Сергея Слонимского, Альфреда Шнитке, Эдисона Денисова. Разумеется, называю не всех...» (64, с. 305). Научный поиск диктовался, конечно, и чисто музыкантскими стимулами: тот «информационный взрыв», о котором шла речь в начале главы, и ощущение кризисного, переломного этапа в истории музыкального искусства толкали к изучению, к научному осмыслению музыки настоящего и прошлого.

В поле внимания Тищенко оказался едва ли не весь объем открывшейся в те годы музыкальной информации: традиционная музыка Востока и новейшие эксперименты западного «авангарда», древнерусская хоровая культура и новинки советской музыки, творчество композиторов эпохи Возрождения и новые веяния современного джаза. Примечательно, однако, что итоги изучения обретали облик, свойственный не теоретическим, а практическим музыкантским трудам: это были не книги и диссертации, а ноты и звуки. «Восхищаясь Монтеверди, — пишет М. Нестьева о Тищенко, — он осуществляет оркестровую редакцию оперы «Коронация Поппеи», поклоняясь Шостаковичу, перекладывает для фортепиано его симфонию, изучая японское искусство «гагаку», предлагает собственные расшифровки старинного памятника» (33, с. 305). Стоит добавить, что Тищенко не только редактировал «Коронацию Поппеи», но и был музыкальным руководителем ее первого в нашей стране концертного исполнения; не просто увлекался теми или иными сочинениями советских композиторов, но и, будучи отличным пианистом, исполнял их в концертных поездках.

И все же главные итоги пристального изучения музыкальной культуры сказались в самом творчестве Тищенко. Собственно, слово *изучение* здесь не очень подходит. Судя по тому, как отражались в музыке Тищенко объекты его исследовательского внимания (будь то симфоническая драматургия Малера, звукокраसочность импрессионистов, ритмические находки Стравинского, филигранная отделка звуковой ткани Веберна или ладовое мышление Мусоргского), можно заключить, что молодой композитор не столько изучал образцы, сколько в них влюблялся.

Позже (в главе «Свое и чужое») я особо задержусь на вопросе о том, как соотносится неоспоримая самобытность музыки Тищенко с обилием самых разнообразных влияний, в ней ощутимых. Пока же замечу, что в подражании музыки Тищенко любимым образцам явно проступает, говоря словами Пушкина, «чувство, в смирении своем... возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь» (37, с. 188), разумеется, вторичную жизнь в собственном искусстве. Во всяком случае, каждое увлечение композитора тем или иным явлением музыки сразу сопровождалось освоением каких-либо черт последнего, и похоже, что новая любовь не вытесняла при этом старую.

Итак, не бесстрастное объективное исследование, а горячее увлечение, не теоретическое осмысление, а поиск немедленного практического выхода в звучание — вот чем характеризовалось познание композитором прошлого и настоящего музыки. Может быть, поэтому думающий, сомневающийся, ищущий герой ранних сочинений Тищенко в целом не походил на одного из самых популярных «молодежных героев» тех лет — деловито размышляющего ученого (чаще всего физика), склонного к иронии и скепсису. Герой Тищенко явно был не ученым, а художником (в этом, конечно, ярче всего выявлялась автопортретность образа), и его размышления напоминали скорее блуждания и озарения мысли, чем ее планомерно рассчитанный ход. Это слышалось в оттенке импровизационности, который музыка Тищенко не утратила и впоследствии. Сочинение развивалось так, как будто оно созидалось на глазах у слушателя: в самом звуковом потоке выкристаллизовывались темы, очерчивались композиционные контуры; смутное становилось ясным постепенно как постепенно становится

отчетливым изображением на фотобумаге, которую полощут в проявителе.

Что же касается иронии, то ее налет, конечно, заметен на страницах ранних сочинений Тищенко, но, думается, все же она не стала сущностным свойством композиторского высказывания. И тогда и впоследствии музыка Тищенко, на мой взгляд, тяготеет к прямому, а не косвенному слову, к открытому выражению чувства и мысли. Характерно, что в более поздних сочинениях налет иронии практически исчезнет, хотя сохранятся элементы пародии и гротеска. Вообще мне кажется, что ироническое (и шире — комическое) начало всегда проступает в музыке Тищенко с некоторым усилием, без той естественности и артистической легкости, с какой проступало оно в 60-е годы в музыке, к примеру, Шедрина, Слонимского или Банщикова. Гротеск у Тищенко, как правило, стремится к жесткости, пародия — к карикатуре, а не к шаржу; это скорее средства обличения, чем повод для смеха.

Ирония героя ранних сочинений была мучительной. Яснее всего это слышалось в вокальных пьесах: в самоиронии бравирующего своей вынужденной независимостью бедняка или лезущего в петлю неудачника — в романах «Свистеть» (на текст турецкого поэта Мелиха Джевдета Андая) и «Дядюшка Пал» (на стихи классика венгерской поэзии Шандора Петефи) из цикла «Грустные песни». Отнюдь не легковесной, хотя и не столь трагической, была ирония и некоторых эпизодов инструментальных сочинений Тищенко. Очевиден, например, ее заряд в уже упоминавшейся второй части Фортепианного концерта, где обнаруживалось, что тема вполне академической композиционной формы — фуги — включает интонации пошловатого фокстрота, известного в быту тех лет со словами «Старушка не спеша дорогу перешла» (помнится, был еще «дворовый» вариант, начинавшийся со слов «В неапольском порту...»). В одном критическом отклике отмечалось, что «разоблачение почтенной темы, у которой, оказывается, такое «низкое» происхождение, осуществлено очень весело» (11, с. 16). Признаться, в этом веселье мне слышится какой-то недобрый, даже угрожающий оттенок. Фуга словно гримасничает:

3 Allegretto tranquillo  $\text{♩} = 92$

P: no *pp*

Имитации ее неустойчивой, то приплясывающей, то взрвалочку бредущей темы звучат как передразнивания: «опрокидывает» (проводит в обращении) тему контрафагот, и тут же визгливо подхватывает ее флейта-пикколо, грузно «утаптывают» виолончели с контрабасами, приторно-слащаво расплавляет валторна, и общий ансамбль инструментов начинает походить на подгулявшую компанию. Тема «забалтывается» в трелях фортепиано, и постепенно (с цифры 9) движение музыки приобретает агрессивно-маршевый характер. После туттийной кульминации (цифра 11, т. 4) на фоне грохота литавр, большого барабана и тамтама, после угрожающе-рычащих возгласов фортепиано в низком регистре цепь кривляний темы продолжается, и среди них фортепиано вдруг второпях выбалтывает «секрет» — цитату из фокстрота (такт 1, цифра 15). Но тема фуги еще раз

с ресторанным шиком прозвучит у солирующей скрипки, прежде чем уже выболтанный ее «секрет» не спеша и подробно, как будто с ухмылкой, сообщит фагот:

4 [Allegretto tranquillo]

Fag. solo

mp

Cl. b.

2 Fag.

Словно в шоке от этой откровенной пошлости, звучание на миг задрет, и только фортепиано визгливо-радостно вдвое быстрее повторит фокстротную цитату...

Чтобы понять смысл этого гротеска, надо вспомнить, что тема фуги складывалась из искаженных интонаций тем первой части, а вся вторая часть в целом противопоставлялась как песенной чистоте и трепетности начальных тем Концерта, так и динамично-маршевой бодрости его финала.

Не стоит сбрасывать со счетов и того факта, что Концерт создавался в то время, когда столкновение исполненного лучших намерений героя с различного рода пошлостью было едва ли не ведущим конфликтом в сочинениях так называемой «молодежной прозы», а выражения типа «герой вступает в борьбу с миром мещанства» стали ходячими штампами критических рецензий (в том числе и на музыкальные произведения). Менее всего я хотел бы свести к такому штампу смысл конфликта в Фортепианном концерте: музыка Тищенко, как и всякая настоящая музыка, решительно сопротивляется описанию готовыми формулами. К тому же наивная романтика повестей, заполнивших в те годы страницы молодежных журналов, сейчас выглядит явно устаревшей, а Концерт Тищенко по-прежнему слушается с живым интересом. Но замечу, что в большинстве случаев за тем, что становится критическим штампом, изначально стоит некая истина. Для молодежи 60-х годов действительно была актуальна защита чистоты своих устремлений от того, что Маяковский называл «тиной быта», и это не могло не отразиться в молодежном искусстве тех лет (другой вопрос — с какой мерой художественной убедительности). Отразилось это и в музыке Тищенко. Во всяком случае, иронически-гротескное начало обычно связывалось в ней с воспроизведением банальных интонаций современной бытовой музыки. Скажем, в теме четвертой части Первой симфонии отчетливо прослушивается звучание уныло фальшивящего духового оркестра танцплощадки (или, как тогда говорили, «пяткачка»):

5 Allegretto

Cl. b.

Fag. p

Не знаю, почему в критике за этой частью закрепилось название «танго смерти» (11, 44, 49). Может быть, потому, что очевидна была ориентация автора на гротескный Траурный марш в манере Калло из

Первой симфонии Малера? Мне же кажется, что окрашенные мучительной самоиронией переживания героя здесь связаны скорее с теми потерями и поражениями, которые так часты в юности, к которым взрослые относятся со снисходительной усмешкой, но которые юношеский максимализм спешит возвести в ранг трагедии и воистину ощущает как таковую.

Можно, конечно, удивиться той относительной легкости, с какой герой ранних сочинений Тищенко переходил от подавленности к безудержному оптимизму финалов, а также отметить ряд чисто технических недочетов в некоторых из этих сочинений (последнее уже сделано критикой). Но, думается, нельзя не поддаться обаянию лучшей светом динамики ранних тищенковских финалов, органично включавшей в себя лиризм и одновременно (скажем, в финале Фортипианного концерта) сверкавшей блеском почти акробатической удали. И нельзя не признать, что многоступенная гамма острых юношеских переживаний представлена в ранней музыке Тищенко с поразительной эмоционально-психологической достоверностью и с несомненной печатью своего времени.

«Жадный, неутолимый интерес к живой реальности сегодняшнего дня, к жизни», отмеченный С. Слонимским в молодом Тищенко, был, по моему, общей чертой поколения. Если бы сверстников композитора спросили тогда, что их интересует в жизни, большинство из них, должно быть, со всей искренностью ответило бы: «Всё». Это жадное «всё» хорошо слышно в музыке Тищенко.

Для музыканта, в особенности для композитора, живая реальность, в которую надлежит вслушиваться, есть нечто вроде объемнейшего звукоряда, в самых верхних регистрах которого (доступных как звучание только особо чуткому слуху) можно услышать исторический смысл сегодняшнего дня, его философско-нравственную проблематику, его эмоционально-психологический климат, а в самых нижних — слышные всем конкретные звуки, будь то шум морского прибоя или телефонные звонки. Где-то в средних регистрах располагается великое множество других звучаний, скрытых и явных. Среди скрытых — то, что называется «музыкой души». Среди явных — «музыка речи», без внимания к которой вряд ли возможно создать интонационный портрет эпохи, и, конечно, сама музыка в различных своих проявлениях: от филармонического концерта до насвистывания прохожего.

Собственно, задача композитора и сводится к преобразованию услышанного им в том или ином регистре звукоряда жизни в какую-либо новую гармонию звуков.

В этом звукоряде у каждого музыканта есть свои излюбленные регистры, и немногие композиторы стремятся охватить своим вниманием всю их совокупность. Тищенко, безусловно, к ним принадлежит. С первых его сочинений можно было заметить тягу (в дальнейшем усилившуюся) к подъему от тех регистров, в которых звучит «музыка души» и «музыка речи», к самым верхним, в которых звучит «музыка идей». Но в поле внимания композитора постоянно находятся и остальные регистры. Его вслушивание в звукоряд жизни не имеет ни малейшего оттенка снобизма. Характерно, в частности, что, не написав ни одного сочинения в эстрадном жанре, Тищенко весьма чуток к этому пласту музыкального быта, отголоски которого часто слышны в его сочинениях, причем вовсе не всегда в пародийном преломлении. В партитурах Тищенко закрепился ряд джазовых инструментов (разнообразный набор ударных, саксофоны, электроинструменты — в частности, ионика); ритмоинтонации советской массовой песни, танцевальной музыки, современного любительского музицирования неоднократно встречаются (разумеется, не в «сыром», а в весьма опосредованном виде) в его сочинениях.

Думается, что на внешний звуковой облик музыки Тищенко оказывает воздействие и самый нижний регистр звукояряда жизни — конкретные звуковые проявления окружающего мира. Очевидно, что музыка не может носить один и тот же звуковой покров в те времена, когда с улицы доносится цокот копыт и рожок почтовой кареты, и в те, когда за дюйными рамами не укроешься от уличной «симфонии моторов». Эволюция «звуковых одежд» музыки вовсе не безразлична к смене «звуковых одежд» повседневного человеческого бытия. И если в ряде сочинений Тищенко (например, во *Втором виолончельном концерте* или в *Четвертой симфонии*) можно услышать прерывистую пульсацию на одном высоком звуке, весьма напоминающую позывные космических кораблей, то это лишь один из самых простейших примеров внимания композитора к конкретным звуковым проявлениям своего времени<sup>1</sup>.

Впитывая в себя «все впечатленья бытия», поколение, к которому принадлежал композитор, отличалось повышенной чуткостью ко всему новому, что вносило в жизнь время. Естественно, что к тому регистру звукояряда жизни, в котором звучала только что созданная музыка, Тищенко проявил пристальнейший интерес. Как уже говорилось, становление композитора протекало в годы небывало активных поисков новых путей в музыкальном искусстве. Безудержность экспериментирования была характерной чертой зарубежной музыки тех лет, однако, как справедливо отметил М. Тараканов, «советская музыка является органической частью мирового музыкально-исторического процесса, и поэтому она никогда не оставалась и не могла остаться незатронутой бурными преобразованиями, охватившими все компоненты музыкальной речи. Более того, она в ряде случаев задавала тон развитию техники музыкальной композиции, не говоря уже о ее исключительной роли в утверждении гуманистической сущности музыкального искусства в ожесточенной схватке двух миров» (55, с. 7).

В уже упоминавшейся статье 1963 года С. Слонимский назвал имена «трех кумиров музыкальной молодежи», традиции которых «определяют сегодняшнюю направленность ее работы» (44, с. 27). — Прокофьева, Шостаковича и Свиридова. Решающее влияние новаторски мыслящих предшественников старших поколений советских композиторов на музыкальную молодежь тех лет — вне сомнений. Однако нельзя сбрасывать со счетов и воздействия зарубежной музыки. На грани 50—60-х годов за рубежом создавали музыку классики XX века — И. Стравинский и П. Хиндемит, в расцвете сил были такие мастера, как Б. Бриттен, В. Лютославский, О. Мессиа́н.

В опытах молодых тогда П. Булеза, К. Штокхаузена, Д. Лигети, Я. Ксенакиса, а также более старших — Э. Вареза и Д. Кейджа — ширилось движение так называемого «авангарда». Пожалуй, ничто из этого не прошло мимо внимания Тищенко, включая и авангардистские эксперименты.

А разобраться в этих экспериментах было не так просто: направления, школы, манеры сменяли друг друга с небывалой скоростью, успевая устареть еще до того, как становились известными. Граница возможного и невозможного в музыке стерлась: каких только методов и приемов сочинения не изобретали, на чем только, как только и чем только не играли! И когда один из неутомимейших экспериментаторов Д. Кейдж написал фортепианную пьесу «4 минуты 33 секунды», обозначив тем самым с безукоризненной точностью время, в течение которого пианист сидит за роялем, не прикасаясь к клавишам, то это могло восприниматься

<sup>1</sup> Сказанное, разумеется, не следует понимать в том смысле, что подобная пульсация у Тищенко изображает космические сигналы.

как декларация: все, что можно было сделать с музыкой, уже сделано, и, говоря словами Гамлета, «дальнейшее — молчанье». Впрочем, авангардисты и на этом не остановились...

Здесь не место описывать путь западного «авангарда» 50—60-х годов. К тому же сейчас уже совершенно очевидно, что в целом течение, именовавшее себя авангардом, на самом деле было тупиковой ветвью в движении музыкального искусства (которое в середине XX века явно переживает один из своих исторических кризисов) и выдвинутый более поздними авангардистами лозунг «ликвидации музыки» есть логическое следствие той безграничной свободы эксперимента, которую провозглашал авангардизм на своем раннем этапе. Вместе с тем было бы несправедливым утверждать, что — при общей разрушительной направленности авангардизма — среди примыкавших к нему не было талантливых музыкантов, сделавших отдельные ценные находки.

Бомба, разрушив прекрасный дворец, может обнажить клад, скрывавшийся в его фундаменте. Лишь безумец сделает отсюда вывод, что бомбардировка дворцов есть лучший способ найти скрытые в них ценности. Однако ценности, обнаруженные в развалинах рухнувшего здания, могут быть использованы для укрепления или обновления соседних строений.

Примерно такой метафорой можно проиллюстрировать тот факт, что, при всей идеологической несовместимости западного авангардизма и поисков советских композиторов 60-х годов, некоторые звуковые средства, впервые примененные в русле авангардистских опытов, претворились в новой советской музыке, и в частности в музыке Тищенко<sup>1</sup>.

При этом надо отметить два обстоятельства. Во-первых, разрушительные действия ультраэкспериментаторов порой, доводя какое-либо свойство музыки до невозможного, невольно указывали тем самым на возможное. Скажем, та же пьеса Кейджа «4 минуты 33 секунды» есть не что иное, как абсурдная абсолютизация вполне реального выразительного средства музыки — паузы. Как известно, звук вообще получает некий элементарный смысл только в сопоставлении с отсутствием звука, с тишиной. В этом сопоставлении — первичная основа музыки, которая из тишины рождается, в тишину уходит и требует окружающей тишины во время своего звучания. Но кроме тишины внешней есть тишина внутренняя, та, что отделяет один звук от другого. Художественная роль этой тишины в музыке разных эпох и разных композиторов различна. В частности, у Тищенко она исключительно важна: М. Нестьева чутко отмечает наличие в некоторых сочинениях композитора музыкальной ткани, наполненной не столько звуками, сколько паузами между ними (33, с. 352).

Во-вторых, если отдельные приемы, найденные авангардистами, смогли претвориться вновь и вновь в разных контекстах, то значит приемы эти были авангардистскими лишь по происхождению, а не по существу. Л. Я. Гинзбург справедливо указывает: «...приемы авангардизма теряют свою действенность быстро. Они не терпят повторений по самому существу направления, культивирующего новизну. То, что интересно в первый раз, во второй уже не интересно» (15, с. 138). В музыке Тищенко преломились лишь те результаты экспериментов 60-х годов, которые были интересны не сами по себе, не своим внешним звуковым обликом, а тем, что обладали, так сказать, смысловой валентностью — способностью наполняться той или иной образностью. Самоцельный поиск неслыханных звучаний совершенно чужд музыке Тищенко, как чужд он в принципе эстетическим установкам советской музыки. Но поиск новых звучаний, спо-

---

<sup>1</sup> Речь идет преимущественно об алеаторических и сонористических эпизодах сочинений.

собных с максимальной образной точностью воплотить суть авторского высказывания, композитор вел и продолжает вести.

В этом поиске у Тищенко, как и у многих его коллег, были определенные «маяки», оберегавшие от опасности потеряться в безбрежном море возможностей, открывающихся современному композитору. Это были традиции музыкального искусства. Из них для музыки Тищенко особо важную роль сыграла традиция русской музыки и, в частности, традиция русского фольклора.

Трудно назвать композитора из поколения Тищенко, на чье становление не оказало бы воздействия — в той или иной мере — народное творчество. Конечно, в русской и советской музыке связь с фольклором никогда не прерывалась, но все же в начале 60-х годов фольклор переживал свое очередное «открытие». Пожалуй, для молодых музыкантов тех лет фольклорные экспедиции были столь же насыщены романтикой, как геологические для многих их сверстников. Услышанный заново, свежим слухом, фольклор терял «хрестоматийный глянец», предстал не музейной ценностью, а живым и неожиданным острым искусством, в интонационной атмосфере которого вдруг отыскивались ответы на беспокоившие композиторскую мысль вопросы. Эту интонационную атмосферу музыка Тищенко впитала в себя со своих первых шагов и не утратила до сего дня. Сказалось, понятно, множество записей и расшифровок, сделанных молодым композитором в деревнях России, но в музыку Тищенко вошли не цитаты народных мелодий, а свобода их импровизационности, их бесконечная обновляемость при сохранении единого стержня, их этическая чистота, выраженное в них неразрывное единство личного и общего и многие другие не поверхностные черты<sup>1\*</sup>. В. Сыров справедливо заметил, что русская протяжная песня «для Тищенко не только структурно-синтаксический материал, но скорее духовный идеал, образец эстетического совершенства и отточенности стиля» (48, с. 46).

И тот же исследователь с полным основанием указал, что от ряда своих коллег, также увлеченных фольклорной традицией, «Тищенко отличается наибольшей опосредованностью в претворении фольклора» (там же). Действительно, музыка Тищенко не растворилась в фольклоре (как не растворилась она ни в одной из «влюбленностей» композитора), но растворила его в себе. В одних сочинениях этот раствор более сгущен, в других менее, однако он всегда ощутим, и, при необходимости указать на наиболее яркое проявление русского национального начала в современной музыке, критика не забывает упомянуть в числе других имя Тищенко.

Конечно, не фольклором единым определяется возможность назвать музыку Тищенко, вслед за Сыровым, «очень русской». Таковой ее делает и пристрастие к мелосу, который даже в самых замысловатых инструментальных эпизодах несет следы своего происхождения из вокала, и явственно слышимая опора на традиции древнерусского хорового пения и русской классики XIX века, и постоянное обращение ее к русской поэзии, к русской речи, к русской истории, и склонность разрабатывать ту проблематику, которая стала традиционной для русской культуры. Разговор об этом впереди. Пока же отмечу, что музыка Тищенко отнюдь не замыкается в выражении одного национального начала, но проявляет то, что Достоевский в знаменитой речи о Пушкине назвал «всемирной отзывчивостью русского человека». В музыке Тищенко легко услышать отзвуки классической и новейшей западноевропейской культуры, а также и культуры Востока. Изучение

---

<sup>1\*</sup> Исключительно важное значение фольклора для музыки Тищенко и методы его претворения убедительно вскрыты в работах И. Земцовского (19), В. Сырова (48, 50) и М. Тараканова (51—54).

композитором японской средневековой музыки «гагаку», сказавшееся в ряде его сочинений 70-х годов, факт не случайный: и в ранних произведениях (Четыре хора «Юэфу» на слова китайских поэтов или «Олень» на стихи Отомо Якамоти из «Грустных песен») соприкосновение с художественной мыслью Востока обострило склонность музыки Тищенко к созданию атмосферы сосредоточенного созерцания, к выражению многого в малом, к утонченности звуковых красок (что, впрочем, не отменяло и противоположной склонности к размаху, к крупным масштабам, к плакатности образов). Цикл «Грустные песни» («русский по самому своему духу, по интонационному строю», — заметил в рецензии на него М. Тараканов), объединив английский, венгерский, турецкий, японский, русские современные, классические и фольклорные стихотворные тексты, ясно показал, что, не покидая родной почвы, композитор готов вслушиваться в звучание едва ли не всей мировой культуры.

Не на сходной ли позиции стояли и многие другие художники из того поколения, которого в жизни интересовало «всё»? Разве безразличным было, к примеру, отношение молодых прозаиков тех лет к творчеству Ремарка, Хемингуэя или Сэлинджера (во многом связанного с традицией Востока)? Или молодых поэтов (особенно ленинградских), например, к древнекорейской лирике, переведенной Анной Ахматовой? Интерес к самым разным явлениям мирового искусства вовсе не мешал лучшим из них хранить, говоря словами Д. Самойлова, «золото русской речи» и зорко всматриваться в жизнь своих соотечественников и современников.

Среди «всего», что волновало в этой жизни «поколение молодых», была и судьба своих сверстников. Поколение взрослело, и уже не только провозглашение собственной молодости, не только жадное впитывание окружающего разнообразия впечатлений определяли характер его художественных высказываний. «Мальчики» и «девочки», долго еще сохраняя внешность и манеру поведения, так сказать, студенческого типа, стали все чаще оказываться в ситуациях, требовавших ответственности, твердости жизненной позиции, умения считаться с последствиями, — иначе говоря, взрослости. А это понуждало «остановиться, оглянуться», взывало к самоанализу. Я бы сказал, что первый этап художественного самовыражения этого поколения проходил под лозунгом: «Вот мы какие!» — а следующий поставил вопрос: «Как мы такими стали?» Примечательно, что на рубеже 50—60-х годов в творчестве молодых художников ведущей была тема их сегодняшнего бытия, а к середине 60-х все настойчивее заявляла о себе тема военного детства. С помощью последней темы разрабатывалась проблема, ставшая на какое-то время едва ли не центральной: проблема становления личности. Это, в частности, привело к оживлению психологической прозы, с которой, по моему убеждению, музыка Тищенко имеет чрезвычайно много общего.

Анализируя психологическую прозу молодых авторов, в развитие которой с середины 60-х годов внесли немалый вклад ленинградские писатели, Т. Хмельницкая указывает их общую цель — «увидеть новое в человеке. — в сложности и противоречивости его внутреннего мира», а также любимую тему — «текущее непроявленного характера героя». Среди художественных средств этого направления, использовавшего «помимо классической основополагающей традиции Л. Толстого... и методы исследования процесса сознания, присущие некоторым западным писателям», литературовед отмечает следующие: «...пристрастие к внутреннему монологу, цели ассоциаций, потоку логически невыразимых мыслей. Центр тяжести переносится из мира объективных фактов, событий и поступков в скрытую среду состояний. Внешний мир дан не сам по себе, а преломленным

в сознании и восприятии героя. На первый план выдвигается не сложившийся, завершённый характер, а его зародыш, потенция. Автор как бы подчеркивает амплитуду колебаний противоречивых возможностей этого еще не осуществившего себя в жизни человека и дает моментальную фотографию скрытых его мыслей, желаний и чувств. Потому так зыбки у этих героев границы между миром реальным и миром воображения, между действительно происходящим и только задуманным, между явью и сном, между помыслом и поступком» (60, с. 199—201).

Я выписываю столь объемную цитату, потому что, как будет ясно из следующей главы, она почти полностью может быть применена ко многим страницам музыки Тищенко, написанным в 60-е годы (начиная с Первого виолончельного концерта). Но и в дальнейшем тема становления человека, разрабатываемая путем углубления в его внутренний мир, останется в творчестве Тищенко одной из ведущих, что позволит Сырову сделать справедливый вывод: «Тищенко находится в самом «горячем цехе» современного психологического реализма» (49, с. 42). В этом «цехе» Тищенко работает, как мы увидим далее, преимущественно инструментом собственноручного изготовления, но пользуется и орудиями, сходными с литературными. В частности, музыкальное воплощение внутреннего монолога, потока сознания и зыбкости границы между реальным и воображаемым — неотъемлемый элемент большинства сочинений Тищенко<sup>1</sup>.

В углубленном исследовании внутреннего мира человека музыка Тищенко применяет самые смелые средства, не опасаясь обнажить и те сферы сознания, на которых словно стоит надпись: «Посторонним вход воспрещен». И в этом исследовании нет ни малейшего дыхания аналитического холода: погружение в тайники души пронизано пафосом отрицания и утверждения, состраданием и призывом к душевной активности, к «духовной работе над собой ради защиты жизни», как сформулировал одну из целей своего художественного поиска сам Тищенко, выступая на IV съезде композиторов РСФСР (56, с. 19). Мне кажется, что по глубине психологического анализа, по страстности утверждения человечности лучшие страницы музыки Тищенко не только не уступают родственным по направленности явлениям современной советской литературы или кинематографии, но, может быть, и превосходят их, а в отклике на те или иные изменения духовной атмосферы современности порой даже опережают их.

Ограничусь лишь одним примером. В 1968 году Л. Генина написала о музыке Тищенко слова, неоднократно цитировавшиеся впоследствии во многих работах о композиторе: «В музыке Бориса Тищенко — этим, между прочим, и «особен» его талант — чрезвычайно сильна нравственная проблематика, которая в таком виде искусства, как музыка, часто служит специфической формой проявления остро социального. Личность человека, прошедшего сквозь уроки войны и мира, его духовная сущность, его незатухающая потребность осмыслить жизнь, сохранить и приумножить ее этические ценности, ее красоту — без этого нет творчества Тищенко» (13, с. 37).

Спустя десятилетие произошел примечательный диалог между двумя литературными критиками:

Л. Коробов (1977 год): «Если составить частотный словарь языка рецензий и критических статей последнего времени, то понятие «нравственный» наверняка стояло бы в самом начале» (45, с. 19).

<sup>1</sup> В обзоре советской литературы 70-х годов А. Бочаров, отмечая «как одну из активных линий нынешней прозы свободное совмещение реальных и ирреальных ситуаций», указывает, что «это бесконечно далеко от сюрреализма» и что «наличие ирреальной ситуации в реальной ткани означает лишь общий прием... опробованный в искусстве задолго до сюрреализма (сны, видения, ассоциативный монтаж и т. д.)» (9, с. 241—242).

Ф. Кузнецов (1979 год): «Но каковы должны быть темпы развития нашего общественного самосознания, если за какое-то считанное число лет слова *нравственность, человечность, добро*, еще недавно употреблявшиеся на страницах иных журналов в уничижительных кавычках, сегодня грозят оказаться расхожими, стертыми, банальными...» (45, с. 19—20).

Думается, те сдвиги в общественном самосознании, которые к середине 70-х годов выдвинули нравственно-этическую проблематику в центр поисков советского искусства, были уловлены и отражены музыкой Тищенко еще в начале — середине 60-х годов<sup>1</sup>. И в этом кроме чуткости композитора к дыханию времени сказалась, видимо, и принадлежность к поколению, лучшие представители которого из уроков нелегкого детства вынесли не только житейскую закалку, но и обостренное чувство справедливости и бережное внимание к человеку.

Кажется несомненным, что в какой бы регистр звукоряда жизни ни вслушивался композитор, он прежде всего старается уловить в нем человеческое. Скажем, как и многих его сверстников, Тищенко в начале 60-х годов привлекла красота художественных памятников древнерусской культуры, долгое время пребывавших в небрежении. В его сюите «Суздаль» (на материале музыки к одноименному фильму) есть и таинственная прелесть древности, и торжественная колокольность, и мягкая проникновенная пейзажность. Казалось бы, чего еще ждать от музыки к видовой кинокартине? Но звуковой передачей эстетического впечатления Тищенко не ограничился. Две разные песни на один и тот же народный текст вошли и в фильм, и в сюиту. Гневно-проклинаяще восклицал мужской голос: «Постригись, моя немилая, поскимись, моя постылая», и с безнадежной тоской кружился, повторяя эти слова, напев женского голоса<sup>2</sup>. Слушая впервые эту музыку, я вспомнил один поразивший меня некогда документ, увиденный в суздальском музее, — собственноручную записку насильственно постриженной в монахини Евдокии, адресованную ее бывшему мужу — Петру Первому. Записка дышала болью, смирением, не лишенным достоинством, и была подписана: «Авдотья».

Там, где можно было ограничиться любованием архаической красотой, Тищенко увидел человеческую драму, разыгрывающуюся на фоне истории.

Интерес к истории, и прежде всего к истории своего отечества, с особой силой пробудился у «поколения молодых», когда от самоутверждения и самовыражения оно перешло к самопознанию и самоопределению в обществе и в мире. Эти задачи требовали всматривания не только в себя, не только в современников, но и в прошлое своего народа. Неравнодушное вникание в исторические судьбы России пронизывает все творчество Тищенко. Это слышно в музыке его балетов — в «Двенадцати», где революционный вихрь сметает обломки старого мира, в «Ярославне», где Древняя Русь страждет от раздоров и набегов; в более обобщенном виде это проступает и в симфонических сочинениях, в первую очередь в Четвертой симфонии. Но к какой исторической эпохе ни обращалась бы музыка Тищенко, она прежде всего стремится воплотить в звуке не отвлеченные силы, а судьбы людей, разделяющих судьбу Родины.

Истинное внимание к прошлому, как известно, диктуется заботой о будущем. Далее мы убедимся, что тревога о будущем современного мира наряду с верой в неизбежное преодоление сил, угрожающих ему гибелью, постоянно слышны в музыке Тищенко, как слышны они и в современном

<sup>1</sup> «Приметой общественного самосознания 70-х годов, — указывает А. Бочаров, — стали, несомненно, искания истины, желание самоопределиться в мире... Не столько сами приметы быстро меняющегося мира влекут сегодня наше внимание, а сокровенные тайны этого мира, душа мира, духовные связи человека с миром» (9, с. 240).

<sup>2</sup> Женский вариант включен в цикл «Грустные песни».

советском искусстве в целом. Пока же отмечу, что интерес к отдаленному прошлому сочетался в поколении, обретавшем зрелость одновременно с музыкой Тищенко, с интересом к близкому прошлому, точнее, к прошлому, живущему в старших современниках.

Отношение молодых к старшему поколению в годы юности композитора было на редкость эмоционально заостренным. Многие молодые люди тех лет росли без отцов, и — свойственная в принципе периоду взросления — жажда увидеть свое отражение в человеке зрелом и найти в этом отражении ориентиры для собственного пути разгоралась и требовала утоления. В одном из лучших фильмов, запечатлевших становление ровесников композитора, в картине М. Хуциева и Г. Шпаликова «Мне двадцать лет», герой силой воображения вступал в беседу с погибшим на фронте отцом и просил того разрешить свои жизненные сомнения. «Сколько тебе лет?» — спрашивал солдат, закутанный в плащ-палатку. «Двадцать три», — отвечал сын. «А мне двадцать один», — говорил отец, не выпуская из рук автомата.

Отцов заменяли учителя. Далеко не каждое поколение так остро переживало свои отношения с учителями, как это. Равнодушия не было: учителей не то чтобы принимали — их искали, их выбирали; одних отвергали, других боготворили.

Теснейшие узы связывали молодого композитора с его учителями, отнюдь не случайно ими оказавшимися. В училище занятия композицией с Галиной Ивановной Уствольской определили существенное родство поисков Тищенко с музыкой одного из самых оригинальных и глубоких наших композиторов. В консерватории сильнейшее воздействие на созревание тищенковского таланта оказал Виктор Владимирович Волошинов, памяти которого посвящена Первая симфония Тищенко. Прекрасные музыканты учили Тищенко в классе фортепиано — в училище Вера Леонтьевна Михелис, в консерватории — Абрам Давыдович Логовинский.

В аспирантуре руководителем Тищенко стал Дмитрий Дмитриевич Шостакович, силу влияния которого на весь дальнейший путь композитора переоценить невозможно. Шостакович явился для Тищенко учителем не столько в профессиональном, сколько в каком-то неизмеримо более широком и глубоком смысле этого слова — в духовно-нравственном, в мировоззренческом и, видимо, в сокровенно-личном. Имя, личность, судьба, музыка Шостаковича для Тищенко священны и полны по сей день немеркнущего живого смысла. Об этом, пожалуй, даже в большей мере, чем проникновенные высказывания ученика об учителе, свидетельствуют сочинения (наиболее очевидно — Пятая симфония) композитора, чье имя всякий раз, когда критика говорит о продолжении традиций Шостаковича в современной советской музыке, называется одним из первых<sup>1</sup>.

Более подробный разговор о сочинениях Тищенко, возможно, убедит читателя в том, что между героем его музыки и героем музыки Шостаковича существует то специфическое неточное сходство, которое, будучи уловленным в разных лицах, заставляет признать в них сына и отца. Речь здесь уже не только о герое ранних сочинений Тищенко, но и о его герое вообще, ибо, при всем разнообразии жанров, при постоянном обновлении средств высказывания, музыка Тищенко представляется мне чем-то вроде единого, годами продолжаемого сочинения, создавая которое автор, говоря словами Л. Я. Гинзбург, «из одного поля человеческого опыта переходит в другое, исследуя его посредством того же героя» (15, с. 37).

<sup>1</sup> По сохранившемуся неполному черновику Тищенко завершил и отредактировал раннее сочинение своего учителя — Трио — и вынес его на концертную эстраду. Таким образом, широко известное Трио Шостаковича стало Вторым трио.

Герой музыки Тищенко, как и его сверстники в жизни, вырослел медленно. И, определяя свои жизненные принципы где-то в середине 60-х годов (в таких сочинениях, как Третья симфония), обретая силу и мужество на рубеже 60—70-х (прежде всего во Втором виолончельном концерте, в Четвертой симфонии, в Четвертой фортепианной сонате), расширяя и углубляя свое миропонимание в 70-х (в Концерте для флейты, фортепиано и камерного оркестра, в Пятой и Шестой фортепианных сонатах), герой этот явно стремился не утратить и свойств, присущих ему с юности (с таких сочинений, как первые инструментальные концерты, в особенности Виолончельный), говоря словами Л. Толстого, «лучших человеческих качеств — любви, поэзии, нежности, философского пытливого сомнения» (57, с. 58). Это хорошо слышно в таких произведениях Тищенко, созданных на рубеже 70—80-х годов, как Концерт для арфы с оркестром или Четвертый квартет.

Напряженное вслушивание в свое время постоянно рождает поиск Тищенко с поиском многих его коллег, как сверстников (здесь можно было бы назвать немало имен), так и тех, кто старше или немного младше (здесь в первую очередь стоит назвать имена А. Локшина и Г. Банщикова). Очевидны и некоторые параллели с исканиями соотечественников и современников в других видах искусства. Например, пристальное внимание к процессу становления личности, увлеченность психологическим анализом сближает музыку Тищенко с прозой Андрея Битова. Ощущением в фольклоре не только эстетической, но прежде всего духовно-нравственной ценности музыка Тищенко издали перекликается с наиболее серьезными образцами так называемой «деревенской прозы». Интерес к жизни своего поколения — с одной стороны, и склонность заглядывать в повествовании за грань реального — с другой, напоминает о кинолентах Марлена Хуциева и некоторых других режиссеров. Стремление испытывать человеческие качества героя, ставя его в особо жесткие, как говорится, «пограничные» — на грани жизни и смерти — ситуации, заставляет вспомнить творчество Василия Быкова. Сочетание точных бытовых наблюдений с философской проблематикой, синтез традиций русской классики с традициями мировой культуры определяет известное родство музыки Тищенко с поэзией ряда его ленинградских сверстников, например Александра Кушнера.

Думается, духовная близость с современниками могла бы позволить композитору, оглядываясь на пройденную часть пути, повторить своему слушателю слова, обращенные А. Кушнером к читателю:

Мы жили с тобой  
В одно небывалое время,  
И общий прибой  
Нас бил в подбородок и темя,  
И прожитых лет  
Вне строк стиховых не воротись...

Тому, для кого искусство звука — неотъемлемая часть бытия, прожитых лет не воротить и без музыки, с ними связанной. Будущее уточнит место музыки Тищенко в музыкальной панораме XX века. Не будем сейчас гадать, окажется ли это место ближе к центру или к периферии: история полна свидетельств того, что судьбу музыки в конечном счете решают потомки, а не современники. Сочинения Тищенко неравноценны, и кое в чем спор с ними возникнет и на этих страницах. Но бесспорно: в советскую музыкальную летопись 60—70-х годов, в художественную повесть «поколения молодых» музыкой Тищенко вписаны весомые строки.

Присмотримся же к ним пристальнее и начнем с тех, что принадлежат самой важной для Тищенко сфере — сфере непрограммной инструментальной и, в первую очередь, симфонической музыки.

## СЦЕПЛЕНИЯ ОБРАЗОВ

Начиная разговор об образном строе непрограммной инструментальной музыки, невольно вспоминаешь лермонтовские строки:

В уме своем я создал мир иной  
И образов иных существованье,  
Я цепью их связал между собой,  
Я дал им вид, но не дал им названья.

Не таков ли мир, создаваемый композитором? Не являет ли и он собою сцепление образов, которым их творец дал вид, точнее — звуковое воплощение, но не дал названий? И не является ли поиск таких названий одной из задач критики?

Задача эта трудна и неблагоприятна: гибкий, многоликий, переменчивый, играющий бесчисленными оттенками звучащий образ всегда стремится выскользнуть из наброшенной на него сети слов, оставляя в ней, как правило, лишь самые общие и внешние свои приметы. И все же решать эту задачу необходимо. Без ее решения — сколь бы ограниченным или малоудовлетворительным оно ни оказалось — разговор об образном строе музыки вообще теряет смысл: нельзя говорить о том, что не названо.

Итак, будем пытаться «поймать» словом то, что звучит в важнейших инструментальных сочинениях Тищенко, чтобы представить возникающий в их совокупности единый художественный мир, где различные образы скреплены связующей их цепью. Проще всего было бы сначала описать сами образы, а затем указать на способы их соединения. Но этот испытанный путь в случае с музыкой Тищенко приходится отвергнуть: образы не поддаются изъятию из цепи. И в этом одно из существеннейших свойств музыки Тищенко: образ, как правило, в ней и становится образом, только включаясь в цепь. Аналитически вырванный из нее, он немедленно погибает, оставляя обескураженного аналитика наедине с мертвой звуковой оболочкой. Образную жизнь этим звукам давала сама цепь, и потому проникновение в образный мир такой музыки надо начинать не с тех или иных звуковых конструкций, а с самой их цепи, точнее говоря — с процесса звучания.

Сделать это тем легче, что во многих сочинениях Тищенко звуковой процесс протекает относительно сходно<sup>1\*</sup>. Потому начнем введение в образный мир этой музыки с разговора не о каком-либо конкретном сочинении, а о некоей модели произведения Тищенко — воображаемого «усредненного» сочинения, впитавшего будто бы в себя существеннейшие свойства его реальных сочинений, а затем уже перейдем к ним самим.

---

<sup>1\*</sup> Это не раз отмечалось в литературе о Тищенко. В частности, Н. Рыжкова говорит о «драматургическом инварианте» ряда сочинений и намечает основные его зоны: «...завязка действия, его интенсивное развитие, вторжение контрастных образов, катастрофа и завершение, подводящее итог конфликту» (40, с. 60). Ср. адресованное массовому читателю описание этого процесса в (21).

Как же будет выглядеть такая модель?

В первом приближении нам предстанет некое повествование о судьбе звуковой ткани, рассказанное ею самой. На наших глазах, если так можно выразиться о слушании музыки, звуковая ткань возникает из небытия — сначала в виде лишь одной мелодической нити. Затем эта нить постепенно расслаивается, и новые нити в свободном плетении образуют сначала прозрачные, а потом все усложняющиеся узоры. Их становится все больше и больше, ткань уплотняется и ширится, нити ее спутываются в узлы, в ткани нарастает внутреннее напряжение, и, когда оно достигает критической точки, ткань разрывается. Обрывки ее хаотически блуждают в пространстве, но затем, словно находя друг друга, смыкаются, и целостность ткани постепенно начинает восстанавливаться, принимая облик близкий к начальному, но все же не тождественный ему. Не теряющая теперь прозрачности заново сотканная звуковая материя понемногу истаивает, уходя в тишину, из которой родилась...

Даже при таком — весьма поверхностном — взгляде на наше воображаемое сочинение можно заметить, что музыка воплощает некий внутренне логичный и относительно завершенный процесс, выдвигая при этом на первый план не тех или иных его участников, но процесс как таковой, его динамику. Процесс и является ведущим образом музыки Тищенко, и потому понятна невозможность вычленения отдельных образов из цепи: образным смыслом наполняется та или иная стадия процесса, точнее говоря — состояние музыкальной ткани в данный момент движения, зарождение ее или последующее расширение, распад или восстановление.

И, не углубляясь пока в детали, можно уже сейчас высказать некоторые предположения о внемузыкальных «прототипах» запечатленного музыкального процесса. Развитие звуковой ткани происходит обычно в музыке Тищенко столь непринужденно и естественно, что поневоле напрашивается ассоциация с неким органическим ростом. Может быть, какие-либо феномены природы подсказали музыке такой путь развития? Процессы роста ткани — зримые и незримые — окружают нас повседневно и всеместно, и почему бы музыке — искусству, славящемуся способностью запечатлевать процессуальные явления бытия, — не поведать в звуках о том, как происходит созревание и распад органической материи? Может быть, мы имеем дело со своего рода музыкальной натурфилософией?

Одна особенность описанного выше процесса заставляет отвергнуть последнюю догадку. Природа не знает способов восстановления распавшейся естественным путем ткани. Природа может лишь воспроизвести ее заново. Для того чтобы восстановить нечто разрушенное, сотворить из обломков что-то похожее на первоначную целостность, необходим акт воли, а воля есть привилегия сознания. И потому можно заметить, что представленный в нашей модели процесс отражает не некий жизненный процесс вообще, но имеющий прямое отношение к человеку, к активности его воли. Однако, памятуя сказанное прежде, не будем углубляться в толкование этого процесса, не присмотревшись внимательнее к его стадиям.

## В НАЧАЛЕ

Наше воображаемое сочинение начинается с одnogолосной мелодии. Так начинается подавляющее большинство сочинений Тищенко. И дело, видимо, не только в особом пристрастии композитора к мелодической стихии, к горизонтали, к линии. Пристальное вслушивание в возникновение музыки из ее первичных элементов позволяет с наивозможной убедительностью воплотить сам образ начала. Будущая многоголосная

ткань родится из одноголосной мелодии, сама же эта мелодия — из одного начального звука. К этому первому явившемуся из тишины тону композитор особо внимателен: он не прочь отделить его от последующих паузами, повторить его раз-другой или просто продлить его звучание. Создается впечатление, что слух композитора упорно ищет, говоря словами поэта, ту «кристаллическую ноту, что от рождения чиста». Обнаженная чистота изначальности царит в большинстве вступительных разделов сочинений Тищенко, словно сама стихия звука представлена здесь *in statu nascendi*, в момент своего первого явления в мир. Ничто не предуготовлено ей, ничто не предписано: ей самой предстоит «обживать» этот мир, искать пути своего движения, устанавливать свои границы, испытывать свои возможности. И делать это она будет вполне, так сказать, человеческим способом — методом проб и ошибок.

Так поведет себя и первоначальная мелодия в нашей модели. Она не устремится в русло какого-либо привычного звукоряда, не обнаружит своей несомненной принадлежности к определенным ладам и тональностям, вообще не проявит поначалу «собственного лица». Она сотворит его в процессе развития.

Начнется этот процесс осторожно: с повторов начального тона, с шагов на ближайšie к нему и возвращений к исходной точке. А затем мелодическое движение, словно обретая смелость, станет все шире раздвигать границы диапазона, испытывать свою упругость в скачках на отдаленные тоны, в вариантных переборах сходных интонаций искать наиболее себе подходящие и т. п.

Для нашего воображаемого сочинения придется избрать лишь один из возможных вариантов вступительного мелодического движения. Можно, например, представить сравнительно легкий переход от опевания начального тона к свободному парению мелодии — по образцу Первого концерта для скрипки с оркестром:

6

Moderate

*mp*

V. no solo

Можно показать этот процесс мучительно-затрудненным, в котором мелодия словно освобождается от клонящей ее вниз силы, как в начале Пятой симфонии (пример 7), или же — напротив — никнет под ее тяжестью, как в начале Четвертого квартета (пример 8):

7

Lento  $\text{♩} = 66$

*mp*

C. ingl. solo

## Moderato



Возможно и другое: развитие мелодии пойдет быстро и активно, с азартом упорства, как в Четвертой фортепианной сонате (пример 9), или же с утонченной изысканностью, как в Пятой фортепианной сонате (пример 10):

9

Allegro comodo  $\text{♩} = 150$ 

10

Allegro leggiero dolce  $\text{♩} = 112$ 

\* Шестнадцатые исполнять несколько стремительнее общего темпа.

Но какой бы вариант ни вошел в нашу модель, в любом случае перед нами развернется картина, воплощающая сотворение звучания из его первичных элементов <sup>1\*</sup>.

И было бы очень трудно четко определить, в какой именно момент мы ошутим, что в беспокойном движении мелодии уже достаточно ясно оформились те интонационные обороты (их, как правило, несколько), за судьбой которых нам будет предложено следить далее. Скорее всего, наш слух отметит их на более поздних стадиях, где они будут вариантно повторяться, и тогда-то память подскажет, что мы слышали эти обороты уже в начале, пока внимание наше было приковано к самому разворачиванию мелодической линии. Кажется, никто из исследователей музыки Тищенко не решился назвать такие обороты темами, предпочитая именовать их тематическими эмбрионами, зернами и т. п. (см. 1, 41, 50).

<sup>1\*</sup> Таковыми кроме отдельного тона выступают сопряжения двух соседних ступеней звукоряда (см. примеры 7, 8, 39, 73), ходы по трезвучию (пример 10), по квинтам (Второй виолончельный концерт), опевания (примеры 6, 13, 32), гаммообразные движения и т. п. Сходную картину можно наблюдать и в ряде сочинений, не имеющих одноголосного зачина: в двухголосии начальными часто оказываются «первичные» интервалы (прима и октава в Третьем квартете, квинта в Первой скрипичной и Первой виолончельной сонатах), многоголосные начала нередко открываются трезвучиями (Второй квартет, Шестая фортепианная соната).

Дело не только в их малом объеме, но и в их начальной нерельефности, испытаемости, в их образной непрозрачности. Уж очень непохожи они на классические темы — четкие, отграниченные, выпукло представляющие слуху в своей самодовлеющей образности. Тем не менее эти интонационные обороты — по сути темы. Точнее говоря, они станут темами, они будут вести себя, как темы, они обретут и достаточную рельефность, и отграниченность, и четкую образность, но все это — в дальнейшем, в развитии, ибо в музыке Тищенко вообще мало что дается, но почти все — развивается.

Итак, в началах сочинений Тищенко воплощается прежде всего образ самого Начала, Становления. Это ведущий, но не единственный образ вступительных разделов. То, как происходит это становление, порождает и образ *поиска*, трудного и беспокойного. Перед нами не уверенное созидание по четкому плану — от краеугольных камней к вершине, а мятущиеся искания, над которыми, кажется, витает «дух отрицанья, дух сомненья». Во всяком случае, многие ходы мелодического движения можно услышать как своего рода оспаривания, испытания, пробы, зачеркивания ошибочных вариантов<sup>1\*</sup>.

Это и придает становлению звучания характер спонтанного, творческого поиска и вместе с тем проливает некоторый свет на образный смысл всего процесса, представленного в нашей модели: так, сомневаясь и отрицая, перебирая варианты решений в поисках истинного, движется познающая творческая мысль. Не ее ли зарождение и развитие служит прототипом мелодического движения, разворачивающегося в началах тищенковских сочинений? Не человеческое ли сознание является местом действия будущей драмы? Не путь ли познания воплощает процесс роста, распада и восстановления звуковой ткани?

Примем положительный ответ на эти вопросы не как категорическое утверждение, а как возможное допущение, и прислушаемся к самой начальной мелодии. Уже сам факт длительного одноголосия в начале сочинения заставляет думать о монологе. Какой бы инструмент ни солировал, открывая вступительный раздел, мы не ошибемся, если услышим в его тембре напоминание о человеческом голосе<sup>2</sup>. Ряд жанровых особенностей мелодики подтверждает: сотворение и становление звучания протекает в тоне глубоко личностного высказывания. В этом высказывании в одном случае будет преобладать рецитатив, в другом кантилена<sup>3</sup>, в третьем они будут гибко сменяться или спорить друг с другом. Но в любом случае, при любой эмоциональной окраске — будь то излияние нежности или пафос протеста, горестная жалоба или энергичный призыв, — начальная мелодия зазвучит речью от первого лица, и притом речью, доверяющей нам нечто важное и сокровенное. Мы услышим своего рода признание, разворачивающееся без слов, но с несомненной опорой на вокальное и речевое интонирование, и, возможно, мы уловим во вступительном монологе оттенок исповеди.

Но между тем монолог в нашей модели уже перестал, формально рассуждая, быть монологом: не прерывая звукового тока возникли новые голоса — по одному вступили новые тембры, одиночество начальной мелодии уступило место сплетению нескольких мелодических линий. Так незаметно испаривается себя начало. Дальнейшее движение пойдет

<sup>1\*</sup> Часто мелодические построения сцепляются попарно таким образом, что второе кажется оспаривающим первое. Иногда это оказывается хроматическим «искажением» диатонического варианта (см. пример 9) или спором малой и большой секунд (например, в Концерте для флейты и фортепиано — пример 39). Сравните также сопоставление чистой и уменьшенной квинты в начале Первой скрипичной сонаты, разрушающее «первичность» звучания пустых струн.

<sup>2</sup> Назовем некоторые инструменты, солирующие в началах оркестровых и ансамблевых сочинений Тищенко: виолончель, альт, валторна, флейта, английский рожок, скрипка.

<sup>3</sup> Словом *кантилена* принято обозначать мелодику особо певучего характера.

## В ЗОНЕ РОСТА.

Переход в эту зону малозаметен, в частности, потому, что развитие многоголосия дышит той же свободой и естественностью, что и становление одноголосной мелодии, которая теперь словно разветвилась, пустив новые и разнообразные побеги. На этой стадии музыка Тищенко отчетливее всего обнаруживает свои весьма непервичные связи с фольклором: так, в неприметном ответвлении подголосков от «ствола» начального напева, разрастается многоголосие русской протяжной песни. Видимо, у импровизационной непредустановленности ее потока и научилась музыка Тищенко давать каждому голосу такую свободу движения, что порой кажется, будто и не управляет вовсе этим процессом воля композитора, а сами по себе рождаются, живут и действуют голоса в общем хоре, по собственной прихоти то отпадая от него, то присоединяясь снова. Именно в зонах роста музыка Тищенко сильнее всего вызывает «органические» ассоциации.

Но свести образный смысл этой стадии лишь к образу роста, разрастания, расцвета — значит обеднить его. Здесь развиваются и другие образные потенции, заложенные в начале. Внимательно вслушиваясь в нарастающую разноголосицу, замечаешь, что большинство возникающих в ней новых попевок суть более или менее отдаленные варианты тех, из которых складывалась первая одноголосная линия. Иначе говоря, в разрастании ткани со все большей интенсивностью продолжается Поиск. Но теперь он предстает в другом облике: не последовательное опробование вариантов, а непрерывное их умножение и одновременное наслаение друг на друга. Так мысль, углубляясь в проблему, вдруг теряет нить последовательно логических рассуждений и начинает метаться между непрерывно открывающимися ей различными возможностями дальнейшего движения. В зоне роста сходство звукового процесса с динамикой познающей мысли не только не ослабляется, но усиливается и уточняется. Прикованность развития к начальному тематическому материалу, хотя бы и беспрестанно обновляющемуся, позволяет предположить, что перед нами ход особой мысли — самоанализирующей. Можно думать, что речь идет об особом виде познания — о самопознании.

Догадка эта подкрепляется еще и тем, что атмосфера монолога-исповеди вовсе не исчезает, как это ни странно, при перерастании одноголосия в многоголосие. Зона роста не вносит в музыку нового, контрастного эмоционального колорита, но сгущает прежний. Новые варианты начальных интонаций по-прежнему отмечены песенно-речевой выразительностью. Не теряется и общий тонус откровенного высказывания: звучит хор, но он звучит так, как если бы один человек вдруг запел хором. Множественность тембров, регистров, попевок кажется здесь расщеплением прежней мелодической цельности на неслышимые ранее составляющие. И потому разрастание ткани, умножение вариантов основных мотивов создает эффект не количественного увеличения, а углубления, погружения внутрь того, что ранее было представлено лишь внешне.

Не погружение ли в глубины сознания, или, как сказали бы раньше, в душу человеческую, воплощает музыка в зоне роста?

И вновь воздержимся от категорического утвердительного ответа, и вновь прислушаемся.

В зоне роста звучание поначалу обладает несомненной эстетической привлекательностью. Мелодические ростки, «вольностью дыша», сплетаются в узоры, радующие слух своей прозрачностью и особой красотой непредустановленной гармонии. Кажется, что сама музыка наслаждается здесь дарованной ей свободой развития и в импровизационном поиске творит звучания, воплощающие союз прекрасного с естественным.

Как уже говорилось, здесь и кристаллизуются те мелодические образования (называть ли их мотивами, фразами или попевками), которым суждено играть роль персонажей в разыгрываемой далее драме. Именно здесь слух начинает осознавать не только их сходство, но и различия, причём последние заявляют о себе все более и более веско. И именно в сопоставлении друг с другом проясняется понемногу — ранее затухеванный — образный смысл каждого из мотивов. Рожденные от общего корня начальной монодии<sup>1</sup>, имеющие общие истоки в ее звеньях, эти мотивы теперь, так сказать, разошлись в разные стороны, зажили каждый своей жизнью и обнаружили свою индивидуальность. Одни заострили лирическую утонченность начальных интонаций, другие выявили в тех же интонациях оттенок жесткости и усугубили его (скажем, с помощью ритма), третьи уловили в начале интервальные ходы, напоминающие сигналы, и превратили их в отчетливые кличи или фанфары, четвертые вывели на поверхность скрывавшуюся в недрах начальной мелодии скерцозность и т. д. и т. п.

Иными словами, в зоне роста начальный тематический материал демонстрирует свою внутреннюю многоликость, и поскольку, повторим, музыка не утрачивает при этом монологического оттенка, то теперь, кажется, не остается сомнений в том, что ожидающая нас впереди драма — психологического свойства. За открывшимся слуху противоречивым разнообразием прежней мелодической цельности стоит, думается, внутренняя многоликость человеческой личности, контрастная множественность внутри душевного мира человека.

Если это так, то можно сказать, что человеческое «я» предстает в музыке Тищенко как бы под лучом аналитической психологии, не без влияния которой Г. Гессе утверждал: «В действительности же любое «я», даже самое наивное, — это не единство, а многосложнейший мир, это маленькое звездное небо, хаос форм, ступеней и состояний, наследственности и возможностей» (14, с. 174). Но может быть, еще ближе картина человеческого «я», открывающаяся в музыке Тищенко, к той, что без психоаналитических штудий была начертана Л. Толстым в дневниковой записи: «...человек есть всё: все возможности, есть текучее вещество...» (58, с. 185).

Зона роста как раз и обнажает в тематическом материале эти «все возможности», даже самые противоречивые. И уже упоминавшееся ощущение бесконтрольности протекающего здесь процесса, неуправляемости его волей автора — это, конечно, только иллюзия, но иллюзия, явно нужная композитору и упорно внушаемая им слушателю. Возникает эффект самораскрытия человеческого «я», «текучее вещество» выявляет в этот момент свое внутреннее многообразие как бы без подсказки со стороны, в свободном саморазвитии всех своих элементов. Вскоре, однако, обнаруживается, что пути этих элементов не только различны, но трудносовместимы: звуковая ткань, как уже отмечалось, утрачивает свою гармоничность. Это означает, что движение музыки миновало зону роста и находится теперь

## В ЗОНЕ КРИЗИСА.

В эту самую протяженную и самую разнообразную (и по тематическому материалу, и по приемам его развития) зону музыка втекает столь же незаметно, как и в предыдущую, ибо зоны кризиса начинаются как продолжение роста. С той же свободой, что и раньше, ветвятся голоса,

---

<sup>1</sup> Монодия — здесь одноголосная мелодическая линия, лишенная (и не требующая) сопровождения.

роются мотивы, но разрастание звуковой ткани обретает теперь угрожающий оттенок: рост, кажется, переходит меру возможного, пространство звучания не только растягивается до крайних пределов, но и крайне густо заполняется. Радость слухового созерцания, которую можно было испытать в зоне роста, сменяется ощущением слухового дискомфорта: голоса теснят друг друга, судорожной становится ритмика, множасьшие мотивы сталкиваются в неупорядоченном брожении, и слух теряется в закипающей звуковой волне, в сутолоке и суете, подменивших собою узорчатые сплетения мелодических линий.

Впрочем, правильнее было бы говорить не о подмене, а о превращении. Новое состояние музыкальной ткани, которое на определенном этапе вполне допустимо истолковать как воплощение *образа хаоса*, явилось не вдум. Оно — логическое следствие предыдущего состояния, точнее, одного его существенного свойства: беспредельной свободы развития. И оказывается, что свойство это имело образный смысл. Наряду с образами начала, поиска, роста в звучании воплощались и *образ свободы*, но как образ он начинает осознаваться лишь ретроспективно, после своего превращения в образ хаоса. «Броуново движение» (пользуюсь удачной метафорой М. Арановского) звуков, возникшее в зоне кризиса, заставляет вспомнить об уже прозвучавшей музыке, и вполне возможно, что сравнение настоящего и прошедшего вызовет в памяти строки Пушкина:

Художник-варвар кистью сонной  
Картину гения чернит  
И свой рисунок беззаконный  
Над ней бессмысленно чертит.

Действительно, происходящее в зоне кризиса образное превращение ткани воспринимается прежде всего как искажение, разрушение первоначальной чистоты, наслоение «беззаконных» и потому «бессмысленных» рисунков. Между тем по-своему «беззаконными» были и те мелодические рисунки, что звучали в начале нашего воображаемого сочинения, но их импровизационная свобода втнюдь не казалась бессмысленной. Превращение свободы в хаос, совершающееся в зоне кризиса, ставит вопрос, который, кажется, постоянно предлагает слушателю музыка Тищенко, — вопрос о границах свободы.

Далее будет видно, в каких именно плоскостях ставится этот вопрос в разных произведениях Тищенко и какие его решения эти сочинения предлагают. Пока же отмечу, что то важное место, какое занимает он в проблематике музыки Тищенко, обусловлено его значимостью для всей художественной (да и не только художественной) проблематики XX века. Во всяком случае едва ли не весь путь музыки в нашем столетии можно с определенной точки зрения представить как поиск ответа на этот же вопрос. Здесь необходимо поясняющее отступление.

В XX веке для композиторского творчества вопрос о границах свободы обретал остроту, как минимум, в двух планах. В первую очередь он мог формулироваться как вопрос о мере композиторской свободы от законов, уже утвердившихся в музыкальном искусстве. Если не бояться парадоксов, то можно сказать, что речь шла о свободе композитора от музыки — по крайней мере, от созданной ранее и другими.

Практика давала ответы как радикальные, так и компромиссные, причем самого разного свойства. На одном полюсе оказывалось рабское следование правилам, закрепленным параграфами учебников, на другом — авантюристический отказ от любых правил. Между полюсами же располагалось громадное поле возможностей: например, оставаясь в общих рамках европейской профессиональной традиции XVIII—XIX веков, обновлять и

расширять ее нормы изнутри, веря в их неисчерпанность; заимствовать законы композиции из опыта архаических, фольклорных, внеевропейских и иных традиций; устанавливать новые нормы музыкального языка, доверившись собственной интуиции и личному творческому опыту; наконец, искать синтез законов, порожденных разными традициями, и прочее и прочее. Как бы ни оценивать конкретный результат того или иного поиска (разумеется, именно внутри такого поля, а не на самих полюсах рождались в музыке XX века художественные ценности), не стоит забывать, что в любом из них композитору приходилось решать вопрос о мере подчинения своей фантазии избранным нормам.

Вместе с тем вопрос о границах свободы стоял перед музыкой XX века и в иной плоскости — как вопрос о мере композиторского контроля над предлагаемой слушателю звуковой материей или, иначе говоря, как вопрос о свободе музыки от композитора. И в этом случае можно было встретиться с весьма радикальными ответами. Например, сериализм устанавливал жестчайшую заданность всех элементов звучания, практически сводя на нет проблему исполнительского варьирования нотного текста. Сочинения же, синтезированные электронным способом или возникшие в результате склейки магнитофонной пленки (*tape-music*), вообще не нуждались в исполнителе, существуя в единственном — авторском — варианте, не подлежащем никаким трансформациям. Композиторский контроль над звуковой тканью осуществлялся здесь в максимальной мере. На другом полюсе — в алеаторике — логика звуковой ткани могла определяться выбросом игральными костями, исполнителям предоставлялось право выбирать, в какой последовательности играть отдельные фрагменты сочинения; порой они не получали от композитора даже нотной записи тех или иных моментов звучания, а лишь туманные словесные указания, долженствующие направить их импровизацию. В ряде случаев ответственность за звучание возлагалась не только на исполнителей, но и на публику: в одном из таких сочинений «публике, сидящей в зале, предложено выбрать — стучать ли ногами, гудеть, разговаривать в ритме музыки... или шептать, кричать, щелкать пальцами» (46, с. 256). Как видим, на этом полюсе композиторский контроль над звучанием сведен к минимуму, и композитор берет на себя весьма малую долю ответственности за возникающую в результате «музыку». Однако и в этом случае между крайностями авангардистских экспериментов образуются широкое поле возможностей устанавливать ту или иную степень жесткости композиторского контроля, и сама смена этих степеней, чередование участков «контролируемого» и «неконтролируемого» звучания оказывается новым и важным выразительным средством в руках серьезных музыкантов.

Можно было бы привести еще много примеров, показывающих, сколь актуален вопрос о границах свободы для современного композиторского творчества, но пора вернуться к музыке Тищенко, подчеркнув, что Тищенко не только, подобно всем своим коллегам, решает этот вопрос в своей творческой практике, но и делает его темой своих сочинений. И поскольку в музыке Тищенко заметны черты размышления с оттенком самоанализа, то возникает соблазн услышать ее как музыку, размышляющую о музыке, как своего рода самоотчет искусства звука. Конечно, поддавшись этому соблазну, мы уловим лишь внешний пласт музыки и, ограничившись им, рискуем не услышать более глубоких и более важных. Но все же задержимся на нем временно, ибо проникнуть в глубь музыки Тищенко, минуя этот пласт, невозможно.

Итак, в нашем воображаемом сочинении звучание, пущенное «на самотек», оказалось в плену хаоса. Из предварительного описания модели мы уже знаем, что музыке суждено вырваться из этого плена. Но прежде, чем

это случится, ей предстоит пройти тяжкий путь испытаний, и только через них она сумеет обрести новую свободу.

Последовательность таких испытаний и определяет дальнейшее развитие. Зная неистощимость фантазии композитора, вполне можно представить, что в нашей модели испытаниям подвергнутся едва ли не все свойства музыкальной материи. Самые разнообразные эксперименты могут произойти с пространством музыки. Оно будет опробовано на максимальную растяжимость — верхняя и нижняя граница диапазона достигнут крайних возможных пределов. Оно может быть сжато до границ одного тона. Пространство может быть испытано на внутреннюю плотность, на предельную насыщаемость — тогда весь диапазон — сверху донизу — заполнится гигантским кластером, образующим густейшую полосу «сплошного» звучания, в котором одновременно заявят о себе все ступени хроматического звукоряда. Но и этого может оказаться мало: звучание устремится и в тот зазор, который европейская темперированная система оставляет между соседними по высоте звуками — внутрь полутона. И тогда возникнут подвывающие скольжения, делающие высотные границы между соседними тонами едва уловимыми для слуха <sup>1</sup>.

Пространство может быть испытано не только на плотность, но и на разреженность — лишь отдельные звуковые точки, вспыхивающие то на границах, то в центре диапазона, будут указывать величину звукового поля и меру его незаполненности.

Не менее разнообразным экспериментам подвергнется и музыкальное время. Оно может оказаться раздробленным в сложных полиритмических рисунках, где каждый голос или пласт фактуры будет двигаться в своем временном измерении, не совпадающем с тем, что управляет соседним. И, напротив, вся звуковая масса может быть охвачена единой пульсацией, которая заставит все голоса двигаться строго синхронно. Частые перемены метра, гибкая смена акцентировки местами может породить эффект постоянного переключения музыки из одного временного измерения в другое. Наконец, длительные остановки на одном созвучии, громадные паузы, отделяющие один момент звучания от другого, порой вызывают ощущение выключенности временного измерения вообще, остановки времени.

Испытанию подвергнутся и возможности тембровой палитры: будут опробованы самые необычайные сочетания тембров, каждый инструмент рискует получить «задание», крайне для него непривычное и требующее максимального напряжения. Испытываются и возможности громкостной динамики — от оглушающего *fortissimo* до *pianissimo*, едва различимого слухом.

Параллельно проходят испытания и разные средства организации звуковой ткани. Полифонические, гомофонные, гетерофонные, алеаторические и иного типа построения могут сменять друг друга или совмещаться; звучание, изобилующее диссонансами, может уступить место цепи консонантных аккордов и т. д. и т. п.

Словом, мы находимся в мире полнейшей относительности, в мире, где все возможно, все дозволено и все должно быть опробовано. И если представить, что в нашей модели в зону кризиса оказались включенными все средства, использованные в аналогичных зонах всех сочинений Тищенко, то перед нами возникает едва ли не полная панорама того, что можно сделать со звуковой материей в музыке XX века. Поиск, ощущавшийся нами в зонах начала и роста и напоминавший там свободное парение

---

<sup>1</sup> Такие скольжения достигаются приемом *glissando* (итал. — скользя), возможным на струнных и отдельных духовых инструментах, а также в вокале. При переходе *glissando* от одного звука к другому звучат все промежуточные градации высоты.

мысли, теперь, в зоне кризиса, стал походить на экспериментальную проверку. Пожалуй, даже некий оттенок лабораторности можно уловить в том, с какой последовательностью и с какой жесткостью — словно в условиях экстремальных температур — проводятся испытания музыки.

Впрочем, в зоне кризиса испытания ожидают и слушателя: постоянно возрастающее напряжение не дает слуховому вниманию передышки. Сменяющие друг друга звучания могут показаться мучительными и раздражающими, слух будет метаться в поисках опоры и не найдет ее...

Но, даже получив в дальнейшем, в умиротворенно-благозвучии финала, награду за муки, пережитые нами вместе с музыкой в зоне кризиса, мы не поймем их смысла, если будем слышать только музыку о музыке и в серии испытаний видеть лишь демонстрацию различных приемов современной композиторской техники. Если же, повинуясь ранее возникшим ассоциациям, продолжать слышать в музыке процесс погружения в глубины сознания, самораскрытие человеческого «я», самоотчет души, то весь звуковой материал зоны кризиса отчетливо предстанет нам в своей эмоционально-ценностной окрашенности, а те или иные средства композиторской техники обретут относительно определенные образные смыслы.

Тогда в «броуновом движении» звуков позволительно услышать шевелящийся хаос тех «всех возможностей» человеческого «я», о которых говорил Л. Толстой, хаос, выпущенный наружу вследствие полной свободы, предоставленной каждой из них. И путь музыки к преодолению хаоса окажется путем к построению личности, путем жестокого испытания «всех возможностей», путем мучительного поиска такого их отбора и такой организации, какие можно будет принять за истинные.

С этой точки зрения поиск в зоне кризиса превращается в искусство. Впрочем, превращения здесь претерпевают и другие образы, возникшие в предыдущих разделах. Зона кризиса — это вообще зона метаморфоз: здесь, в горниле испытаний, все может стать всем, причем в большинстве случаев образы, представленные ранее, так сказать, с положительным знаком, заменяют его здесь на отрицательный. Как уже отмечалось, искажение первоначальных интонаций — верный признак вступления музыки в зону кризиса. Тончайшая паутина изысканных звуковых узоров неожиданно утолщается, оборачиваясь грубой коростой. То, что произносилось прежде с бережной отчетливостью, начинает здесь бездумно «забалтываться». Мелодический оборот, казавшийся символом лирического открытия, превращается вдруг в глумливую насмешку, энергично-призывный фанфарный мотив сжимается в назойливо-долбящую скороговорку. Словом, как сказано у Шекспира, «все превращенье страшное претерпит», весь тематический материал предыдущих разделов предстанет в кривом зеркале ожесточенного гротеска.

И это не будет неожиданным. Непрерывная текучесть музыки, логичность ее развертывания подскажет, что перед нами продолжение начавшегося ранее самоанализа, который не остановился перед открывшимся ему многообразием свойств, но пошел вглубь, и в беспощадном исследовании обнаружил их оборотные стороны. По тому, что происходит в музыке дальше, можно предположить, что открытие «изнанки вещей» настолько потрясает углубляющееся в себя сознание, что оно временно теряет ценностную ориентацию. Во всяком случае, гротескный выверт начальных образов наизнанку сопровождается, как правило, в музыке Тищенко их жестоким осмеянием. В процессе испытаний темы попадают в условия звучания, превращающие их в издевательскую пародию, в злобную карикатуру. Порой увлеченность таким искажением начальных образов заставляет вспомнить строки Блока:

И была роковая отрада  
В поруганье заветных святых.

И действительно, иногда гротескное преломление тематизма переходит в страшную оргию поругания, в неистовое буйство бешеного пляса и адского хохота. Такие эпизоды музыки Тищенко могут напомнить об inferнальных образах романтизма, о сказочных шабашах нечистой силы, например, о «Поганом плясе Кашеева царства» из «Жар-птицы» Стравинского и т. п. Однако «поганые плясы», встречающиеся в музыке Тищенко, вряд ли будут вызывать мифологические ассоциации (хотя бы потому, что иногда в них проступают пародийно-заостренные ритмы и тембры современной эстрадной музыки). Отнюдь не мифологичны и «адские виденья», встающие на некоторых страницах тищенковских партитур. Хотя в них легко услышать отголоски вихрей, бушевавших в звуковых картинах ада, принадлежащих перу Берлиоза и Листа, Чайковского и Малера, все же inferнальное начало у Тищенко (существенная область образного мира его музыки, впервые, видимо, заявившая о себе в Первой сонате для скрипки соло — третья часть, эпизод *Diabolico*) связано не с тем обликом ада, что знаком нам по художественным изображениям прошлых веков, а с тем, что неоднократно воссоздавался в современном искусстве. Как известно, романтические «адские виденья» прочно прижились в искусстве XX века, утратив при этом мистическую окраску и став своеобразным художественным знаком для воплощения вполне реальных ужасов и кошмаров, на которые век не поспешил. Признание Т. Манна в том, что он не смог бы создать своего описания ада в «Докторе Фаустусе», не пережив мысленно гестаповского застенка, в этом плане весьма примечательно.

С inferнальными образами музыки Тищенко мы еще встретимся в дальнейшем, пока же подчеркнем, что возникают они, как правило, именно из хаоса, как его порождение, и в ряде случаев вполне допустимо воспринять их как плод воображения, спустившегося в темные глубины подсознания, а в серии гротескных карикатур на первоначальные звучания увидеть искажающие лицо гримасы безумия. Тогда весь путь музыки в зоне кризиса может напомнить, говоря словами Г. Гессе, «в полном смысле слова сошествие в ад, то боязливое, то мужественное сошествие в хаос помраченной души, предпринятое с твердым намерением пройти через ад, померяться силами с хаосом, выстрадать все до конца» (14, с. 155). Вот на этом пути и обретают образный смысл те эксперименты с основными свойствами музыкальной материи, в частности с ее пространственным, временным и тембровым обликами, о которых шла речь выше. Каждое из сменяющих друг друга состояний звуковой ткани взывает к эмоционально-психологической расшифровке и в результате предстает *образом того или иного состояния сознания*. Из их широчайшего спектра, вряд ли поддающегося исчерпывающему описанию, здесь стоит отметить наименее традиционные для музыкального воплощения и наиболее специфичные для музыки Тищенко. Вообще Тищенко мастерски воссоздает в звуке любую нужную ему эмоционально-психологическую атмосферу<sup>1</sup>, но, пожалуй, самым впечатляющим (а порой и потрясающим) в его музыке оказывается воссоздание тех состояний сознания, которые современная психология называет *измененными*<sup>2</sup> и во время которых происходит смещение простран-

<sup>1</sup> М. Нестьева замечает: «Трудно назвать образный пласт, который бы не затронул Тищенко: состояние нервной экзальтации и спокойная медитация-размышление, приподнятая гимничность и саркастическая ирония, мудрая величественность, экспрессивная трепетность, атмосфера зыбкой таинственности» (33, с. 302).

<sup>2</sup> Такие состояния возникают во время сна, под гипнотическим или наркотическим воздействием, а также, если верить психологическому опыту ряда восточных культур, во время углубленной медитации.

венных и временных границ реального мира. При измененном состоянии сознания пространство может показаться мобильным — расширяющимся и сужающимся, выпрямляющим кривизну и искривляющим прямолинейность реальных очертаний, время же кажется способным замедлять, ускорять или останавливать свое течение. Мир предстает в колеблющемся зыбком тумане, размывающем четкость реальных линий, причудливо деформирующем конкретные предметы.

Думается, именно такое «размытое видение мира» и становится объектом звукового воплощения в тех эпизодах музыки Тищенко, где с музыкальным пространством и временем происходят самые удивительные метаморфозы. Именно как выход за грани реальности воспринимаются, например, типичные для подобных фрагментов тищенковской музыки глассандирующие звучания, длительные «плавания» звуков в узком диапазоне. Скольжение звука, размывающее внутренние границы музыкального пространства, легко ассоциируется с «нефокусированным» видением, при котором расплываются, двоятся, троятся реальные очертания. Столь же легко ассоциируются с потерей пространственной ориентации и алогичные переброски звучаний из одной отдаленной точки диапазона в другую.

В воссоздании звучащих образов, как будто порожденных «галлюцинирующим» сознанием, важную роль играет и ритмика, построенная на смешении разных временных планов. Один из наиболее ярких примеров — вторая часть Пятой сонаты для фортепиано, открывающаяся равномерной пульсацией на одном звуке в высоком регистре.

Здесь вновь нужно отступление, дабы напомнить, что равномерное повторение одного и того же звука (часто и в разных образных планах применяющееся в музыке Тищенко) издавна связывалось в музыке с ощущением течения времени или его отсчета. У этого музыкального звучания есть два совершенно очевидных жизненных прообраза: биение человеческого сердца и ход часового маятника. Случаи пульсации в музыке XVIII—XIX веков чаще всего напоминали о первом прообразе: пульсация отличалась известной «мягкостью», некоторой свободой отклонений от абсолютной равномерности, той, пользуясь выражением Т. Манна, «живой неточностью», которой всегда разнится организм от механизма. Механическая же точность часового хода оживала в музыке комическо-скерцозного плана: скажем, в симфонии Гайдна «Часы» или во второй части Восьмой симфонии Бетховена, возникшей, как известно, под впечатлением от знакомства с технической новинкой — метрономом Мельцеля.

Однако в художественном сознании XIX века работа механизма, отмеривающего время, постепенно стала приобретать тревожные, а затем и пугающие черты.

Пушкинским строкам:

Мне не спится, нет огня;  
Всюду мрак и сон докучный.  
Ход часов лишь однозвучный  
Раздается близ меня —

вторят тютчевские:

Часов однообразный бой,  
Томительная ночи повесть —

тютчевским — блоковские:

Раздавив похоронные звуки  
Равномерно-жутких часов...

От полуночного боя часов, открывавшего в романтических мистериях

сатанинские шабаши, тянутся нити к фантазмагории хрипящих часов в «Записках из подполья» Достоевского или к лягу рокового маятника в рассказе Эдгара По «Маска красной смерти».

Вспомним в этой связи, что одно из самых трагических претворений хода часового механизма в музыке XIX века дано Мусоргским в сцене галлюцинаций Бориса: неумолимо мерная ритмика стала контрастным фоном для хаоса бредовых видений.

В музыке же XX века роль подчеркнута механистичной, строго равномерной пульсации значительно возросла в связи с вторжением в сферу музыкального искусства урбанистических образов. И если ранее пульсация могла символизировать само течение человеческой жизни (перебои и остановка пульсации в финале Шестой симфонии Чайковского не раз вызвали ассоциации со смертью), то теперь пульсация, пожалуй, чаще оказывается символом автомата, порожденного враждебной живому, человеческому началу «машинной цивилизацией».

Но какое бы образное значение ни получала пульсация в той или иной музыке, ее использующей, **практически во всех** случаях она утверждала некое единство временного **измерения, единую «сетку»** времени, единую долю его.

С пульсацией же во второй части Пятой сонаты Тищенко происходит нечто совершенно непредвиденное. К достаточно длительному равномерному повторению начального звука присоединяются повторы соседнего тона, но после трех совместных повторений второй звук начинает едва заметно опережать первый. Опережение становится все ощутимее и вскоре уже кажется запаздыванием, но вот запаздывание уменьшается, и оба тона опять звучат одновременно, после чего их повторения вновь начинают расходиться во времени. Привычный слуховой опыт готов подсказать, что повторы первого тона дают стабильную «сетку» времени, а повторы второго свободно от нее отклоняются. Но следующий цикл расхождения и схождения звуков убеждает, что это не так: обе пульсации абсолютно равномерны — разнятся же их скорости, причем минимально (на 50 повторов первого звука приходится 51 второго). Перед нами два отсчета времени, абсолютно равноправных, но никак не совместимых друг с другом. Звучание обеих пульсаций протекает подчеркнuto бесстрастно: в тишине, без изменения динамических градаций, в бледном высоком регистре фортепиано. Но эмоциональный заряд этой музыки, построенной на двух соседних звуках, огромен: слушательское чувство ритма «выброшено из седла», слух мечется между двумя метрическими опорами и не может выбрать, какому ходу времени он должен следовать: говоря словами Гамлета, «время свихнулось!»

Композитор признавался (и его признание даже попало в печать), что идея столь редкой полиметрии, для записи которой ему не хватило традиционных средств нотации, возникла из случайного слухового наблюдения: два стоящих в комнате будильника шли с разной скоростью. Это признание имеет определенную ценность: оно подтверждает как композиторскую способность превращать в музыку любые «впечатленья бытия», так и полнейшую случайность импульсов творческого воображения, засвидетельствованную известными строками А. Ахматовой:

Когда б вы знали, из какого сора  
Растут стихи, не ведая стыда...

Стоит, однако, подчеркнуть, что к музыке Пятой сонаты, тем более если воспринимать это сочинение в контексте всей музыки Тищенко, тиканье будильников не имеет никакого отношения. В начале второй части

Пятой сонаты встает — поднимающийся далее до уровня трагического — образ разошедшегося с самим собой времени, точнее, образ сознания, для которого время перестало быть чем-то цельным и единым и оказалось размытым и распадающимся. Эксперимент с музыкальным временем в данном случае воплотил в звуке то же «несфокусированное» видение, которое в других случаях воплощали эксперименты с музыкальным пространством.

Пристрастие музыки Тищенко к образам измененных состояний сознания имеет опору и в психологическом, и в драматургическом планах. Созерцание «размытого мира» обладает известной привлекательностью: оно уводит от обыденности, освобождает воображение от оков реальности. Сама деформация привычного может сообразить такому созерцанию эстетическую прелесть, порожденную новизной и необычностью. Но это — ядовитая привлекательность дурмана. Длительное погружение в такое созерцание чревато расплатой: опьянение призрачной свободой воображения грозит смениться тяжким похмельем кошмарных видений. И порой драматургическое развитие зон кризиса в сочинениях Тищенко устремляется именно по этому пути — от зачарованного любования таинственным «размытым миром» к предкульминационному нагнетанию ужаса.

Здесь вновь может возникнуть образ хаоса, теперь уже не вяло шевелящегося, а яростно бушующего: произвольное переплетение разнонаправленных звуковых потоков образует громокипящую нарастающую лавину. Но и кошмарное видение взбунтовавшегося хаоса претерпит свое превращение: из слитной звуковой массы выделится тембр, превосходящий другие силой звучания (в оркестровых сочинениях эту роль обычно берет на себя батарея ударных или группа медных инструментов), и громогласными упорными повторами какого-либо жесткого и примитивного мелодико-ритмического рисунка начнет подавлять неупорядоченное кипение звуков. Слово под диктовку этих повторов, тот же рисунок постепенно — по одному или группами — перенимают и другие голоса. И вот уже превращение состоялось: вместо аморфной лавы на нас надвигается гигантский механизм, стражайше организованный на основе полного тотального единства. Все возможные «этажи» музыкального пространства заполнены одним и тем же мелодическим оборотом, все голоса подчинены единому ритму. В истерическом повторении (подобном гипнотическому заклинанию) одной и той же формулы возникает образ *чудовищного насилия, страшного натиска*. Этот натиск может принять жанровый облик марша, токкаты или скерцо, может обнаружить признаки гротескного пляса, но любые жанровые черты этой механической моторики будут непременно отличаться зловещей эмоциональной окраской. И если в момент предельного напряжения звучание неожиданно оборвется, обвалится в тишину, оседет опадающими в низкий регистр созвучиями, разлетится точечными тембровыми осколками, то, значит, кульминация достигнута, зона кризиса исчерпана и музыка находится

## В ЗОНЕ КАТАСТРОФЫ.

Эта зона может вместиться в одно или несколько мгновений музыкального времени, может оказаться и довольно протяженной, но произойдет ли разрушение гигантского звукового комплекса, вырванного в зоне кризиса, одновременно, или же нам предстоит созерцать слухом сравнительно длительную «вакханалию распада» (пользуясь выражением Т. Манна) — в любом случае возникающий здесь в музыке Тищенко образ *рухнувшего мира* будет еще одним перевоплощением образа хаоса, на этот раз своего рода апофеозом хаоса. Если в зоне роста слуху являлся, так сказать, хаос

творения, открывавший бездну возможностей развития, если в зоне кризиса он обращивался угрожающе-яростным хаосом разгула, то теперь перед нами безвольно-пассивный хаос гибели. Все «скрепы», державшие ранее звуковую ткань, распадаются, и звучание, еще продержавшись какое-то время в полной безопорности, начинает неумолимо обваливаться пластинами и отдельными звуками, образуя в результате нечто, напоминающее бесформенную гряду обломков.

На заре XX века Скрябин обозначил одну из трагических кульминаций в партитуре своей Третьей симфонии словами «*écroulement formidable*» — «страшный обвал». В принципе теми же словами можно было бы отметить и аналогичные кульминации в музыке Чайковского или Малера. Видимо, для позднеромантического сознания звучание, воплощающее образ катастрофы, при всей личностно-психологической окраске этого образа все же связывалось со звуковым прототипом природного происхождения — с горным обвалом или вулканическим извержением. XX век познакомил человечество с катастрофами куда более страшными и отнюдь не стихийными. В их звуковой облик входили рев самолетных двигателей, свист авиабомб, разрывы снарядов, грохот рушащихся зданий и — если это можно было расслышать — стоны людей, гибнущих под их обломками.

Я вовсе не хочу сказать, что в музыке Тищенко изображаются сцены бомбежек. Но я не сомневаюсь, что некоторые звучания, возникающие в зонах катастроф, не могли быть созданы человеком, не пережившим — реально или в воображении — опыт бомбубежищ, не задумавшимся об ужасах минувших войн и об угрозах будущих...

Зона катастрофы не только следствие, но и кульминация зоны кризиса. Потому и средства, используемые здесь композитором, по сути те же, что и в предыдущей зоне, но только теперь они заострены до предела. Пространственные, временные, тембровые свойства музыкальной материи проходят здесь последние предельные испытания — распадом, остановкой, обесцвечиванием. И подобно тому как это происходило ранее, за картиной гибнущей музыкальной материи встает *образ гбнущего сознания*. Оно опять предстает в измененном состоянии, и последнее может оказаться апогеем безумия. В алогичном, бессмысленном брожении почти неузнаваемых осколков прежних звучаний, в бессвязном бормотании гибнет мысль, гибнет музыка. Но если в этой увядающей сумятице вдруг блеснет отчетливым мелодическим рисунком один из начальных оборотов, если какой-либо участок распадающейся ткани вдруг соберется в гармоничный комплекс, если разрозненные звуки потянутся друг к другу и сложатся в линию, то, значит, во мраке распада забрезжил путь к спасению и, миновав зону катастрофы, музыка представляемого здесь сочинения оказалась

## В ЗОНЕ ПРЕОДОЛЕНИЯ.

Тяготение или прорыв к тому, что звучало в начале, может определять все течение музыки в этой зоне, заставляя вновь вспомнить строки пушкинского «Возрождения», на этот раз заключительные:

Так исчезают заблужденья  
С измученной души моей,  
И возникают в ней виденья  
Первоначальных, чистых дней.

Действительно, возвращение звучанию его начального облика (точнее, близкого к начальному) в музыке Тищенко воспринимается отнюдь не как

«бегство назад», отступление после поражения, но именно как освобождение от «заблуждений» и потому — в итоге — как победа. Заблуждения же могут исчезнуть лишь вследствие осмысления причин, их вызвавших. Но сам процесс осмысления музыка Тищенко нам не покажет: в ней запечатлен лишь его результат — выход из катастрофы, восстановление звуковой ясности, возникновение новых итоговых образов, символизирующее обнаружение истины. Осмыслить же происшедшее, сравнивая этот результат с предыдущей музыкой, предложено слушателю. Потому в музыку зоны преодоления стоит вслушиваться с особым тщанием: она важна для понимания не только последующего, но и предшествующего.

*Идея преодоления* — одна из центральных в большинстве сочинений Тищенко. Само же преодолевающее действие проявляет себя различно.

Например, в Первом скрипичном концерте зоны катастрофы и преодоления приходится на длительную каденцию<sup>1</sup> скрипки, помещенную в конце второй части — одного из самых ранних в творчестве Тищенко масштабных развертываний зоны кризиса. После долгого нарастания фантазмагорического хаоса, своего рода звукового «бурана», родившегося из завихрившихся в высоком регистре фигураций кларнетов, после превращения его в жестко ритмизованный натиск громада оркестрового массива вдруг исчезает и оставшийся в неожиданном одиночестве голос скрипки отчаянно пытается изважиться — как от наваждения — от навязанной ему предшествующим натиском судорожной пульсации и обрести утерянную мелодическую пластику. Поначалу он задыхается в продолжающемся по инерции беге триолей, надрывается в скачкâх, захлебывается в *glissando*, но вот ему удается, проскандировав в том же ритме один звук, задержаться на нем, продлить его звучание и, раздвоившись в двухголосии, начать плавное мелодическое движение вниз. В этом движении и возникает оборот, напоминающий о начальной теме Концерта. Правда, здесь же скрипка повторит те фигурации, с которых началось нашествие хаоса, но затем вновь вернется к кантиленному двухголосию, в котором все яснее будут проступать черты начальной темы.

Такой путь преодоления активен, он может походить на схватку, но не внешнего, а внутреннего плана: это похоже на попытку сознания выхватить в памяти желанный образ и отбросить нежеланный.

*Образ мощного напряжения воли*, активного ее усилия характерен для зоны преодоления. В Пятой симфонии подобное усилие позволяет в решающий момент вообще избежать катастрофического распада. Динамическое нарастание третьей части (Соната) приводит музыку к той грани, за которой обычно в сочинениях Тищенко начинается разрушение ткани. Здесь же, в момент начала четвертой части (Интерлюдия), линейная ткань на предельном своем напряжении вдруг сжимается в единую консонирующую вертикаль — неполный аккорд. Цепь таких аккордов<sup>2\*</sup>, звучащих во всю оркестровую мощь, оказалась бы традиционным воплощением неких могучих устоев, если бы не одна необычная деталь: гигантские аккорды вибрируют трелями и переходят друг в друга *glissандируя* — эффект примерно тот же, как если бы монолитные колонны, образующие монументальную колоннаду, задрожали от напряжения и стали извиваться под давящей на них тяжестью. В этом простом, но счастливо найденном приеме рождается впечатляющая картина потрясенного, но все же отчаянным усилием сохранившего устойчивость мира.

<sup>1</sup> В инструментальном концерте *каденцией* называется относительно протяженный монолог солирующего инструмента, отличающийся, как правило, особым виртуозным накалом.

<sup>2\*</sup> Формально говоря, параллельных квинт.

Преодолевающее действие, особенно в своем начале, может носить и более пассивный характер. В Пятой сонате для фортепиано зона преодоления начинается в Интермеццо (так обозначены четырнадцать тактов, разделяющие вторую и третью части Сонаты), поражающем неожиданным звучанием: после остро диссонансирующих громовых созвучий второй части, после назойливо-долбящих повторов одного звука — в мягком *piano* заструились благозвучнейшие арпеджио, словно в каком-нибудь романтическом фортепианном этюде <sup>1\*</sup>. Эта струя гармонии как будто смывает «адские виденья» второй части и, не встречая сопротивления, расчищает звуковое поле для спокойно-величавого «строительства» музыки финала.

В других случаях зона преодоления открывается своеобразным сигналом: неожиданно отчетливым — среди хаоса катастрофы — возмещением одного из начальных мелодических оборотов, обычно имеющего какие-либо фанфарные свойства. Такой сигнал, звучащий как своего рода «благая весть» <sup>2\*</sup>, своей внезапностью напоминает, по справедливому замечанию В. Сырова, озарение — неожиданно явившийся помраченному сознанию свет истины.

Наконец, преодолевающим действием может оказаться и воплощение в музыке плача. «В заколдованной области плача» (Блок) музыка Тищенко — частая гостья. Редкое крупное сочинение композитора обходится без *lamento* <sup>3</sup>, и многие эпизоды, воссоздающие образы скорби и *сострадания*, принадлежат к лучшим страницам творчества Тищенко. Эти страницы питаются самыми разнообразными источниками — от арий-*lamento* эпохи барокко до симфонических *lamento* Чайковского, Малера или Берга, от элегического романа до фольклорных плачей.

Последние играют особо важную роль. Их значение для музыки Тищенко убедительно раскрыл И. Земцовский, анализируя плачи в балете «Ярославна» и подчеркивая момент превращения плача в песню. «Если плач не превращается в песню, — пишет исследователь, — не является одновременно песней, то это односторонний, «будничный», плоский плач, — быт вне искусства, «зрящее» отрицание: смерть, в которой не видно жизни. Для народа же в основе своей всегда не так, и у Тищенко смерть (оплакивание) побеждается плачем! Плач поется, и поется не для смерти, а для жизни. Плач в себе самом содержит свое отрицание — песню» (19, с. 125). Возвращение через плач в народно-песенную стихию — привычный для музыки Тищенко путь в зоне преодоления.

Есть пути и другие, но показанных здесь, думается, достаточно, чтобы понять, откуда и куда они ведут и в чем состояло то скрытое от нас осмысление катастрофы, которое заставило музыку устремиться в зону преодоления, очищаясь от «заблуждений» зоны кризиса.

Прежде всего заметим, что выход из катастрофы непременно связан с неким упорядочением звукового потока, с внесением какого-либо организующего момента, преодолевающего хаос катастрофы. В зоне преодоления продолжают размышления музыки Тищенко о границах свободы.

<sup>1\*</sup> Приходилось слышать мнения о стилистической чужеродности Интермеццо в контексте всего сочинения. В связи с этим стоит подчеркнуть, что мелодическое движение по тонам трезвучий — сквозной интонационный комплекс первой части Пятой сонаты, и потому его возврат в виде гармонических фигураций Интермеццо есть типичное для музыки Тищенко преобразование начальных интонаций в зоне преодоления.

<sup>2\*</sup> Пользуюсь метафорой, примененной к музыке Брамса М. Друскиным, а вслед за ним М. Сабининой к музыке Шостаковича (42, с. 302). Можно вспомнить один из самых впечатляющих аналогичных эпизодов в классике — так называемую ложную репризу в первой части Третьей симфонии Бетховена.

<sup>3</sup> *Lamento* (итал. — стон, жалоба, причитание) — обозначение музыки, носящей скорбный характер, а также жанровое название вокального или инструментального сочинения, воплощающего образы печали, плача и т. п.

Похоже, что их путь, начавшийся в зоне кризиса, в упрощенном виде таков. Начальное развитие невозможно вне свободы, но безграничная свобода, бесконтрольное развитие «всех возможностей» неминуемо ведет к утрате всякого порядка, к утрате структурности, к беззаконию и бессмыслице хаоса. В не управляемом же никакими законами мире, в мире «без руля и без ветрил» неизбежен выход на первый план грубой силы, подавляющей все прочее и жестко автоматизированной хаос в некий примитивный порядок, основанный на жестко автоматизированном подчинении всего чему-либо единому. Абсолютная свобода, таким образом, превращается в абсолютную несвободу<sup>1</sup>. Но если утрата структурности ведет к утрате смысла, то гипертрофия структурности, сведение многообразия к плоскому единству влечет за собой омертвление. И видимо, не случайно к зоне катастрофы в музыке Тищенко, как правило, подводит именно «механизированный» натиск жестко организованного звучания, обреченного на гибель вследствие полной своей несвободы. Подобно абсолютной свободе, абсолютное ее отсутствие имеет своим логическим следствием мрак хаоса, из которого в зоне преодоления музыка устремляется на поиски нового порядка. Мы не знаем пока, каким именно он окажется, но звучание, возникающее в зоне преодоления, предсказывает, что новый порядок будет отмечен печатью традиции. И хотя процесс преодоления хаоса может быть представлен с разной интенсивностью, в разных эмоциональных окрасках (в одних случаях музыка звучит как напряженнейшее укрощение стихии, в других она «на бушующее море льет примирительной елей»), все же в любом случае момент упорядочения — будь то введение мелодии в русло поступенного движения, появление консонирующих созвучий или возвращение инструменту его «нормального» темброво-регистрового облика — несет в себе нечто традиционное. Звуковая ткань обретает состояние, являющееся для той или иной традиции привычным и нормальным. Подчеркнем: речь идет не о какой-либо одной традиции. В процессе упорядочения музыка Тищенко может апеллировать к доклассическим, классическим, романтическим, фольклорным (чаще всего русским) или иным традициям, но это всегда будет апелляция к опыту прошлого.

Если учесть, что такое «вспоминание о прошлом» совмещается обычно с напоминанием о начальном облике тематизма, то прояснится еще один чрезвычайно важный для музыки Тищенко образ — *образ памяти*. Впервые он отчетливо проступает именно здесь, в зоне преодоления, где спасающаяся от гибели музыка обращается за помощью к своим истокам (находящимся как в данном сочинении, так и вне его) и получает от них импульс для дальнейшего развития. И точно так же в драме сознания, раскрывающейся в этой музыке, выход из катастрофы предстанет как выход из беспомощности — в самом прямом смысле слова: восстанавливая в памяти изначальные ценности, сознание обретает в них опору.

Здесь уместно вспомнить слова М. Бахтина: «Идти вперед может только память, а не забвение. Память возвращается к началу и обновляет его» (5, с. 492).

В культуре второй половины XX века память все чаще и чаще из категории психологической превращается в категорию этическую, вступая в тесные родственные отношения с совестью. Память становится своеобразным залогом совести, непременным условием ее выявления. Думается, именно светом такого родства озарен образ памяти в музыке Тищенко.

<sup>1</sup> Эта диалектика не раз подтверждалась в многотрудном опыте XX века, причем не только в художественной области (сравните хотя бы путь западноевропейской музыки от свободы атональности к оковам сериализма), но и в других, в частности в социально-политической: как известно, в ряде буржуазных обществ разгул анархического начала оборачивался тоталитарной диктатурой.

Собственно, иначе и быть не может, ибо описываемый здесь музыкальный процесс имеет (как это, видимо, уже совершенно ясно читателю) не только эстетический, общеподлинный, гносеологический и психологический подтексты, но и — едва ли не главным образом — этический подтекст. В судьбе звуковой ткани раскрывается как диалектика творческого процесса, становления бытия, движение познающей мысли или динамика самосозревающего сознания, так и (возможно, в первую очередь) диалектика становления личности, выяснение ее отношений с собой и с миром.

И опять-таки наиболее отчетливо этический смысл происходящего в музыке проступает в зоне преодоления, особенно, как уже говорилось, в мерзко возникающих здесь плачах. Плач зачастую воплощает не просто образ скорби, но и образ *раскаяния*, бросая новый ответ на уже миновавшие события и заставляя увидеть их в ином свете — в свете обостренной совести. И тогда многие перипетии тематизма в зоне кризиса предстают как этические заблуждения. Тогда мир, где с материей звука можно сделать все, что угодно, предстает миром этической относительности, миром, где, говоря словами одного из героев Достоевского, «все дозволено». Абсолютизированная свобода развития оказывается символом безответственности, покорное подчинение диктату примитивно-грубой силы — символом этической пассивности, гротескные искривления тематизма — символом цинического юродства, погружение сознания в измененные состояния — символом безволия. Гибельный крах — расплата за все это.

Напомню еще раз, что большинство сочинений Тищенко строятся на основе единства тематического материала: все темы вырастают из одного зерна или, по крайней мере, обнаруживают значительное родство между собой. Единство тематического материала в музыкальном произведении подобно единству героя в сюжете. Потому встречающиеся иногда в литературе о Тищенко формулы типа «вторжение сил зла» кажутся мне поверхностно-неточными, возникшими вследствие механического переноса на музыку Тищенко концепций, свойственных другим композиторам. Большинство сочинений Тищенко не дает оснований говорить о каком-либо вторжении извне. Все вырастает изнутри, противоборствующие тенденции возникают из единого источника и, грубо говоря, варятся в одном котле. Конфликтность музыки Тищенко очень часто может быть описана известными поэтическими строками:

С кем протекли его боренья?  
С самим собой, с самим собой.

«Человек, — вспомним слова Л. Толстого, — есть всё... все возможности...» Среди «всех возможностей» есть весьма зловещие, но есть и такие, как память, совесть и воля. Их «цепная реакция» (память пробуждает совесть, совесть — волю) приводит к преодолевающему действию, к активному выбору, к отбрасыванию одних возможностей и к закрепляющему утверждению других. Раскаяние, воплощение в плаче, может быть первым шагом на этом пути.

Особо знаменательным представляется то, что плач в музыке Тищенко зачастую обретает не индивидуально-солирующий, а коллективно-хоровой облик. В зоне преодоления восстанавливается хоровое звучание, возникшее в зоне роста и утраченное в зоне кризиса. Думается, смысл этого не ограничивается ни возвратом к начальной ценности (в частности, как уже отмечалось, к ценности народно-песенной стихии), ни стремлением придать объективность лирическому высказыванию, хотя и то и другое существенно. Глубинный смысл видится в ином: в выходе деятельности сознания за

пределы самосозерцания, в преодолении замкнутости в себе, в обращении к другим за сочувствием и поддержкой. И если хоровое звучание в зоне роста представлялось множественным расщеплением одного голоса, то теперь оно оказывается реальной совокупностью разных голосов, с пониманием и состраданием откликающихся на сольную жалобу. И когда в музыке Тищенко индивидуально-солирующий плач перерастает в коллективно-хоровой, поддерживающий и утешающий, перенимающий те интонации солировавшего голоса, в которых оживали «первоначальные виденья», то едва ли можно найти к таким эпизодам лучшую иллюстрацию, чем строки Ахматовой:

Словно вся прапамять в сознание  
Раскаленной лавой текла.  
Словно я свои же рыдания  
Из чужих ладоней пила.

Возникает нечто подобное тому, что в древнегреческой трагедии именовалось коммосом — эпизодом, когда к плачу героев со сцены присоединялся плач комментирующего действие хора.

Совокупность скорби, раскаяния и сострадания производит этически очищающее действие, и неслучайно почти все писавшие о музыке Тищенко использовали другой термин из аристотелевского описания трагедии — катарсис. Учитывая новейшие предупреждения специалистов по античной культуре о невыясненности точного смысла этого термина (см. 2, с. 13), я воздержусь от его употребления. Остается, однако, несомненным, что в зоне преодоления музыка Тищенко тем или иным способом создает этически окрашенный *образ очищения*.

Вместе с тем активность пробудившейся воли воплощается и в другом ключевом для этой зоны образе — в *образе созидания*. Идет процесс восстановления звуковой ткани, разрушившейся в зоне катастрофы. Он во многом — но не во всем — напоминает процесс, происходивший в начале сочинения. Если в начале возникало ощущение стихийного поиска, своего рода «черновика», испещренного зачеркиваниями, то теперь перед нами уверенное, хотя иногда и нелегкое, движение к известной цели, словно обретшая ясность мысль устремилась по открывшемуся ей пути, ведущему к истине. Созидание может идти рука об руку с очищением (например, в плачах уже восстанавливается целостность музыкальной материи), может следовать за ним, но в любом случае, исходя из логики музыки Тищенко, приходится заключить, что одно без другого невозможно. И если в нашей модели в непрерывном до сих пор звуковом потоке появились «островки стабильности», если движение музыки замедляет ход, чтобы еще и еще раз повторить облубованный им интонационный комплекс, то, значит, созидание закончено, зона преодоления исчерпана и музыка теперь пребывает

## В ЗОНЕ ИТОГА.

Эта зона вместе с предшествующей (граница между ними зыбкая) образует один из самых протяженных во времени участков музыкального действия. Длительность финальных зон в сочинениях Тищенко иногда вызывает упреки в затянутости. Однако оценивать протяженность зон преодоления и итога можно лишь в сравнении с масштабом и интенсивностью развития в предыдущих зонах. Слишком много проблем было там поставлено, чтобы разрешение их могло оказаться лаконичным. Слишком велик достигнутый там эмоциональный накал, чтобы «изживание» его могло уложиться в короткий отрезок времени. На зону итога падает

ответственной смысловая и драматургическая нагрузка: дать ответы на все вопросы и снять возникшее ранее напряжение.

Как известно, в музыке трех последних столетий «центр драматургической тяжести» сочинения стремится к перемещению с начальных разделов на заключительные. Для большинства классических симфоний важная часть — первая: она является как бы источником излучения, рассеивающегося в последующих частях. От Бетховена к поздним романтикам переходит иной тип симфонии — так называемая «симфония финала», где последняя часть — итоговый вывод — оказывается важнейшей. Итоговые темы симфонических финалов Малера И. Барсова (см. 4) удачно назвала «темами истины». В какой-то мере это название может быть приложено и к ряду финальных тем в сочинениях Тищенко.

До известного времени казалось, что зоны итога у Тищенко расходятся — при всем разнообразии — к двум полюсам, представленным уже в ранних сочинениях. На одном полюсе преобладала динамика: завершение музыкального процесса проходило в тоне бодрящей энергии, в радостно-активном утверждении достигнутого итога. Таковы, например, финалы Фортепианного концерта или Первой симфонии. На другом полюсе господствовала статика: заключение протекало в тоне лирического успокоения, в просветленной зачарованности, в тишине мудрого покоя. Таковы, скажем, завершения Первых скрипичного и виолончельного концертов.

Притяжение второго полюса было более сильным. К «статическим» финалам, воплощавшим самые разные образы — от пасторальной созерцательности до трагического оцепенения, сочинения Тищенко устремлялись, пожалуй, чаще, и пусть именно в такой финал волеется звуковой поток и в нашей модели. Но надо заметить, что к концу 70-х годов (после ряда более ранних поисков) в финалах тищенковских сочинений стали появляться темы, родившиеся словно из скрещения импульсов, исходящих от разных полюсов. От «статических» финалов такие темы унаследовали мелодическую пластику, прозрачность ткани, просветленный тембровый и гармонический колорит. От «динамических» же — ритмику движения, сбросившего здесь бремя поспешности и освободившегося от груза звуковой массивности. Порой в таких темах слышны отзвуки стилизованной танцевальности, как, скажем, в теме Рондо из Пятой симфонии, где смешение черт гавота и вальса ведет к удивительному сплаву изысканной грациозности и ласковой доверительности:

11 Allegretto  $\text{♩} = 108$

The image shows a musical score for the first movement of the Piano Concerto in D major, Op. 108, by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 108 beats per minute. The score is written for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as 'leggiero dolce' and 'pizz.', and a 'rit.' marking. The music features a mix of rhythmic patterns and melodic lines, characteristic of Tchaikovsky's style.

Несуетное движение легкого шага сопровождается импровизационно — словно в насвистывании — возникающую мелодию в финале Четвертого квартета.

12

Moderato

V-no I

V-no II

V-c

V-la

Такого рода темы отмечены своеобразным «легким дыханием». Их появление в зоне итога знаменует выход музыки в некое другое — по сравнению с предшествующими событиями — измерение, из которого можно взглянуть на пройденный путь с нежно-прощающей и детски наивной улыбкой.

Однако в каком бы эмоциональном тоне ни разворачивалась зона итога, она, как правило, предстает у Тищенко стадией окончательного разрешения столкнувшихся ранее противоречий. В «динамических» финалах их узел скорее разрубался, в «статических» — развязывался. При-слушаемся же к звучанию, завершающему нашу модель.

Прежде всего мы услышим те же интонационные обороты, что звучали в начале, но сразу поймем, что они явились нам в новом единстве, в новой спаянности. Звучание обрело упорядоченность, и, как и предсказывалось в зоне преодоления, новый порядок отмечен печатью традиционности. Музыкальная стихия введена в границы закона, звуковая ткань включает в себя какую-либо традиционную норму. Так в конце Третьей симфонии возникает тональная устойчивость, в конце Пятой сонаты для фортепиано звучит пассакалия<sup>1</sup>, в коде финала Четвертой симфонии идет последовательность классических аккордов. И в этом нет ни стилизации, ни полного подчинения старому закону. Тональность отнюдь не классична, пассакалия вовсе не воспроизводит модель эпохи барокко, последовательность трезвучий не покоряется правилам учебников гармонии. Музыка обращается к традиции не как к догме, а как к опоре, и границы закона расширяются, как бы допуская поправки, требуемые логикой музыкального процесса. Закон не сковывает звуковой поток, он

<sup>1</sup> Пассакалия — разновидность полифонических вариаций, в которых основная мелодия все время повторяется в нижнем голосе. Широко применявшаяся в музыке XVI—XVIII веков, пассакалия возрождается в музыке XX века (Шостакович, Хиндемит, Шёнберг, Берг, Веберн и другие) и чаще всего связывается с образами оцепенения, углубленно-сосредоточенного размышления или медлительно-упорного утверждения какого-либо тезиса.

лишь очерчивает его берега, внутри которых течение музыки, застрахованное теперь от хаотических разливов, обретает истинную свободу.

Похоже, что финалы тищенковских сочинений почти всегда подтверждают вывод Гёте о диалектике художественного мышления: «И лишь закон нам может дать свободу» — или пушкинское положение о свободе человеческой мысли: «Да будет же она свободна, как должен быть свободен человек: в пределах закона...»

Действительно, интонационному движению возвращается та естественность и непринужденность, какая была свойственна ему в зоне роста. Но теперь разнохарактерные элементы звучания не сталкиваются, не теснят друг друга. Они теперь друг друга поддерживают.

Вообще, при вслушивании в музыку Тищенко порой создается впечатление, что в развитии тех или иных ее элементов проступают черты человеческого поведения. Кажется, например, что темы ведут себя совсем как люди и их можно, как говорится, по-человечески понять. Под таким впечатлением можно сказать, что в зоне итога различные элементы звуковой ткани обретают внимание друг к другу. И в результате, не теряя индивидуального своеобразия, они находят естественное соподчинение, складываясь в разумно-органичную целостность.

Размышления музыки Тищенко о границах свободы в итоге приходят к утверждению звучащего образа *разумно-естественной свободы*.

Если учесть, что финальные звучания в этой музыке, как правило, красивы (в создании эстетической привлекательности для слуха важную роль играют темброво-гармонические краски), а в возродившейся мелодической кантилене часто слышатся интонации, традиционно воплощавшие образы нежности, сочувствия или сострадания, то логично предположить, что конечное состояние звуковой ткани стремится стать выражением старинного триединства истины, красоты и добра.

Вместе с тем итоговое звучание обычно отличается и удивляющей слух простотой. Ко многим тищенковским финалам строки Пастернака:

Нельзя не впасть к концу, как в ересь,  
В неслыханную простоту,—

могли бы служить эпиграфом. Простота финалов напоминает о простоте начал, но никогда с ней полностью не совпадает, ибо впитывает в себя сложность середины и хранит память о пройденном пути. Редкий финал обходится у Тищенко без тех или иных отголосков центральных разделов. И если в ранних сочинениях в финалы включались реминисценции тем из предыдущих частей (например, во *Втором квартете*, в *Первой симфонии*), то позже, в сочинениях с подчеркнутым единством тематического материала, финальные воспоминания о прошлом усложняются. Они возникают либо как «конспективное», сокращенное повторение процессов, протекавших в зоне кризиса и теперь предстающих в приглушенном виде, либо как коренное преобразование отдельных «кризисных» звуковых комплексов. Так, например, резко чеканящий, пугающе жесткий «шаг» виолончели, звучавший в третьей части *Четвертого квартета*, превращается в финале в мягкий, почти летящий. Так во многих финалах за счет регистрово-тембровых средств обретают мягкость и красоту звучания кластеры, терзавшие слух в эпизодах хаоса. Так в финале *Пятой фортепианной сонаты «размывание времени»*, происходившее во второй части, оборачивается достижением предельной ритмической свободы каждого из голосов внутри прозрачно уравновешенной двух- и трехголосной ткани. Словом, в зоне итога мы снова встречаемся с метаморфозами, но если в зоне кризиса, говоря крайне обобщенно, прекрасное превращалось в безобразное, то теперь идет обратный процесс.

Так или иначе музыка дает понять, что жестокие испытания звуковой материи не были напрасными (свойства, в них выявленные, как раз и раздвигают границы традиционных норм) или во всяком случае не прошли бесследно. Познающая мысль пришла к истине, синтезирующей старые и новые смыслы. Творческий поиск после заблуждений и озарений увенчался результатом, отмеченным знаком гармоничности. Рефлексирующее сознание обрело устойчивость, увидев себя не только изнутри, но и отраженным, как сказал бы М. Бахтин, «в хоре чужих сознаний». Построение личности, выявление истинного облика своего «я» завершилось волевым актом отбора из «всех возможностей» — наиболее этически ценных и организацией их в гибкую, но цельную структуру.

Однако, как бы ни истолковывать завершающийся в зоне итога процесс, какую интерпретацию ни подсказывало бы то или иное сочинение, не забудем, что любой образ раскрывается у Тищенко через наделение образными свойствами стадий процесса. В началах тищенковских сочинений возникает прежде всего *образ начала*, в зонах итога — *образ конца*. Конец может быть похож на уверенно поставленную точку, на восклицательный знак, но чаще всего он у Тищенко напоминает многоточие. Пристрастие композитора к истаивающим, уходящим в глубины, воспаряющим ввысь или замيراющим вдали финальным звучаниям сообщает образу конца оттенок бесконечного дления. Другим важным (и тоже процессуально возникающим) свойством этого образа является его связь с образом начала. Возвращение в конце сочинения обновленного и преобразованного начального звучания свидетельствует, что путь, пройденный музыкой в нашей модели, был не кругом, а витком

## В ДВИЖЕНИИ ПО СПИРАЛИ.

Еще раз подчеркну, что речь до сих пор шла не о каком-либо сочинении композитора, но о своеобразной музыковедческой «фантазии на темы Тищенко». И хотя все описанное выше в музыке Тищенко, как говорится, бывает, все же наша модель полностью не совпадает ни с одним реальным произведением. Одни свойства музыки Тищенко предстали в модели в слишком сгущенном, по сравнению с реальностью, виде, другие в слишком прямолинейном и упрощенном, третьи вообще остались за ее бортом. В частности, выпрямленным оказался композиционный облик сочинения. Это упущение я постарался частично исправить в композиции данной главы. Как помнит читатель, подробному рассмотрению процесса предшествовало его максимально лаконичное описание. Нечто подобное происходит и в сочинениях Тищенко, композиционное строение которых часто напоминает расширяющуюся спираль, включающую минимум два витка. Исследователи не раз обращали внимание (см. 31, 40, 49) на то, что в начальных разделах произведений Тищенко «запроектировано» развитие всего сочинения. Начало как бы предсказывает и рост, и кризис, и катастрофу, и преодоление, и итог, но с предельным лаконизмом. Это первый, малый виток спирали. Второй, крупный, может охватить весь дальнейший путь музыки, и начнется этот виток, как правило, сразу с зоны кризиса. Здесь произойдет углубление в то, что намечалось раньше. Но в спирали могут быть и другие витки. Уже говорилось, что в зоне итога восстановленная звуковая ткань иногда словно вспоминает о пройденном ранее пути. В этом случае к спирали добавляется конечный, сужающийся виток. Подобные витки могут возникать и в других зонах.

Ближе всего к нашей модели окажутся одночастные сочинения Тищенко. В многочастных же описанный процесс может возникать в каждой части заново или распределять свои зоны по отдельным частям. В других случаях границы зон и частей цикла не совпадут: зона может продолжаться и в соседней части. Но так или иначе процесс, представленный в модели, непременно обнаружит себя, и именно в виде спирали.

Как известно, спираль — фигура, обладающая многозначной символикой. Еще в древности в ней видели аналог пути познающей мысли. Расширение и сужение спирали не раз сравнивали с ходом человеческой жизни. Начиная с Гегеля, спираль становится символом и движения истории.

Думается, столь же многозначен — образно и проблемно — процесс, который в разных обликах постоянно воссоздается в музыке Тищенко. Несмотря на то что его воссоздание часто окрашено в личностно-исповедальные тона, нет никаких резонов замыкать излюбленный ход композиторской мысли в рамки индивидуального самовыражения, и тем более авторского самовыражения.

Индивидуально-психологическое начало в музыке Тищенко неоднократно переходит в социально-психологическое, и самоанализирующее сознание предстает тогда коллективным сознанием. Воплощенное в звуке становление личности далеко не всегда воспринимается как становление «моего» или чьего-либо индивидуального «я». Это может быть и «я» народа, нации: русским композиторам привычно — вслед за Мусоргским — видеть в народе «единую великую личность». И по пути испытаний, через преодоление их, к утверждению идеалов «судьба человеческая, судьба народная», говоря словами Пушкина, идут рука об руку. На этом пути определяются и судьбы духовных ценностей, неразрывно связанных с человеком, в частности — морали и культуры.

Думается, весь этот — весьма бегло здесь очерченный — круг становится у Тищенко предметом своеобразного «музыкального исследования», а процесс, описанный выше, излюбленная композиционно-драматургическая концепция композитора, оказывается инструментом, с помощью которого познаются самые разные пласты духовного бытия человека. И естественно, что переход от одного пласта к другому заставляет композитора перестроить и сам инструмент.

Далеко не всегда драматургический процесс протекает в сочинениях Тищенко столь очевидно и последовательно, как в нашей модели. Могут быть представлены не все названные зоны, могут возникнуть и новые, не учтенные в модели. Отношения основных образных сфер, последовательность разделов могут весьма ощутимо варьироваться. Чтобы убедиться в этом, последуем примеру композиций Тищенко и совершим третий виток по спирали: познакомимся с различными воплощениями уже известного нам процесса в пяти крупных симфонических сочинениях Тищенко. Начнем с рассказа

## О ПЕРВОМ ВИОЛОНЧЕЛЬНОМ КОНЦЕРТЕ.

Перед нами одно из первых ярких воплощений тищенковской драматургической концепции в том варианте, который был уже назван в критике «музыкальным хождением по мукам». Кажется, впервые процесс испытания тематизма приборел в музыке Тищенко столь драматическую окраску, впервые столь отчетливо проступил личностно-исповедальный тонус высказывания. «Нечто вроде письма к другу» — так охарактеризовал однажды композитор это сочинение.

Пожалуй, нигде раньше не была так накалена атмосфера звучания, никогда не поднималась столь высоко «эмоциональная температура» музыки Тищенко. И может быть, никогда еще эта музыка не высказывалась с такой интимной доверительностью и беспощадной откровенностью. Последнее, впрочем, относится не ко всей звучащей ткани, а к ведущей ее нити — к партии солирующей виолончели. Справедливо было замечено, что Первый виолончельный концерт относится к типу концертных монологов и что тембр виолончели представляет здесь субъекта высказывания, героя драмы (см. 59). Тембровая персонификация героя — испытанный прием романтической музыки, впервые с блеском примененный Берлиозом в «Гарольде в Италии» — концертной симфонии для альты с оркестром. В нашем же случае композитору оказалось мало просто поручить солирующему инструменту ведущую роль — понадобилось резкой чертой отделить героя от среды, его окружающей. Возник весьма нетрадиционный состав: солирующей виолончели противостоит не обычный симфонический оркестр, а семнадцать духовых инструментов, пять ударных и фисгармония (или орган), появляющаяся, впрочем, лишь под занавес. Струнные исключены: виолончель обречена оставаться одинокой среди чуждых ей тембров — вполне романтическое одиночество. И с вполне романтической страстностью, с юношеским пылом доверительности начинает виолончель свой пространственный вступительный монолог — каденцию. Традиционное место каденции в концерте — в районе кульминации, располагающейся обычно где-то в последней трети или четверти формы. У Тищенко же каденция оказалась в начале сочинения. И виолончель начинает свой монолог в том высоком регистре, который тоже принято приберегать для кульминаций: в этом регистре присущая виолончельному голосу благородная сдержанность баритона сменяется лирической страстностью тенора. Тем не менее общий колорит первых тактов мягкий, светлый, утонченный. Напряженная нежность звенит в голосе виолончели, излагающей три основных тематических элемента Концерта:

13 Andante



Все три элемента — и начальное опевание центрального тона, и плавное, ширящееся, как вдох, восхождение, и отвечающее ему мягкое ниспадание мелодии — поначалу объединены в нечто целостное. Опевающий мотив словно берет дыхание для призывного подъема восходящего мотива, а нисходящий мотив появляется как понимающий и сочувственный отклик на этот призыв<sup>1</sup>.

Распад этого единства и свергнет музыку в пучину драмы. Драма развернется постепенно. В монологе виолончели все три мотива начнут являться все в новых и новых вариантах, поначалу осторожно, а затем все радикальнее меняя свой облик. Наиболее активен в этом плане будет

<sup>1</sup> Очень сходным подъемом и ниспаданием мелодической линии озвучил Тищенко диалог влюбленных в своей Второй симфонии на стихи М. Цветаевой (см. пример 66).

восходящий мотив, быстро утрачивающий свою плавную поступенность и вздымающийся теперь вверх широкими скачками. Решительно изменится вскоре и весь тонус монолога: раздвинутся границы диапазона, глухой басовый регистр станет переключаться с прозрачными верхами, напевность уступит место речитативности. Мелодическая линия вздыбится и в определенном момент, словно надрываясь от напряжения, раздвоится в двухголосии. Учасится пульсация. Лихорадочными пассажными порывами будет рваться вверх восходящий мотив, и неожиданной искаженно-стонущей гримасой ответит ему нисходящий. В скерцозно-токатном ожесточении рассыплются острые акценты двойных нот...

Первое успокоение вносит в музыку возвращение к опевающему мотиву. Правда, завершая каденцию, он звучит уже не так, как открывая ее: значительно понизился регистр, сгустился тембр, и уже не следуют за опевающим мотивом его спутники по началу, но сопровождают его интонации стога. Каденция окончена. Пройден первый, самый малый круг спирали, впрочем, довольно полно предсказавший почти все дальнейшее.

На виолончельные стоны, звучащие как одинокий зов о помощи, начинают откликаться инструменты оркестра. Первой отзывается труба, воспроизводя в осторожном *pianissimo* весь начальный тематический комплекс. Виолончель отвечает на этот «глас сочувствия» ритмическим оживлением своих жалоб. В диалог вступает гобой, вторая труба, английский рожок с фаготом, и экспрессия виолончели нарастает. Но что-то сразу жестораживает в едва завязавшейся беседе инструментов. Может быть, то, что вступающие один за другим новые голоса, перенимая тематизм виолончели, все заметнее искажают его. Установившийся было контакт грозит обернуться разладом. Механически затвердив отдельные фразы виолончели, остальные инструменты больше не реагируют на ее обращения, и возрастающая, грозящая перейти в истерику экспрессия солирующего голоса уже с трудом пробивается сквозь гомон оркестра. В результате возникает первая кульминация (цифра 14) с отчетливой конфронтацией соло и *tutti*: ошеломляющие неожиданностью хлесткие аккорды-удары оркестра сопоставляются с выкриками виолончели, в гневном ожесточении которых есть что-то от проклятий.

И вновь наступает успокоение, и вновь оно связано с монологом виолончели и с возвращением мотивов начала. Словно уходя от опасности, мелодическая линия прячется в басовые глубины, и именно оттуда доносятся опевающий и восходящий мотивы. Но «призыв из бездны» не получает на этот раз отклика: нисходящий мотив не появляется. Звучание виолончели вновь пронизывается стонущими интонациями, а между тем на солирующий голос надвигается масса духового оркестра.

Так завершается второй, более обширный виток спирали и начинается третий — само «хождение по мукам». В серии эпизодов-стадий начальный тематизм подвергается всевозможным трансформациям. Примечательно, что поначалу виолончель играет в них ведущую роль: оркестр с некоторым опозданием подхватывает обновляемый ею материал. Но, попав «в руки» оркестра, тематизм гротескно искривляется. Здесь-то и возникают «адские виденья». Впечатляет, например, эпизод (цифра 23), в котором задышающимся стоном виолончели через равномерные промежутки времени громогласно «поддакивает» хор медных с малым барабаном. С мучительным надрывом звучат двух-, а потом и трехголосные *glissando* виолончели, словно пытающиеся своим подъемом остановить низвергающийся поток звучания духовых (цифра 28). Но стоны вскоре сменяются яростью. С токатной жесткостью начинает виолончель выбивать дробь двойных нот (как когда-то

в каденции), и на этом фоне наконец-то возникает долгожданный нисходящий мотив, но до неузнаваемости измененный. Теперь он оглушительно высвистывается визгливым кларнетом-пикколо (в сопровождении еще двух кларнетов). Трогательно-нежная кантилена превращена в издевательский повсист<sup>1</sup>. И как апогей кошунства звучит следом дробный ритм четечотного перепляса, в разгул которого отчаянно бросается и солирующий голос. Впрочем, разошедшемуся оркестру уже не до него. Голос виолончели «отброшен и скомкан» медными. Поддержанные маршевым ритмом ударных, они злобно выкрикивают искаженный переакцентировкой звуков нисходящий мотив. И вот уже этот марш охватил весь массив оркестра...

Виолончель здесь молчит, она вступит позже, пытаясь имитировать разразившийся следом хохот духовых, но натужный ее смех будет похож на рыдания. В виолончельной партии начнется стремительный бег, подхлестываемый ударами оркестра, страшный бег до полного изнеможения. Не снижая темпа, виолончель перейдет на тройные ноты. В том же ритме включится в гонку оркестр, образуя невероятную сумятицу: голоса будут натывать друг на друга, сливаясь в сплошной гул. И на пределе напряжения звучание распадется на осколки отдельных звуков. То один, то другой тембр точками будут вспыхивать в разных регистрах, утратив всякую логику в своей последовательности.

Впрочем, целостность оркестрового звучания скоро восстанавливается — ради еще более грозного натиска. Валторны (под верещание деревянных) угрожающе оглашают те гневные фразы, что звучали у виолончели в конце второго витка. Мощь оркестра достигает предела, но в этот момент предельные возможности мобилизует и солирующий инструмент. Взлетев к одной из вершинных точек своего диапазона, буквально впившись в этот звук в отчаянном трепете, голос виолончели перекрывает грохот оркестра и в длительном *glissando* — вниз, к своему нормальному регистру — как будто выскальзывает из окружающего его кошмара. Отголоски оркестровой бури гаснут по ходу этого скольжения.

Виолончель вновь остается одна. Вновь возвращается сопровождаемый интонациями стона опевающий мотив. Следом за ним звучит играемый *pizzicato*<sup>2</sup> — точно спетый сорванным голосом — значительно изменившийся восходящий мотив. Отклик на него поразителен. Возникает тембр, прежде не звучавший и никак не ожидавшийся в уже, казалось бы, полностью выявленной тембровой палитре Концерта. Звучит фисгармония. В ее мягко и терпко диссонирующих аккордах, стелющихся в высоком регистре, проступает примиряющий хорал. Происходит удивительное преобразование колорита — все словно озаряется льющим сверху успокоительно-прощальным светом. Снова и снова в этом мягком сиянии поднимается восходящий мотив, но лишь на шестой его призыв откликается спутник по началу: нисходящий мотив звучит приглушенно, в призрачно-матовом тембре виолончельных флажолетов<sup>3</sup>. И в том же тембре под негаснущие созвучия фисгармонии проходит и опевающий мотив, с которого все началось и в который все вернулось. Долго, очень долго удерживается это звучание, лишь изредка прерываемое отголосками минувшей бури. Долго длится этот трудно обретенный покой, словно

<sup>1</sup> Здесь приходится еще раз вспомнить о Берлиозе. Именно он впервые ввел кларнет-пикколо в симфонический оркестр и именно для того, чтобы в финале Фантастической симфонии в карикатурно-протесном виде представить — прекрасный прежде — облик возлюбленной героя, являющейся на шабаш ведьм.

<sup>2</sup> При игре *pizzicato* звук извлекается щипком за струну.

<sup>3</sup> *Флажолеты* — высокие, утонченно и бледно звучащие тоны, особым способом извлекаемые на струнных инструментах.

дожидаясь, пока не присоединятся к аккордам фисгармонии присмирившие духовые и не угаснет в тиши ставший похожим на колыбельную напев виолончели...

«Первый виолончельный концерт Тищенко я знаю наизусть» — эти слова Шостаковича (64, с. 333), пожалуй, самая высокая оценка одной из лучших психологических драм в музыке Тищенко<sup>1</sup>.

Среди многих существенных свойств музыкального мышления композитора в Концерте в полный голос заявило о себе и присущее Тищенко, по справедливой констатации М. Нестьевой, «чувство театра». «Свои инструментальные опусы,— замечает М. Нестьева,— композитор часто строит как театральные драмы, соблюдая все законы их развертывания, построения, изживания конфликта, персонифицируя характеристики с помощью лейттембров» (33, с. 306). Как можно было убедиться, в развертывании драмы важную роль играют отношения, складывающиеся между различными тембрами, диалоги (или точнее — полилоги) инструментов. Инструменты в музыке Тищенко тоже часто ведут себя как люди, и логика их отношений напрашивается на психологическую интерпретацию. Неслучайно поэтому пристрастие композитора к жанру концерта, законы которого требуют подчеркнутого внимания к индивидуальности отдельного тембра или тембровых групп. Неслучайно, видимо, и то, что первая крупная удача композитора в жанре бестембовой симфонии связана с сочинением, сохранившим некоторые свойства концертности. Речь идет

## О ТРЕТЬЕЙ СИМФОНИИ.

При первом беглом взгляде на список оркестра, занятого в Третьей симфонии, бросается в глаза лишь представительность группы ударных — десять наименований. В остальном состав вроде бы традиционен. Но тут же замечаешь нечто небывалое: каждый инструмент упомянут в списке в единственном числе — не скрипки, но скрипка, не альты, но альт и т. п. Иначе говоря, каждый тембр, входящий в симфонический оркестр, представлен в партитуре лишь одним исполнителем, оказавшимся в роли солиста. Перед нами не столько симфонический оркестр, сколько симфонический ансамбль, а потому звучание в целом оказывается на грани симфонического и камерно-ансамблевого, а само сочинение — на грани симфонии и концерта для оркестра. В такой «пограничной ситуации» звучание обретает особую напряженность, на каждое высказывание инструмента<sup>2\*</sup>, на каждое сочетание тембров ложится повышенная ответственность.

Необычны и общие композиционные контуры Симфонии, в которой проступает «замаскированная» пятичастность. Первые четыре раздела, идущие без перерыва, но обозначенные в партитуре номерами, объединены композитором в одну часть, озаглавленную «Meditationes». За ними следует вторая, финальная часть Симфонии — «Post scriptum».

Название первой части подсказывает, что напряженность звучания, заложенная в тембровой палитре Симфонии, будет связана с образом углубленно-сосредоточенного размышления.

---

<sup>1</sup> Шостаковичу принадлежит новая оркестровая редакция Концерта. Ее сравнение с авторской см. в (31).

<sup>2\*</sup> М. Арановский пишет о Третьей симфонии: «Основной синтаксической единицей речи становится реплика инструмента, всегда индивидуализированная в отношении ритмического рисунка и высотной организации...» (1, с. 108).

Три зова, один за другим раздавшиеся и замершие в тишине, открывают Симфонию. Три голоса, три инструмента — валторна, гобой и кларнет.

Набор вполне пасторальный, и в воображении уже готова пейзажная ассоциация: бескрайние просторы и беспредельная грусть российских полей, окутываемых вечерним маревом. Цветаевские строки:

Вечерние поля в росе.  
Над ними вороны,—

невольно всплывают в памяти еще и потому, что озвучены они Тищенко (в последней из «Трех песен на стихи М. Цветаевой») на той же самой интонации <sup>1\*</sup>, что приходится на кульминацию реплики гобоя и в звуках которой безнадежно закружился вступивший последним кларнет. Но с пейзажными ассоциациями приходится сразу же расстаться. И не только потому, что дальнейшее развитие отбросит всякие подозрения на картинность, но и потому, что прозвучавшие в тишине начальные реплики детализованностью своего мелодического рисунка заставляют слух напрячься в попытке запомнить сказанное каждым инструментом в отдельности:

14 *Sostenuto molto*  $\text{♩} = 96-106$

Самым весомым оказывается, конечно, зачин валторны, сплавляющий двузвучные мотивы вопроса и ответа с воспаряющим вверх призывным продолжением <sup>2\*</sup>. Зачин — не просто начало, это тематическое зерно Симфонии и центральный ее образ,— возможно, образ мысли, стремящейся к развертыванию.

Реплика гобоя, откликнувшегося на зов валторны, окрашена в элигические тона: как вздох, исполненный надежды, мягко и свободно поднимается звукоряд минорной гаммы, чтобы, задержавшись на вершине, обратиться в скорбный, прерывистый выдох <sup>3\*</sup>.

<sup>1\*</sup> Речь идет о малой терции, интервале, к которому композитор питает особое пристрастие (см. 48—50).

<sup>2\*</sup> Справедливо было замечено (см. 1, с. 112), что вся реплика валторны строится как перемещение большесекундового мотива. Стоит, однако, обратить внимание и на общие контуры мелодической линии, на ее волнообразность, пластичность, а также отметить другие заключенные в ней интервалы — явные и скрытые, в частности: малую сексту, чистую кварту и уменьшенную октаву, играющие важную роль в дальнейшем.

<sup>3\*</sup> Поступенное восхождение охватывает звукоряд романсовой сексты, а нисхождение дает хроматизацию (понижение первой, седьмой, пятой, четвертой и второй ступеней), явно шостаковичского происхождения, что отметил М. Тараканов (52, с. 58).

Кларнет начинает свой отклик с хорошо известного в классической музыке мотива вопроса, но, словно заблудившись в трех своих звуках, этот мотив кружится в них, не находя выхода <sup>1\*</sup>.

Три реплики, открывшие Симфонию, не кажутся мне равноправными. Мысль и два отклика на нее — эмоциональный, сочувствующий и аналитический, пронизанный скепсисом, сомнением — примерно таким видится соотношение начальных тематических элементов.

И сразу же начинается работа мысли: отдельные мотивы всех трех реплик разнообразнейшим образом сплетаются в партиях гобоя и кларнета, а также в партиях других, по одному присоединяющихся к ним инструментов <sup>2\*</sup>. Ширится пространство размышления, раздвигая границы диапазона и обретая новые тембровые краски. Новые и новые контуры получают исходные мотивы. Исчез начальный покой, тревога повисла в задыхающихся ритмах. Отпали струнные. Трио деревянных (флейта, гобой, кларнет) судорожно штурмует верхи диапазона. Хор меди (валторна, труба, тромбон) жестко вступает с оборотами зачина, но вот уже не разобрать отдельных мотивов: мелодические линии спутались в клубок, утратив четкие очертания. Только труба прорезает этот шевелящийся хаос. Удар литавры обрывает звучание, и во внезапно наступившей тишине труба резко провозглашает гневно-протестующий мотив:

15



Сухие аккорды-щелчки сопровождают его, обозначая мимолетный распад ткани на отдельные точки. Но тут же ткань начинает собираться: с экспрессивнейшей тирадой вступает виолончель, и умолкнувшая в первых тактах валторна набирает силу, чтобы на кульминации возвестить чисто и просветленно:

16



Эта «благая весть» ведет музыку к истокам. Мягко возвращает засурдиненный альт гаммообразное восхождение первого отклика, и английский рожок поет мелодию зачина, добавляя к ней и мотивы, выросшие из нее в процессе развития.

Еще не кончился даже первый раздел первой части, но самое существенное уже сказано. Мысль, совершив свой первый виток, вернулась к началу. Вернулась, однако, не затем, чтобы успокоиться в своей самодостаточности, а лишь затем, чтобы вновь пуститься в еще более глубокую разведку своих возможностей. В конце первого раздела (такт 98) умиротворенное, завершающее четырехголосие деревянных и струнных грубо расшатывается репликами тромбона. В стане струнных возникает тревога, и звучание вновь напрягается, словно в ожидании грядущих испытаний.

<sup>1\*</sup> Характерный для Тищенко случай ротации малообъемной попевки.

<sup>2\*</sup> Порядок вступления: бас-кларнет, флейта, виолончель, альт, английский рожок.

Второй раздел, развивающий «зону кризиса», и приносит с собой натиск этих испытаний. Натиск начинается издалека, незаметно и нарастает до всесокрушающей лавины. Но единая волна нарастания, заполняющая второй раздел, отнюдь не аморфна. В ней можно сравнительно четко разграничить двенадцать стадий, двенадцать ступеней, ведущих к кульминации-катастрофе. Эти стадии и расчленены и слиты одновременно. Их границы отмечаются, как правило, теми или иными репликами ударных, очень часто у Тищенко управляющих развитием в зонах кризиса. Вместе с тем каждая стадия неразрывно сцеплена с соседними: она подхватывает что-то, начавшееся в недрах предыдущей, и сама формирует материал для последующей.

Прислушаемся хотя бы к самым общим признакам этого длительного движения к кульминации.

Второй раздел открывается диалогом фагота и валторны, переинтонирующих зачин. Ряд изменений мелодико-ритмического рисунка существенно меняют его облик: утрачены напевность, призывность, внутренний лирический простор, возникли синкопическая неустойчивость, грубое акцентирование каждого звука, угловатая резкость окончаний. Как будто сокровенно-лирическое размышление подверглось трезво-ироническому, даже с примесью цинизма, взгляду со стороны.

Фагот продолжает иронически чеканить отдельные обороты зачина и во второй стадии, отмеченной вступлением струнных (в такте 149). Но и со струнными произошла метаморфоза: их звучание, утратив бережное тепло, обрело характер жесткого надрыва. На фоне струнных фагот начинает стаккатные гаммообразные пробежки (явное искажение интонаций первого отклика), и в следующей стадии с ним начинает соревноваться скрипка. Вместе с тем разные обрывки начальных мотивов «забалтываются» другими участниками ансамбля, и общее звучание начинает походить на сумбурный, «судачащий» говор. На четвертой стадии суетливая беготня подключившихся к ансамблю медных становится фоном для вступления высоких деревянных (гобой, английский рожок и кларнет), высвистывающих начальную интонацию зачина. Наконец, резкий туттийный удар (с участием фортепиано) обозначает переход к пятой стадии, начиная с которой волна нарастания обнаруживает уже вовсе не иронически-насмешливый, а отчетливо агрессивный характер.

От скептического сомнения до глумливого освистывания — примерно такой путь пройден тематическим материалом за первые четыре стадии зоны кризиса. Пятая, в которой натиск солирующей трубы поддерживается жесткими аккордами, открывает новый этап развития, вносящий в разноголосицу оркестра дисциплинирующее начало. Оттенки карикатурности, присущий предыдущему этапу, утрачивается при этом не сразу. Так, на шестой стадии скоморошья посвистывания деревянных даже сгущаются, но теперь это не разрозненные кривлянья, а спаянный единым ритмом визгливо-настырный пляс (с такта 231), подстегиваемый малым барабаном. И именно этот инструмент со своей сухой и четкой дробью солирует на следующей — седьмой стадии, как будто призывая оркестр к маршевому единству. Единства, однако, не наступает. Продолжается злоеющая игра с темой, и трудно сказать, где именно эта игра переходит в нечто весьма напоминающее пытку. Во всяком случае, на восьмой стадии обрывки темы перебрасываются от инструмента к инструменту, от группы к группе, и в этом осколочном звучании все яснее ощущается истерическая атмосфера. Девятая стадия приносит теме новые испытания. Если ранее тематизм испытывался, так сказать, «на разрыв», то теперь — «на сжатие». Тема является как бы стиснутая мощным плотным

трехголосием медных — валторны, трубы и тромбона <sup>1\*</sup>. Словно от непомерного давления звучание вновь рассыпается осколками, и, как будто яростно растапывая их, громовым аккордовым неистовством обрушивается оркестровое tutti, наконец сплоченное в единую аккордовую вертикаль и спаянное единым (триольным) ритмом. Вся эта новая (десятая) стадия (такт 305) пронизана долбящей маршево-тарантелльной триольной пульсацией, в которой захлебывается медь, выводя движение к следующей стадии, отмеченной появлением сухих щелчков ксилофона. Теперь волна натиска идет единым, сплошным потоком, управляемым грохотом литавр и барабана. В этот поток втягиваются многие элементы предыдущих стадий: пляшущие фразы деревянных, различные мотивы темы, звучавшие ранее в сольных репликах, — все теперь смешалось в плотный хаотический гул. Лавина нарастает, большинство инструментов начинают беспорядочную импровизацию в диктуемом ударными ритме. Только медь, чья партия остается выписанной нотами, продвигается среди алеаторического разгула. И именно по сигналу меди беснование прекращается, когда наступает черед двенадцатой стадии, «двенадцатого вала» в этом жутком шторме. Трехступенный восходящий мотив вновь и вновь повторяется медью, подобно резко выкрикнутой команде, и в ответ гремят страшные удары tutti <sup>2\*</sup>. Беспощадная жестокость царит в этих тактах, и перед ее ужасом рушится появившийся в этой кульминации зачин. Его заключительный оборот, провозглашаемый всем оркестром, предстает страшной пародией на самого себя: в этом возгласе злорадное издевательство сливается с воплем отчаяния, гримаса шутовства — с гримасой боли. Здесь предел насилия, но и предел терпения.

Бывает, как известно, что человеческое сознание, встретившись с чем-то непереносимым, спасается, выключаясь из реальности. Похоже, что именно такой момент помрачения сознания при столкновениях с кошмаром и запечатлен музыкой Тищенко (думается, с замечательной художественной силой) в переходе от второго раздела первой части к третьему. Катастрофа наступает ошеломляюще и внезапно. На самом пределе иступления звучание почти исчезает: вместо гигантского звукового массива остается лишь тончайшая линия (скрипка в высоком регистре), колеблющаяся в максимально узком диапазоне, едва различаемом слухом <sup>3\*</sup>.

Таким неожиданным pianissimo открывается третий раздел, в котором в разных «углах» темброво-регистрового пространства начинают вспыхивать блуждающие звуковые точки: глоссандирующие подвывания сначала скрипки, виолончели, альты, потом — валторны и тромбона. Возникает одна из лучших в музыке Тищенко картин «размытого мира»: все здесь скользит в туманном расплыве, все словно подернуто рябью, пронизано дрожанием, все зыбко и неясно <sup>4</sup>. На этом стонущем размытом фоне неожиданно всплывают — точно обломки после кораблекрушения — отдельные мотивы у разных инструментов, то вовсе неясные, то отдаленно напоминающие нечто оттуда — из звучания до катастрофы. Что-то просви-

---

<sup>1\*</sup> Эффект сжатия возникает главным образом за счет фактуры: звучит трехголосный канон (в неточном обращении) с минимальным расстоянием вступления и минимальным интервалом вступления второй рисписты.

<sup>2\*</sup> Здесь — динамизированная реприза фрагментов, уже звучавших ранее: ср. такты 357—362 с тактами 213—216 и 190—192.

<sup>3\*</sup> «Большая секунда, — пишет об этом эпизоде В. Сыров, — не выдерживает колоссального напряжения и на самом гребне кульминационной волны как бы «искривляется», превращаясь в четвертитоновое вибрато. Создается сильнейший эффект глубокого нервного шока» (49, с. 32—33).

<sup>4</sup> По словам М. Тараканова, «можно представить себе самочувствие человека, потрясенного тяжелым ударом, после которого он перестает ясно воспринимать окружающее и реальные явления сплетаются в его сознании с обрывками воспоминаний и грез» (52, с. 59).

стал гобой, пробормотал фагот. Вот фортепиано замахнулось на какую-то отчаянную выходку и погасло в разбежавшихся в разные стороны звуках. Но стоит лишь в этих разрозненных репликах обрисоваться контурам зачина, как адский грохот tutti топит все в сплошном шуме: три такта алеаторического «шабаша» всех инструментов. И снова — блуждающие glissando, вновь мир смазанных очертаний, мир стонов. Но теперь из этой зыбкости выплыло у фортепиано что-то странное, но до боли знакомое и оказалось... музыкой Шуберта. Словно кто-то неверной рукой пытается нащупать на клавишах аккомпанемент к «Маргарите за прялкой», но память явно отказывает ему, пальцы путаются, мотив в каком-то печальном безумии кружится не по тем нотам. И невольно вздрагиваешь, услышав в этом блуждании инструментов среди руин музыки живые человеческие голоса — женский и мужской. Их стенания сливаются с завываниями инструментов.

Но вот все четче и четче лепятся из этих стонов то те, то другие начальные мотивы Мучительны усилия музыки обрести ясность, вспомнить самое себя... И снова размахнулось фортепиано отчаянным пассажем наверх, впилося в высочайший звук, повторяя его без конца, словно силясь припомнить, обязательно припомнить... И снова погасло в бессилии...

И тут — рывком, озарением — припомнилось. Зачин опять звучит в tutti<sup>1\*</sup>, но, — увь! — «придя в себя», музыка оказалась в том самом месте и в том самом положении, от которого она и впала в беспамятство. Продолжает звучать вопль отчаяния, прерванный началом третьего раздела. И продолжается крушение темы, неумолимое трагическое опадание, все ниже и ниже. Можно, вслед за В. Сыровым, услышать здесь «сотрясающие весь оркестр рыдания» (49, с. 33), постепенно утяжеляющиеся и переходящие в глухое топтание басов, готовое вновь расплыться аморфной массой.

И как раз в этот топот — струей свежего воздуха в духоту — врывается засурдиненная труба с той темой, которая была уже названа (в разговоре о первом разделе) «благой вестью». Ее благородная напевная фанфарность и впрямь возвещает о невидимом дотоле выходе. И прочь, наперекор сползающим вниз басам, устремляется вверх гаммообразный напев валторны. Так еще при неумолкнувшем ропоте «адских видений» начинается собрание и восстановление начального тематизма. Так совершается преобразование, открывающее путь к истокам и к итогам.

В четвертом разделе музыка возвращается «на круги своя», к звучанию начала, но возвращается, обогащенная горестным опытом. Тематизм начала предстает теперь окутанным покровом бережности. Осторожно, под сурдину запеваает альт восходящую минорную гамму — из отклика гобоя. Негромко, но с обнадеживающей призывностью звучит зачин — теперь не у могучей валторны, а у скромного английского рожка. С поистине материнской нежностью «убаюкивает» струнный квартет начальную интонацию зачина. Все здесь приглушено, все говорится ползвучком, полшепотом...

---

<sup>1\*</sup> Озарением называет возвращение темы в туттийном изложении В. Сыров, считающий, что «именно здесь расположена кульминационная точка всего драматургического процесса» (49, с. 33). Последнее хочется оспорить. Мне кажется, что в «Meditationes» нельзя указать одну кульминационную точку, ибо здесь встречается весьма смелый и, если не ошибаюсь, новаторский драматургический прием, который можно назвать разрывом кульминации. Кульминация началась в тактах 362—364, и в такте 445 расположена не новая кульминация, а дано продолжение прерванной. Легко убедиться в этом, представив в порядке эксперимента прямой переход с первой доли такта 364 к такту 445. Думается, обоснование этого приема лежит целиком в психологической плоскости, а не в имманентно-музыкальной.

Таким бережным покоем окружают только что-то чудом спасенное. Не болезненность, не душевный надлом (см. 49, с. 34) — скорее сострадание можно услышать в этой музыке. И еще надежду. Не случайно же вновь — пусть сперва затаенно — начинают перекликаться между собой зовы, вновь распаиваются даль до горизонта, вновь труба доносит свою «благую весть», наконец, вновь валторна, пусть робко и слабым голосом, но все же посылает нам на прощанье светлую мелодию зачина, с которого началась эта симфоническая трагедия:

17

The image shows a musical score for the first part of a finale. It consists of four staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Horn (Cor.), and Bassoon (Cl. b.). The music is in 3/4 time. The Flute and Clarinet parts have a melodic line with a long note followed by a series of eighth notes. The Horn part has a similar melodic line. The Bassoon part has a more rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'dim. al tace' (diminuendo and then silence). The number '17' is written above the first staff.

Цикл медитаций завершен, но не завершена Симфония. За первой частью следует финал — «Post scriptum». Если композитор не ошибся в выборе названия (не эпилог, не послесловие, а именно постскриптум), то, значит, он еще раз подчеркнул лично-исповедальную окраску сочинения. Ведь строго говоря, постскриптум возможен только в одном жанре — в письме. Потому приходится вспомнить о Первом виолончельном концерте («Письмо к другу»).

Но письмо, особенно раскрывающее что-то сокровенное, может быть написано и не отослано. И постскриптум к нему может быть написан много позже, когда то, что выплеснулось на бумагу в едином порыве, уже улеглось и предстает теперь — сквозь смягчающую боль призму времени — чем-то неизбежным и, во всяком случае, безусловно завершившимся.

Можно так понимать финал Третьей симфонии<sup>1</sup>, можно несколько иначе<sup>2</sup>, можно вслед за М. Таракановым ощущать в нем «просветленный характер идиллической пасторали» (52, 59) или вместе с М. Арановским слышать здесь соединение плача и молитвы, «тон отрешенной печали тихого реквиема» (1, 115—116), но нельзя не заметить, что музыка финала по сравнению с первой частью оказывается в каком-то другом измерении. И хотя она тоже проходит привычный путь от одноголосного, кружащегося вокруг одного тона напева гобоя (пример 18) через разрастание ткани к усилению экспрессии, а затем к умиротворению, к прощальным повторам первых интонационных оборотов, все же тонус высказывания здесь совершенно иной. Непрерывным потоком льющаяся кантилена (с отчетливыми признаками импровизационно-хоровой русской народной песни), в чьем «медленном круговороте» сразу же устанавливается согласие инструментов друг с другом, совершенно чужда любой эмоциональной экзальтации — как взвинченности, так и трепетности:

<sup>1</sup> Как «финал-вспоминание» трактует «Post scriptum» В. Сыров, полагая, что композитор «хотел показать, как будет восприниматься эта медитация через большой временной промежуток, в каком виде сохранится она в памяти человека» (49, с. 35).

<sup>2</sup> Сравнивая финал с первой частью, М. Арановский пишет: «Там было само объективное действие... Здесь — авторский комментарий» (1, с. 117).

Con tranquillo moto  $\text{♩} = 91 - 96$ 

*padiglioni in pianissimo*

Ob *p*

(tacet) con Pedale destre sempre al Fine

P-no

В этой новой, отнюдь не лишенной лирического тепла атмосфере просто невозможно представить тот хаотический произвол, что царил в третьем разделе «Meditationes». «Поток сознания» обрел русло, окаймленное достаточно твердыми берегами.

Это похоже на обретение мудрости. И то, что такой итог предстает не в торжестве праздничных фанфар, а в сдержанной грусти строгого напева, придает ему особую достоверность. Древнее изречение гласит: «Сердце мудрого в доме печали».

Примечательно, что итог разворачивается здесь в ткани, очень напоминающей хоровую: именно в «хоровой поддержке» достигается итоговая устойчивость. Вообще можно заметить, что в сравнении с Первым виолончельным концертом в Третьей симфонии «пафос внутреннего созерцания» (пользуюсь выражением М. Тараканова) значительно объективировался. Здесь нет длительных монологов, нет тембровой персонификации героя. Размышляющее сознание не отмечено здесь индивидуально-характерными чертами. Скорее, это сознание как таковое, возможно, сознание эпохи, культуры или — более узко — сознание музыки. Если Первый виолончельный концерт производит впечатление исповеди, переложенной в музыку, то в Третьей симфонии, пожалуй, слушателю исповедуется сама музыка. В этом свете представляется глубоко значительным (а вовсе не внешне эффектным) цитирование в третьем разделе «Meditationes» Шуберта: среди обломков рухнувшего мира — не только музыка данной Симфонии, но и музыка вообще. И путь к спасению лежит через возвращение не просто к музыке начала, но к музыке как к олицетворению гармонии и согласия.

Все писавшие о Третьей симфонии отметили ясную тональную основу финала<sup>1\*</sup>. Но кажется, никто не отметил связь тонально устойчивой темы финала с шубертовской цитатой, появившейся в момент катастрофы. А между тем напев гобоя, наделенный несомненными чертами русской народной песни, напоминает своим кружением и аккомпанементом шубертовской песни. Значит, то, за что в момент гибели судорожно ухватилась дошедшая до саморазрушения музыка, не выпало из ее «рук». Итог отмечен синтезом фольклорной и классической традиций (классической — в предельно широком понимании: ряд фактурных и гармонических деталей финала заставляют вспомнить о музыке европейского Возрождения).

Сравнивая первую и последнюю части Третьей симфонии и указывая на присущую им обеим импровизационность, М. Арановский отмечает, что в финале «перед нами более традиционный случай импровизации — совершающейся в заданных стилевых условиях. И если в первой части мелодия сама создавала свой «закон», то здесь она подчиняется до нее

<sup>1\*</sup> Думается, тональная определенность возникает раньше — в четвертом разделе первой части. См. об этом на с. 142 наст. изд.

существующему» (1, 116). Этот возврат музыки в «рамки закона», разумеется, не имеет ничего общего с угодливым законопослушанием или с благоразумным выполнением правил. Музыка возвращается в русло традиции, не слепо ей подчиненная, а обогащающая ее и убежденная в невозможности существования вне традиции, как будто на собственном опыте удостоверившись, что свобода от традиции имеет свои пределы, выход за которые грозит катастрофическими последствиями.

Если так, то нельзя ли услышать в Третьей симфонии некую притчу о судьбе музыки в XX веке? Я склонен ответить компромиссно: и да и нет. О музыке ли только речь? Разве, например, научная мысль XX века не задумывается о пределах, за которыми познание мира грозит обернуться его разрушением? Разве, скажем, нравственное самосознание нашего времени не всматривается тревожно в те грани свободы поведения, за которыми человечность рискует быть утраченной? Не буду продолжать параллели: музыка Третьей симфонии, как и всякая настоящая музыка, не может быть уложена в прокрустово ложе какого-либо одного толкования. И скажем, тот пафос бережности, которым пронизан итог первой части и который кажется мне едва ли не главным уроком, главным приобретением музыки на пути испытаний, может ассоциироваться с любой ценностью жизни, спасенной от разрушения, и потому — вызывать сочувствие слушателей, независимо от конкретных ассоциаций, у них возникших. Но представляется несомненным, что эти ассоциации будут ограничены полем проблем современности.

Третья симфония — не только одно из самых значительных сочинений Тищенко, но и одно из самых показательных для его проблематики, музыкального мышления, стиля. «Я люблю все его сочинения,— говорил Шостакович о Тищенко,— но хотелось бы выделить Третью симфонию, в которой привлекает насыщенная эмоциональность, ясность мысли, конструктивная логика» (64, с. 333). Если же провести линию от Первого виолончельного концерта к Третьей симфонии (для творчества Тищенко путь между этими сочинениями не был прямым), то она будет вести от личного опыта к проблематике универсального характера, из сферы индивидуально окрашенного психологизма в сферу философского осмысления, от «я» — к миру.

В том же направлении музыка Тищенко сделала немало шагов и после Третьей симфонии, как будто стремясь все время испытывать уже достаточно сложившуюся драматургическую концепцию в новых условиях — образных, жанровых, композиционных. Примечателен в этом плане тембровый облик Второго виолончельного концерта, словно полемически противопоставленный отбору тембров в Первом. Там солирующий голос пребывал в чуждой ему тембровой сфере, здесь — в родственной. Сорок восемь виолончелей, двенадцать контрабасов и группа ударных — таков состав оркестра во Втором концерте<sup>1</sup>. Такое превращение едва ли не символично, ибо на рубеже 60—70-х годов в музыке Тищенко все явственнее ощущается склонность к преобладанию хорового высказывания над сольномонологическим, к монументализации звучания, к плакатно-обобщенной обрисовке образов. Героем инструментальных драм все чаще становится не индивидуальное сознание, а коллективное. Пользуясь самыми общими эстетическими категориями, можно сказать, что лирическое начало в музыке Тищенко обнаруживает тяготение к переходу в эпическое. Концепция, сложившаяся в сфере личного откровения, теперь испытывается в плос-

<sup>1</sup> Позже, во второй редакции Концерта, композитор преобразовал сопровождающий солиста состав: двенадцать виолончелей, двенадцать контрабасов, двенадцать альтов и двадцать четыре скрипки.

кости объективного повествования, в мире эпической образности, чей ответ — в разной мере — лежит на ряде сочинений — предшественников и «ровесников» балета «Ярославна» (по «Слову о полку Игореве»), в частности на Втором виолончельном концерте, на Третьем квартете, на Четвертой фортепианной сонате. В жанре же симфонии подобные сдвиги отразились в произведении, сочинявшемся в течение почти десятилетия и потому впитавшем в себя многие свойства появившихся за это время опусов. Показательно, что, как и в случае с виолончельными концертами, новое сочинение в жанре симфонии своим тембровым обликом противопоставлялось предыдущему. Речь идет

## О ЧЕТВЕРТОЙ СИМФОНИИ.

Это сочинение поражает прежде всего своей грандиозностью. Громадно звуковое поле, охватываемое в Симфонии: список инструментов насчитывает 51 наименование (в том числе саксофоны, орган, ионику, цимбалы или гусли, свистки и даже инфрагенератор). Группа деревянных духовых насчитывает 20, медных — 22, ударных — 37, струнных — 80 единиц. Для исполнения требуется участие 145 музыкантов, не считая чтеца, чей голос передается через микрофон или в записи, и, разумеется, дирижера, перед которым ляжет внушительная двухтомная партитура, насчитывающая на некоторых своих страницах до шестидесяти достаточно густо заполненных нотных осцев.

Грандиозны и масштабы сочинения: пятичастная Симфония звучит полтора с лишним часа, требуя предоставления себе времени полного симфонического концерта.

Уже эти признаки предсказывают, что перед слушателем развернется симфоническое полотно эпического характера. А то, что к подобным масштабам обратился композитор, чье творчество ранее связывалось преимущественно с лирико-психологическим началом, заставляет задуматься об одной общей тенденции в современном искусстве — о разрастании масштабов лирико-психологической драмы, о стремлении ее достичь эпического размаха, слиться с эпическим повествованием. Подобные тенденции, поразительно напоминающие о процессах, протекавших в романтическую и постромантическую эпоху, в достаточной мере затронули нынешнюю литературу. Во всяком случае, такой чуткий к современным литературно-художественным процессам поэт, как Александр Кушнер, в стихотворении, симптоматично названном «Отказ от поэмы», иронически констатирует:

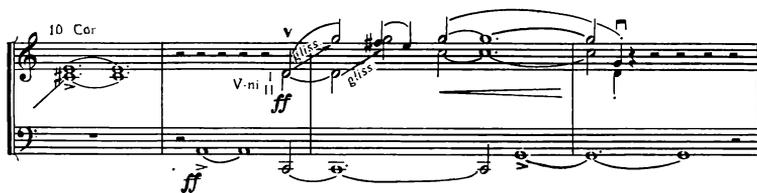
Гигантомания — в чести!  
Новейший Байрон любит эпос.

Рассказу о Четвертой симфонии Тищенко будет удобно оттолкнуться от дальнейших строк того же стихотворения:

Подстрочник выглядит как ребус.  
Мы взять беремся эту крепость,  
Но как нам дух перевести?

Партитура — тоже своего рода подстрочник, подлинник которого — звучащая музыка. Можно «взять эту крепость», разобраться в сплетениях (местами и впрямь ребусообразных) нотной графики и даже описать словами — хотя бы поверхностно — то, что должно звучать. Но как перевести на язык слов дух этого звучания? И где и как — уже в другом смысле — перевести дух, рассказывая о столь грандиозном сочинении?





Два этих звуковых комплекса, заявленные с плакатной броскостью, по-концертному (в сопоставлении оркестровых групп) ярко, станут основой тематического развития в первом разделе *Sinfonia di forza*. Многократно перемежаясь, расцвечиваясь новыми вариантами, прорастая свежими мелодическими побегими, они пройдут характерной для музыки Тищенко дорогой развития: через распад звуковой ткани (цифра 16) на отдельные, будто потерявшие друг друга элементы к постепенному восстановлению совокупности голосов. Однако, как и в каждом сочинении, дорога эта обретает специфический «профиль». В данном случае четко проявится расхождение между упорно повторяющимся мощным «трубным гласом» духовых (преимущественно медных) и все нарастающей лирической экспрессией, представленной чаще всего струнными. Именно скрипки отчаянной напряженностью лирического откровения выведут музыку из тупикового распада (такт 4, цифра 22), но именно о них-то и «забудет» могучий призыв в момент торжества своей первой кульминации (начиная с цифры 28).

Кульминация эта организована типичным для кульминаций всех частей цикла образом. Медь в крупных длительностях мощно утверждает широкие мелодические скачки начального клича (правда, значительно трансформированные), а многочисленные деревянные и впервые включившиеся высокие ударные (колокольчики, вибрафон, ксилофон) бесконечно повторяют сходные скачки мелкими длительностями в самых различных сочетаниях. Возникает ощущение оглушительного трезвона, сквозь который с трудом пробивается «трубный глас» меди. Фоновый гул становится все плотнее за счет непрерывного включения в ткань новых голосов. Попытки меди внести в звучание напевные обороты второго комплекса тонут в толще туттийного разнобоя. Под той же тяжестью прогибаются пытающиеся восстановить первоначальную цельность ткани аккордовые колонны (цифра 30). Все рассыпается в ритмической разноголосице, уступая дорогу новой теме, открывающей центральный раздел первой части.

Звучание новой темы поражает своей массивностью: все духовые басы оркестра (басовый и контрабасовый кларнеты, три фагота и два контрафагота, два тромбона, контрабасовый тромбон и две тубы) объединяются в мощнейший унисон, чтобы под удары двух больших барабанов проскандировать мелодический рисунок, в котором настойчивое «расшатывание» соседних звуков прерывается двумя резкими разнонаправленными скачками:





Новая тема сразу начинает господствовать над звуковой тканью: один за другим включаются в ее интонирование различные инструменты. Присоединяя к себе все новые мелодические образования, тема, словно продвигаясь вперед, наращивает мощь: от тромбонов она переходит к трубам и, наконец, провозглашается десятью валторнами. С вступлением струнных в звучание влетают интонации плача (цифра 44), и на их фоне неумолимо продолжающееся утверждение темы обретает уже несколько зловещий оттенок:

21

На вершине подъема валторны искаженно провозглашают один из вариантов начального клича, и кульминационное утверждение новой темы (цифры 54—57), где победное скандирование труб сопряжено с сотрясающими весь оркестровый массив вскриками, несет в себе, пожалуй, нечто трагическое. Но здесь-то, как бы не выдержав собственной тяжести, звучание опять начинает рассыпаться, и сквозь возникший разброд пробиваются тематические фрагменты первого раздела. Отчаянно-упорное повторение высокого звука скрипками служит сигналом к собиранию первоначального тематизма. Утяжеленным, замедленным подъемом достигается возврат начала: объединяя все оркестровые группы, возносится открывавший первую часть размашистый призывный клич. Но на этот раз вместе с ним звучит и отклик струнных — оба тематических комплекса слились воедино. Начальные интонации длительно закрепляются теперь в ореоле мощи и света <sup>1\*</sup>.

Очевидно, что в *Sinfonia di forza* контуры уже знакомого нам драматургического процесса обрели новую окраску: не интимно-личное откровение, не сомнения и поиски, а громогласное провозглашение и упорнейшее утверждение каких-то всеобъемлющих по своему значению тезисов слышится в первой части Четвертой симфонии. Могучие

<sup>1\*</sup> Первая часть оканчивается в лидийском до, что найдет отражение в финале.

интоны, тяжкая поступь крупных ритмических длительностей, призывные интонации, широко распетая лирическая мелодика — все это может напомнить о традициях русского эпического симфонизма, а отдельные страницы достаточно явно перекликаются с некоторыми эпизодами балета Тищенко «Ярославна» (такими, как «Сборы в поход», «Кличи» или «Призыв»). Ключевой образ, обозначенный в заголовке первой части, обретает разные оттенки, но любые его проявления (будь то монументальная торжественность величания или драматическая суровость клятвы) пронизаны преобладающим в *Sinfonia di forza* утвердительно-созидательным пафосом.

Потому сильнейшим контрастом к первой части Симфонии оказывается вторая — *Sinfonia di rabbia*. Бешенство, неистовство, ярость — все эти смысловые оттенки итальянского слова *rabbia* находят свои отзвуки в музыке второй части, но, конечно, не исчерпывают ее образности. Для характеристики второй части память услужливо подсказывает набор слов из романтического лексикона — «адские виденья», «дьявольская вакханалия» и т. п. Действительно, истоки этой музыки — в inferнальных страницах партитур Берлиоза, Листа, Малера. Но адские виденья XX века пострашнее романтических, да и звуковых средств для их воплощения у современного композитора побольше.

Описать характер начального звучания второй части очень трудно. Чтобы передать хотя бы ощущение, им вызываемое, прибегну к помощи художественной литературы: «Страх был началом, страх и вождление, и полное ужаса любопытство к тому, что должно свершиться. Стояла ночь, и чувства его были насторожены, ибо издавек близился топот, гудение, смешанный шум: стук, скаканье, глухие раскаты, пронзительные вскрики и вой — протяжное «у», — все это пронизывали и временами пугающе-сладоотно заглушали воркующие, нечестивые в своем упорстве звуки флейты, назойливо и бесстыдно завораживающие, от которых все внутри содрогалось» (27, с. 527).

Да, *Sinfonia di rabbia* и впрямь напоминает то потрясшее Густава Ашенбаха (героя новеллы Т. Манна «Смерть в Венеции») сновидение, в котором «местом действия была как будто самая его душа, а события ворвались извне, разом сломив его сопротивление — упорное сопротивление интеллекта, пронеслись над ним и обратили его бытие, культуру его жизни в прах и пепел». Именно такой вихрь чуждых, страшных и в то же время в чем-то притягательных звуков налетает в начале второй части. Надвигающийся из тишины и несмолкающий, прорезанный будоражащими синкопами бой том-томов влечет за собой невообразимую мешанину звучаний: посвисты, всхлипы, вскрики, постукивания, завывания, отрывистые сигналы — все это постепенно угрожающе приближается и превращается в кипящую звуковую лавину, kloкочущую непрерывной дробью ударных <sup>1\*</sup>.

<sup>1\*</sup> Нагнетание ужаса (эффект, безусловно, удавшийся композитору) организовано здесь мастерски. Сказалось владение не только средствами инструментальной драматургии (весьма убедительно выстроена последовательность включения отдельных тембров в общее действие), но и такими видами современной композиторской техники, как пуантилизм, алеаторика и сонористика. Поражает, например, разнообразие приемов звукоизвлечения — упомяну хотя бы всевозможные *glissando*, в том числе у струнных пиццикатные и флажолетные, алеаторические «разбросы» звуков *arco* и *col legno*, использование предельных границ диапазонов, сурдин и прочее. Примечательно, что все сложнейшее скопление кратчайших мотивных оборотов происходит на фоне непрерывной пульсации ударных и с сохранением строго метра  $\frac{4}{4}$ . К тому же, несмотря на кажущуюся хаотичность, вступление второй части тематично (в разных партиях все время проскальзывают элементы будущих тем), да и вообще слушательское впечатление полной неорганизованности звучания возникает на основе точнейшего композиторского расчета: например, непрерывная пульсация складывается из такого математически строгого комбиниро-

Ударные открыли *Sinfonia di rabbia*, они и будут управлять ее течением, солирующей дробью отмечая переходы от раздела к разделу и предвосхищая наиболее важные события. Так, например, четырехтактовой соло пяти том-томов и барабанов отделяет вступление, завершившееся *tutti* — полным сбором участников оргии, от начала самой вакханалии, которую открывает мчащаяся в бешеной гротескной пляске тема альтов:



Со всех сторон ее окутывают подвывания вступления, разрастающимися гроздьями звуков наплывает медь, пронзительным свистом раздражаются гобой и кларнеты — вновь катится еще более страшный вал разнузданного хаоса. Но теперь сквозь него все отчетливее пробивается фанфарно-сигнальный мотив — четырехкратное повторение одного звука, та самая дробь, что все время выбивается ударными. И вот после их очередного соло — словно по приказу — беснующаяся толпа инструментов оборачивается единым, жестко организованным механизмом. Все голоса выстраиваются в единую вертикаль, и гигантская масса тембров синхронно содрогается в конвульсиях пляса, ритм которого диктуют ударные:



Родившись из хаоса, эта тема в хаос и обваливается. На вершине ее подъема раздаются пронзительные трели свистков<sup>1</sup>. К их нарастанию присоединяются скользящие вниз трели духовых и дробь трещотки. Медленно наползает сверху эта волна свиста и вой, постепенно заполняя весь диапазон оркестра. И когда в этот «сверхкластер» вступает орган и инфрагенератор, то громкостные возможности, кажется, достигают предела, как, впрочем, и возможности слухового восприятия.

И, словно шоковая реакция сознания, словно попытка пробудиться от страшного сна, сбросить с себя кошмар, разворачивается далее контрастнейшее сопоставление дуэта альтов (позже саксофонов) с прерывающим его ревом *tutti*. Мучительное припоминание, неуверенное — как в полусне —

вания шестнадцати четырехдольных групп, которое исключает периодические повторы акцентов (перед нами примечательное развитие найденной Стравинским в «Пляске щеголих» из «Весны священной» возможности избегать регулярных акцентов внутри равномерной пульсации).

<sup>1</sup> Примечание в партитуре: «Пять или более мощных трелевых свистков (с шариком). Свистят исполнители, играющие на любых недуховых инструментах».

нащупывание каких-то, хочется сказать, нормальных, человеческих интонаций, напевных и танцевальных (ср. цифры 102 и 123),



пытается противостоять оргиастическому натиску, но эти интонации ускользают, расплываются, как отражения в подернутой рябью воде. В их слав (уже знакомое нам *glissando* скрипок в высоком регистре) вторгается глумливо пританцовывающий скомороший наигрыш кларнетов, поддержанный всплесками *tutti*, и опять течение неумолимо несет музыку в разнузданную пляску. Еще две попытки дуэта альтов остановить бушевание тонут в громовой лавине. Альтовая тема, открывшая вакханалию, возвращается (цифра 129), и вновь под дробь ударных вся колоссальная оркестровая масса сплывается в синхронном ритме и содрогается в иступленных выкриках...

Как тут опять не вспомнить манновского героя, утонченного представителя европейской культуры, попавшего в своем сновидении на оргию в честь «чуждого бога» — не романтизированной, а подлинной варварской вакханалии: «Велико было его омерзение, велик страх, честное стремление до последнего вздоха защищать свое от этого чужого, враждебного достоинству и твердости духа. Но гам, вой, повторенный горным эхом, нарастал, набухал до необозримого безумия... В унисон с ударами литавр содрогалось его сердце, голова шла кругом, ярость охватила его, ослепление, пьяное сладострастие, и его душа возжелала примкнуть к хороводу бога... Еще разнузданнее заорали вокруг, выкликая все тот же призыв... Но, покорный власти чуждого бога, с ними и в них был теперь тот, кому виделся сон. И больше того: они были он, когда рассвирепел, бросались на животных, убивали их, зубами рвали клочья дымящегося мяса, когда на изрытой мшистой земле началось повальное совокупление — жертва богу. И его душа вкусила блуда и неистовства гибели» (27, с. 518).

Здесь необходимо пояснение. «Смерть в Венеции» цитируется вовсе не для того, чтобы проводить какие бы то ни было параллели между сюжетом новеллы Т. Манна и Симфонией Тищенко. Речь о другом — о проблематике, исключительно актуальной для культуры последней трети нашего столетия и пророчески развитой в новелле Т. Манна, написанной в 1911 году. Впрочем, уже тогда, на заре века (и как раз в самых элитарных культурных слоях), возникло это жгучее любопытство к «чуждому богу», к стихии варварства, к оргиастическому разгулу. В нем влекло и освобождение от моральных запретов — надоевших вериг, которые буржуазное общество давно превратило в фальшивые погремушки, и одновременно возможность в коллективном действе избавиться от личной ответственности и вообще от наскучившей романтической индивидуальности, с которой усталое декадентское сознание эпохи «заката Европы» просто не знало, что делать. Пока возрождение варварских оргий носило элитарно-камерный характер и не выходило за стены различных «башен из слоновой кости», находись они в Вене, Петербурге или Париже, оно не осознавалось как социальная опасность. Взрыв оргиаста в культуре гитлеровской Германии, где беснование толп превосходило уживалось с железной дисциплиной, был с тревогой отмечен современниками, но тревога эта затмилась ужасом перед фашистскими преступлениями против человечества.

Пожалуй, только в 60-е годы, когда молодежь буржуазного мира охватила буквально оргиастическая эпидемия, когда по Западу одна за другой начали прокатываться разрушительные волны стихийных шабашей, творимых то наглотавшимися наркотиков хиппи, то поклонниками поп-музыки, то левацкими бунтарями-экстремистами, то сектантами всех мастей, когда мода на хэппенинг грозила выбросить театры и концерты на свалку истории, когда упоительно-экстатическое разрывание рояля на куски стало чуть ли не визитной карточкой некоторых «фестивалей современной музыки», — вот тогда-то соблазн коллективного экстаза и вырос в остройшую социально-психологическую проблему и видение Густава Ашенбаха было осознано как пророческое предупреждение социально чуткого художника об опасности, грозящей гуманистической культуре<sup>1</sup>.

Противостояние этой опасности, разоблачение антикультурных, антигуманных, в конечном счете антисоциальных тенденций, таящихся в соблазне растворения своего «я» в вихре массового опьянения, стало одной из ведущих тем зарубежного прогрессивного искусства и нашло отражение в советском искусстве 60—70-х годов. Думается, в «силовом поле» именно этих проблем находится и *Sinfonia di rabbia*, что вполне естественно продолжает размышления тищенковской музыки о границах свободы.

Впрочем, так или иначе гибельный вихрь слепой ярости проносится в музыке второй части и пока что торжествует, не встретив достойного сопротивления. Потому как горькое оплакивание чего-то сгинувшего в этом всеразрушающем вихре воспринимается третья часть — *Sinfonia di tristezza*.

Перед нами один из ярчайших примеров пребывания музыки Тищенко «в заколдованной области плача». Думается, в итальянский заголовок, кроме слова, обозначающего чувства печали и скорби, могло бы попасть и слово *funebre*, ибо традиции траурной музыки весьма ощутимы в третьей части Симфонии. Традиционный для такого рода музыки эффект приближения и удаления звучания проступает здесь в общем динамическом контуре, напоминающем нарастание и опадание волны: долгий «террасообразный» подъем к кульминации и краткий спад в исходные глубины. Даже черты концертности, присущие всей Симфонии и проявляющиеся здесь в четкой последовательности вступлений групп (деревянные, медные, струнные, tutti), заставляют вспомнить об одном траурном сочинении, написанном молодым Стравинским и впоследствии утраченном. По словам Стравинского, «это была как бы процессия... инструментов оркестра, возлагающих по очереди свои мелодии в виде венка на могилу...» (47, с. 63). Нечто отдаленно сходное происходит и в третьей части Симфонии Тищенко.

В тишине возникают краткие сумрачные реплики кларнета. Разделенные длительными паузами, они останавливают новое (по сравнению с предыдущим разделом) течение времени — подчеркнуто замедленное. Эти реплики, предвосхищающие будущий тематизм<sup>2\*</sup>, подхватываются вступающими в диалог другими участниками группы деревянных. Достигнув своего «потолка напряжения» (такты 5—4, цифра 148), деревянные сдержанно отступают, освобождая мест<sup>3</sup> следующим участникам про-

<sup>1</sup> Не стоит закрывать глаза на особую роль музыки в этой оргиастической эпидемии. Колоссальные возможности искусства звука в плане массового воздействия, его способность гипнотической силой ритма сплавлять массы в единый, подчиняющийся звуковому диктату организм, — все это умело эксплуатируется создателями культа коллективного экстаза. На композиторское творчество в наши дни ложится поэтому и особая ответственность за судьбы культуры.

<sup>2\*</sup> Репетиция на одном звуке — будущая траурная фанфара, секундовые обороты — основа темы валторн, опевающее хроматическое движение шестнадцатых — основа темы струнных.

цессии — группе медных. Их выход открывается новой темой, исполняемой дуэтом валторн. Трагические краски сгущаются: в еще более замед-

25

[Andante]  
poco meno mosso

149

2 Cor.  
*pp* *cresc. poco a poco*

ленном движении, в предельно низком регистре валторны передают друг другу интонацию, издавна ставшую символом скорби и стенания — так называемый мотив вздоха. Но каждый подъем этой интонации останавливается строгим звучанием октав. Это похоже на рыдание, подавляемое усилием воли, на стон, преодоленный мужественным осознанием неизбежности. При восхождении второй темы хор медных разрастается и в своей кульминации (цифра 153) выводит на сцену струнную группу. В хоре струнных первая тема патетически распрямляется, расширяет свой диапазон и, достигнув своего максимального накала, обрывается...

Кратко и глухо звучит тема валторн, совсем лаконично напомнило о себе трио кларнетов, и во вновь возникшей тишине проникновенную жалобу запевают скрипки. Собственно, все предыдущее было лишь подступом к этой третьей теме — самой интимной, самой безутешно, однако отнюдь не истерически, плачущей. Все инструменты словно расступились, смолкли, чтобы дать излиться в скорби тому, кто сейчас имеет право не сдерживаться. С нежностью и горечью, беспрестанно возвращаясь к ниспадающему мотиву-зачину, изливается мелодия скрипок, бережно поддерживаемая краткими «междометиями» валторн:

26 [Andante]

158

V-ni con sord. *dolcissimo*

*pp*

11 16(4 + 3 + 4) 5 10 16

Cor. *pp dolce*

10 16(3 + 3 + 4) 5

Новая волна имеет свою кульминацию (цифра 161) и свой спад, открывающий путь к совместному звучанию всех трех групп. Ведущей оказывается здесь тема скрипок, обретающая все большую и большую экспрессивность. Зачин ее отрывается от продолжения и из жалобы превращается в горестно-протестующее восклицание, заглушаемое торжественно-трагическими фанфарами (цифра 165). В высшей кульминации всей части (цифра 168) все тематические элементы обретают черты иступленности. Три удара тамтама отмечают неумолимое движение

звучковой массы вниз, несмотря на отчаянные попытки скрипок задержаться на вершинах диапазона...

Спад с кульминационной вершины оказывается значительно более кратким, чем подъем. Туттийное звучание обрывается, прощально звучит у флейты бывшая тема скрипок, а бывшая тема валторн предстает в неожиданной нежной окраске. От засурдиненных скрипок она теперь медленно спускается вниз — к альтам и виолончелям, от них — к контрабасам и тонет в глухих мерных ударах большого барабана.

Траурные образы — одна из сложнейших тем искусства, требующая от художника не только незаурядного драматургического мастерства, но и большого человеческого такта. Воплощая их в *Sinfonia di tristezza*, музыка Тищенко избежала ложного пафоса, истеричности и слезливости, но не утратила ни торжественности, ни нервной накаленности, ни горечи, ни проникновенности.

В третьей части Симфонии мы встречаемся с характерным для тищенковской музыки преодолением через плач, дающим этическое очищение. Но такое преодоление — половинчато, ибо не связано с созиданием. Созидание же наступит позже, после еще одного натиска зоны кризиса в четвертой части — *Sinfonia di crudelta* (Симфония жестокости).

Глухие удары барабана связывают третью и четвертую части. Едва смолкли затаянные рыдания контрабасов, как раздаются у тромбонов зловеще-язвительные всплески брюзжания, сменяемые верещанием кларнетов. В звучании появляется нечто от дьявольского хохота, а слышимые в нем отголоски предыдущей части подсказывают, что едва отзвучавший плач подвергся кошунственному глумлению.

Но тут же возникают и другие пласты звучания. Как голос из иного, призрачно-светлого мира доносятся напоминающие радиосигналы из космоса «позывные» ионики. Напевно-элегическую атмосферу пытаются установить кратчайшими мотивами гобой и кларнет. Преодолевая нарастающий скрежет кластера медных, гобой насвистывает нечто беззаботно-пасторальное:

27 [♩ = 80]

Ob. *mf dim.*

И наконец, из-за сцены наплывает бередающее душу своим томительно-напряженным благозвучием трехголосие скрипок:

28 [179] [♩ = 80]

V. m. *p* *cresc.* *f* *p*

(за сценой)

Обрамленные «позывными» ионики, все эти «наплывы» кажутся обрывками каких-то ностальгических мечтаний о своего рода «потерянном

рае» — об утраченном, но забытом мире чистых помыслов, светлых наслаждений, открытых и сильных чувств<sup>1</sup>.

Тем страшнее возвращение к реальности. Как будто стремясь заглушить даже память о мимолетно возникших прекрасных видениях, надвигается на слух непрерывно растущая и наконец заполняющая весь диапазон оркестра полоса сплошного звучания. Словно не выдержав ее тяжести, вновь вступившее из-за сцены трио скрипок расплывается в глоссандирующих подвываниях, открывая дорогу хаотическому чередованию громовых оркестровых «клякс». Сквозь эти «кляксы», отбрасывая романсовые и пасторальные обороты, пробивается ритмика разудалой пляски<sup>2\*</sup> и, как будто растолкав всех вокруг, подчиняет себе все звучание. Четыре саксофона загнусавили разнузданно-ломающуюся тему — под грузный, топорный аккомпанемент с угрюмо-ухмыляющейся ритмической перебивкой:

Più mosso risoluto  
[Allegro molto]

29 188

*brusco*

Sax. *ff*

Archi *ff*

Так возникает в Симфонии еще один «поганый пляс», вновь с явно inferнальной окраской, причем безусловно модернизированной: если у Листа Мефистофель брал в руки скрипку, то у Тищенко он предпочитает саксофон. Что ж, нечистая сила тоже идет в ногу со временем, и, если верить М. Булгакову, оркестр на сатанинском балу в XX веке выглядит следующим образом: «На эстраде... бесновался обезьяний джаз. Громадная, в лохматых бакенбардах горилла с трубой в руке, тяжело приплясывая, дирижировала. В один ряд сидели orangутанги, дули в блестящие трубы. На плечах у них верхом поместились веселые шимпанзе с гармониями. Два гамадрила в гривах, похожих на львиные, играли на роялях, и этих роялей не было слышно в громе и писке и буханьях саксофонов, скрипок и барабанов в лапах гиббонов, мандрилов и маргышек» (10, с. 686—687). Пожалуй, инсценировщики «Мастера и Маргариты» могли бы использовать для данного эпизода фрагменты из *Sinfonia di crudelta*.

Беснование джазовой темы магически подчиняет себе весь оркестр. Жутко звучит в этом натиске пошлости солирующая скрипка, словно под кнутом ритма изламывающаяся в скачках и синкопах (цифра 194). Но вот уже отбрасывается гипнотизирующая ритмическая формула, и деревянные

<sup>1</sup> Этот мир отчетливо окрашен в стиливые тона музыкального романтизма.

<sup>2\*</sup> Здесь проводится в двойном увеличении ритмический рисунок из начала второй части.

духовые расплываются в вихревых завываниях, сопровождаемые грубыми понуканиями тромбонов. Медь все настойчивее понуждает звучание к собранности. Врывается «военизированная» дробь ударных, разрозненные реплики меди сливаются в четко восходящее маршевое движение, уверенно прорезающее алеаторический хаос. Еще раз грянула дробь батареи ударных — и вакханалия достигла кульминации (цифра 206, такт 4): вместо апофеоза хаоса — апофеоз организованности, оркестровое «тело» сотрясается от конвульсий пляса, но теперь все участники подчинены строжайшей дисциплине, все играют одно и то же. И впрямь видение с булгаковского сатанинского бала: «...несчитанное количество пар, словно слившись, поражая ловкостью и чистотой движений, вертятся в одном направлении, стеною шло, угрожая все смести на своем пути».

Но когда опять грохнула дробь ударных, то вместо нового натиска возникли на фоне терпкого гудения органа «позывные» ионики. Как бы приближаясь к слушателю, дублируются они в «живом» тембре — у скрипки, расплываясь в томительно-сладких *glissando*. Вновь повеяло дыханием «потерянного рая», и теперь романтический его облик проступил еще более явно — в романтическом слове. В инструментальную акварель вступает человеческий голос, но не поющий, а говорящий. На фоне дрожания высоких регистров органа, на фоне прозрачного кружева, плетущегося голосами скрипки и малой флейты, звучит тургеневская проза, причем звучит, как стихи:

«Глядя кругом, слушая, вспоминая, я вдруг почувствовал тайное беспокойство на сердце... Поднял глаза к небу — но и в небе не было покоя: испещренное звездами, оно все шевелилось, двигалось, содрогалось...»

Резкий грохот ударных! И снова:

«Шепот ветра в моих ушах, тихое журчание воды за кормою... Соловей запел на берегу и заразил меня сладким ядом своих звуков. Слезы закипали у меня на глазах, но то не были...»

Взрыв ударных! И вновь орган, колокольчики, флейта, скрипка:

«Нет! Во мне зажглась жажда счастья. Я еще не смел назвать его по имени, но счастья, счастья...»

**ВЫСТРЕЛ!**

Тишина...

Стон...

И — с истовой экспрессией трио скрипок, как будто вышедшее из-за сцены и вплотную приблизившееся к слушателю <sup>1\*</sup>, запекает свой томительный хорал, но теперь уже в минорной окраске (цифра 213). Этот реквием по загубленной «жажде счастья», по поруганному и расстрелянному миру высоких и чистых помыслов угасает под мимолетно вспыхивающие слабые отголоски того адского хохота, которым открывалась *Sinfonia di crudelta*.

Кажется, в четвертой части достигнут предел театрализации симфонического звучания, обернувшись в кульминации почти зримым действием. Почти сто сорок лет прошло с тех пор, как Берлиоз потряс слушателей кульминацией «Шествия на казнь» (в четвертой части своей Фантастической симфонии), где туттийный грохот оркестра обрывал — как предсмертную мысль — в последний раз светло и нежно прозвучавшую тему возлюбленной, но, видно, приемы романтической поэтики живучи, хотя средства их применения значительно гиперболизировались. Мелодии мало — понадобилась речь, мало громовой мощи современного сверхоркестра — понадобился пистолет. Музыка Тищенко часто приближается

<sup>1\*</sup> Теперь звучат первые и вторые скрипки *divisi in 3*.

к грани, отделяющей музыкальное звучание от звучания вообще, музыку от немусыки, что для XX века привычно. В кульминации *Sinfonia di crudelta* эта грань переступается, и в момент максимального напряжения музыка выходит из себя почти что в буквальном смысле этого выражения: выходит в речевое слово и в устрашающую реальность конкретного внемусыкального звука — звука выстрела<sup>1</sup>.

Именно такими, так сказать, запредельными для музыки средствами пожелал композитор обозначить в своей Симфонии вершинную точку трагического накала.

Преодоление же трагедии совершается в финале — в *Sinfonia di risorgimento e tenerezza* (Симфония возрождения и нежности).

Как и в предыдущей части, звучание здесь возникает в басовых глубинах диапазона, но теперь в нем с самого начала воцаряется устойчивость и ясность. Образ возрождения получает в финале множество смысловых оттенков. Один из них — возвращение к первоосновам музыки. Простейшие мелодические ходы и созвучия, первичные элементы музыкальной материи<sup>2\*</sup> кладутся в фундамент создаваемого перед нами звукового монумента. И кладутся основательно — на века. Крепость этой кладки — в многократных повторах первых звуков, своего рода краеугольных камней, и в постоянном усилении их за счет присоединения новых и новых инструментов. На протяжении всего первого раздела будет действовать принцип собирания. Разрастутся в четырнадцать голосов струнные, к четырем арфам присоединятся четверо гуслей, по одному и группами включатся литавры, флейты, кларнеты, колокольчики, вибрафон, фаготы, челеста, саксофоны, тромбоны, тубы, ионика... В сорок семь строк поднимется партитурная страница, и торжественное вступление валторн и труб под удары колокола возвестит, что все участники в сборе...

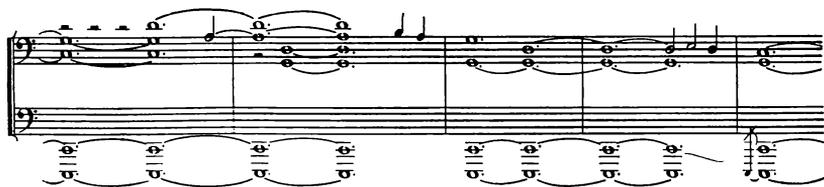
Впрочем, здесь вместо слова «собирание» очень хочется употребить другое, с несколько архаической окраской — «соборность». Ибо есть определенный оттенок эпической архаики в мощи длящихся унисонов и «пустых» интервалов, в самом тембровом колорите — в звончато-арфовых и гусельных *pizzicato*, усиленных и продленных плотным смычковым звучанием. Да и сам мелодический рисунок, плывущий сквозь разрастающуюся и сгущающуюся темброво-гармоническую ткань, чем-то сходен с могучим зачином эпического сказа<sup>3</sup>:

39 [Tranquillo  $\text{♩} = 108$ ]

<sup>1</sup> Нет оснований упрекать в связи с этим композитора в погоне за внешними эффектами. Кульминация *Sinfonia di rabbia* возникла, думается, вовсе не из стремления к экстравагантности (да и чем вообще можно удивить слушателя современной музыки!), но как очередное испытание возможностей музыки, в частности, того ее свойства, которое Т. Манн назвал тяготением к прорыву в элементарное. Как известно, применение некоего прямого психофизиологического воздействия на слушателя неоднократно встречалось в кульминационных эпизодах сочинений Бетховена и Чайковского, Малера и Шостаковича, а также многих других авторов, причем всегда задача «шокового поражения» зала заставляла композиторов искать какое-либо экстраординарное звуковое средство.

<sup>2\*</sup> Прежде всего — унисон, октава, квинта.

<sup>3</sup> По словам композитора, замысел финала («нечто вроде восхода солнца») тягел к созданию древневосточного колорита: в частности, гусли применены как аналог древне-



Стоит заметить, что и само соби́рание инструментов имеет в финале отличный от остальных частей оттенок. Заданное первыми тактами звучание не разрушается (ни в мелодическом, ни в гармоническом аспектах), а лишь укрепляется, лишь обогащается вступлением новых голосов. Каждый инструмент вносит свой вклад в постройку общего здания в полном согласии с его основами. Могучее гимническое звучание *tutti* возникает не только как результат соби́рания всех голосов, но и как результат их согласия. И здесь хочется опять употребить древнерусское слово: все голоса в ладу друг с другом. Первый раздел финала — это своего рода апофеоз лада, причем не только в общем, но и в специфически музыкальном смысле этого слова. Впервые в этом гигантском сочинении с такой отчетливостью обрисовывается и утверждается лад как закон организации музыкальной ткани — и по горизонтали, и по вертикали. И таким ладом оказывается не что иное, как элементарный, первичный до мажор, чистый, «белоклавишный» звукоряд которого постепенно осваивается и разнообразнейшим образом обыгрывается грандиозным много-тембровым инструментом — оркестром<sup>1\*</sup>.

В Четвертой симфонии это не первое слияние всех голосов в монолитное целое. Но прежде оно всегда было следствием предшествующего хаоса, воплощалось в жестком, безоговорочном подчинении всех инструментов общему мелодико-ритмическому рисунку и имело угрожающе-агрессивный характер.

Иное слышится в финале. Здесь присоединение голосов к провозглашенному в первых тактах эпическому зачину не несет в себе ничего механического. С появлением новых голосов возникают и новые мелодико-ритмические варианты основной темы. Она задана не как незыблемая заповедь, а как основа для согласия. Каждый голос, вступая в общий хор, не теряет своей индивидуальности, он естественно прилагивает свой организм (свою тесситуру, тембровые краски) к общему звучанию. Канва зачина оказывается основой для импровизаций, становящихся все более свободными. В кульминационной зоне эта свобода доходит до алеаторики, но уже не той, что встречалась во второй и четвертой частях. Теперь алеаторическая свобода ограничена рамками звукоряда, сдержана отчетливым ощущением устоя. Это свобода внутри закона, причем не предписанного, не навязанного, а сложившегося путем общего согласия. Внутри этого закона, старого, если не как мир, то

---

японского струнно-щипкового инструмента кото. Замечу, что мои слушательские ассоциации шли по другому пути: в памяти возникали эпические страницы русской музыкальной классики.

<sup>1\*</sup> Здесь допущено упрощение. В данном разделе финала действительно господствует диатоника C-dur'ного звукоряда, но в ее «белоклавишность» включается звук *fis*. Возникнув впервые при вступлении кларнета in Es (цифра 226, такт 4) в G-dur'ном обороте, он в дальнейшем закрепляется в звукоряде как вариант четвертой ступени (наряду с *f*), сообщая порой звучанию лидийскую окраску. Напомню, что в лидийском до заканчивалась первая часть, а звук *fis* был основой сигнала к преодолевающему действию в первой части (см. цифру 63).

как музыка, — внутри классического до мажора находят приют новшества музыки XX века.

Таков образ возрождения, представленный первым разделом финала. Здесь и возвращение из тьмы к свету, из хаоса к космосу, обретение уверенности, силы, гармонии, здесь и возврат к истокам — как к праосновам музыки, так и к общечеловеческим «вечным» ценностям, здесь и созидание нового, итогового звучания. Таким могучим, воодушевляющим и сплывающим гимном Симфония могла бы и завершиться.

Но похоже, такая откровенная декларативность завершения музыки Тищенко не сродни. К тому же финалы у Тищенко обычно обладают одним ценным свойством — памятью о прошлом. В торжественном построении величественного звучания не было еще отголосков минувшей трагедии. Но на высшей точке, когда звуковая масса достигает критического уровня, звучание за счет резкого сдвига <sup>1\*</sup> неожиданно получает минорную окраску. Десять аккордов *tutti* в мучительном ниспадании предваряют вступление в общий хор еще одного участника — органа. Его мощная торжественно-печальная аккордика <sup>2\*</sup>, прерываемая резкими, «хлыстообразными» щелчками *tutti*, звучит как своего рода напоминание об ужасах пройденного пути и о потерях, на этом пути понесенных <sup>3</sup>. И только после такого краткого, но впечатляющего «эпизода памяти» позволено будет выйти на сцену мелодической лирике: начинается второй раздел финала, собственно *Sinfonia di tenerezza*.

После громады звукового массива — скромнейшее двухголосие флейты и виолончели. Эпический напев превращается у флейты в нечто вроде свирельного наигрыша, трогательного в своем чисто детском сочетании робости, нежности и лукавства:

31

The image shows a musical score for two instruments: Flute (Fl.) and Violoncello solo (V-c solo). The tempo is marked as quarter note = 108 (♩ = 108). The music is in a 3/4 time signature. The Flute part is written on a treble clef staff, and the Violoncello solo part is written on a bass clef staff. Both parts are marked *p dolce*. The score consists of two staves of music with various notes, rests, and phrasing slurs.

В дальнейшем в диалог флейты войдут и скорбь и экспрессия; струнные, а позже медные, подхватив флейтовую тему, подведут ее к драматической кульминации, напоминающей о третьей части, но это напряжение разрядится в проникнутое светом и легкой грустью звучание *tutti*, в котором на фоне выдержанных мажорных трезвучий будет вновь и вновь утверждаться дышащий чистотой и ясностью, звенящий и ласковый пасторальный наигрыш. Это звучание начнет светлеть, становиться все прозрачнее и тоньше и перейдет в длительное угасание с постепенно удаляющимся попеременным чередованием просветленного хора струнных и нежного наигрыша, переходящего от флейты к колокольчикам и наконец тающего в возносящихся ввысь «капельных» звуках челюсты... <sup>4\*</sup>.

<sup>1\*</sup> Появление созвучия *cis-moll* после 116 тактов (на  $\frac{6}{2}$  в медленном темпе) господства *C-dur* производит, конечно, эффект яркого сдвига, несмотря на всю простоту сопоставления однотонных тональностей. В преддверии этого сдвига (см. цифру 234, такты 2—3) произошло хроматическое расслоение еще ряда ступеней диатонического звукоряда.

<sup>2\*</sup> Тональная основа — *as-moll*.

<sup>3</sup> Звучание явно напоминает здесь о трагической кульминации в центральном разделе первой части.

<sup>4\*</sup> В процессе развития второго раздела происходит постепенное и настойчивое освоение полного хроматического звукоряда при отчетливой *C-dur*-ной основе. Подробнее см. на с. 149 наст. изд.

Так, умиротворенная, в ладу сама с собой, уходит в тишину музыка Четвертой симфонии. Таковы «истины», ею обретенные: сила и мощь согласия, отторжение от себя ярости и жестокости, преодоление, но не забвение траура, достижение свободы внутри порядка, красота трепетной нежности, верность своим началам.

На утверждение таких истин — итогов крестного пути, пройденного музыкой Симфонии, композитор не пожалел времени: почти двадцать минут длится финал, основанный фактически на одной теме. Понятно, что его размах продиктован размахом всей Симфонии: грандиозному собору нужен и грандиозный купол. Но на куполе проверяется расчет всей постройки, и, может быть, именно в финале заметнее всего и сильные и слабые стороны того качества Четвертой симфонии, с какого и начался разговор о ней, — грандиозности. Сила грандиозности очевидна: тембровые, темповые, фактурные, динамические и иные «гиперболы», на которые так щедр композитор в этом сочинении, поражают и впечатляют (в частности, и в финале ослепительная лучезарность, достигнутая в кульминации первого раздела, вряд ли может оставить слушателя равнодушным). Слабость же начинается там, где гипербола из средства высказывания незаметно превращается в цель, где магия количества начинает управлять логикой развития. Кажется, в Четвертой симфонии без таких слабостей не обошлось, и, в частности, в финале медлительная постепенность и подробнейшая обстоятельность развития может создать впечатление, что для доказательства итоговых истин приводится уж слишком много аргументов.

Вместе с тем не следует забывать, что эпическое повествование по самой жанровой природе требует и гигантских масштабов, и обстоятельности в изображении деталей. Эллипсисы и скачки ему не свойственны. Гомер в «Илиаде» не жалеет времени на описание щита Ахилла, хотя основная его задача — рассказ о десятилетней эпопее Троянской войны. Внедрение эпических принципов в художественные жанры нового времени, развернувшееся наиболее активно с XIX века, поставило перед авторами немало сложных задач. И если гибриды эпоса и романа сравнительно легко завоевали доверие читателей, то в области музыки и драмы «прививки» эпоса проходили куда болезненней. Достаточно вспомнить нелегкую судьбу глинкаевского «Руслана» или вагнеровского «Кольца», не столь уж простое свякание слушателей с эпическим симфонизмом.

Видимо, среди прочих одной из сложнейших проблем оказалась проблема времени восприятия. Эпос апеллирует к практически неограниченному времени восприятия, что в реальных условиях предполагает возможность в тот или иной момент прервать, а потом продолжить контакт слушателя с повествованием. Жанровая природа музыкального и драматического произведения, наоборот, требует почти непрерывного контакта слушателя или зрителя с произведением, что ограничивает размеры последнего естественными возможностями исполнения<sup>1</sup>. К тому же «пропускная способность» слушателя также некоторым естественным образом ограничена. Потому в каждой эпической опере или симфонии автору, рискуя обратиться к грандиозным масштабам, приходится заново решать острейший вопрос о соотношении обобщенности и детализированности, так сказать, вопрос о времени и месте применения плакатного пера или тончайшей кисточки для туши. На мой взгляд, не везде в Четвертой симфонии этот вопрос нашел гармоничное решение<sup>2\*</sup>.

<sup>1</sup> Речь идет, разумеется, лишь о европейской культурной традиции.

<sup>2\*</sup> В ряде случаев (в развитии первого раздела первой части или альтернативной второй части, в сложной интонационной взаимосвязи всех частей, в мотивной структуре

Однако здесь стоит вспомнить убеждение Мусоргского в том, что полное совершенство вообще достижимо только в малых формах, а крупномасштабные художественные построения непременно обнаруживают какие-либо недостатки («Да не в них дело», — добавлял Мусоргский). Потому можно, конечно, посоветовать на известную прямолинейность выразительности в ряде эпизодов Четвертой симфонии (например, на мой вкус, прерывание тургеневской прозы натуральным пистолетным выстрелом — прием слишком «лобовой», слишком уж «разъясняющий» и без того понятный трагический смысл четвертой части), на чрезмерную настойчивость в проведении отдельных приемов развития, на определенные «пережимы» в оркестровке, но главное все же не в этом, а в том, что невозможно не сочувствовать гуманистическому пафосу концепции, провозглашаемой этим сочинением; трудно не плениться обаянием его проникновенной лирики (особенно в замечательной *Sinfonia di tristezza*), не поддаться гипнозу его «адских вихрей», не склониться перед могуществом его торжественной величественности. И думается, нельзя не ощутить в этой музыке мощного излучения сильного творческого дара, не увидеть в содержательности замысла и монументальности его воплощения — незаурядной композиторской смелости.

Более полные и более уверенные суждения о Четвертой симфонии легче будет высказать тогда, когда это сочинение (к сожалению, прозвучавшее лишь однажды) пройдет испытание концертной жизнью. Но уже сейчас можно признать Четвертую симфонию примечательным явлением музыки наших дней, не только производящим сильное эмоциональное впечатление, но и побуждающим к размышлениям, лишь малой части которых нашлось место на этих страницах. Размышлять можно было бы еще о многом. Например, о проблеме органического объединения разных типов музыкального мышления внутри единого авторского стиля. Об актуальности романтической поэтики для музыки XX века. О ностальгии по чистоте и прозрачности классического искусства. О жажде услышать идеальные звучащие образы, окрашенные в тона современности. И еще ко многим размышлениям, в том числе весьма злободневным и выходящим за рамки чисто художественных проблем, побуждает самое грандиозное и, пожалуй, во всех отношениях самое сложное сочинение Бориса Тищенко.

Четвертая симфония с ее тяготением к острейшим контрастам выпукло показала, что в «образном пространстве» музыки Тищенко среди разных его «магнитных полюсов» есть два, особо притягательные. К одному полюсу тяготеют образы, которые, говоря весьма условно, можно было бы объединить понятием силы, к другому — те, что с той же условностью можно связать с понятием одухотворенности. Из первой образной сферы музыка Тищенко обращается к слушателю, говоря словами Маяковского, «мир огромив мощью голоса», из второй — голосом негромким и трепетным. Чаще всего эти образные сферы в сочинениях Тищенко предстают в чередовании: они то мирно соседствуют, то конфликтуют. Показательно в этом плане начало Пятой симфонии, где вслед за напряженным солирующим монологом идут могучие унисоны tutti, причем сопоставление это повторено дважды (в третий раз туттийный унисон возникает как итог многоголосного разветвления начальной монодии). Бывает, что углублению в ту или иную сферу посвящено целиком все сочинение. Такова, скажем,

---

четвертой части) проступает явная перегрузка информации, возникает столь дробное, детальное изложение звуковой картины, что отдельные ее рисунки тонут в массиве целого. И напротив: иногда плакатная обобщенность образов кажется гипертрофированной, а потому их утверждение рождает ощущение длинной (развитие центральной темы первой части, «синхронные» эпизоды второй части, первый раздел финала).

Sinfonia robusta<sup>1</sup>, уже название которой говорит о том, что перед нами сколок той глыбы, из которой высекалась Четвертая симфония. Здесь словно сконцентрирована вся энергия, вся динамика, весь напор силы и удали, рассеянный прежде на многих страницах музыки Тищенко, от эпизодов *brusco*<sup>2</sup> в Первой скрипичной сонате до третьей части Третьего квартета (отмеченной ремаркой *robusto*), включая ряд эпизодов из Второго виолончельного концерта и Четвертой симфонии. «Внешнее нагнетание динамики, усиление моторной импульсивности,— пишет о Sinfonia robusta М. Нестьева,— основные факторы развития этой яркой, броской по колориту, блестяще оркестрованной, но и прямолинейно плакатной музыки» (33, с. 347). Эту симфоническую пьесу я бы не отнес к числу удач композитора. Безудержный размах ее удали, на мой взгляд, отдает привкусом «шапкозакидательства», да и вообще, замыкание достаточно длительного сочинения в довольно узкой образной сфере не показано музыке Тищенко. Гораздо интереснее те случаи, когда эта музыка ищет синтез контрастных образных сфер, когда она озабочена их слиянием или взаимопревращением, когда она стремится сделать одухотворенность силой и наделить силу одухотворенностью. И как во всех прочих образных метаморфозах, столь часто происходящих в этой музыке, важная роль принадлежит здесь тембровым краскам, выявлению скрытых возможностей инструмента. Это удобно показать, говоря

## О КОНЦЕРТЕ ДЛЯ АРФЫ С ОРКЕСТРОМ.

Рассуждая чисто формально, можно было бы сказать, что этот пятичастный Концерт написан не для одной, а для двух арф, ибо солисту здесь приходится играть на двух инструментах — на обычной арфе и на специально сконструированной малой арфе с небольшим количеством струн, особым образом настроенных<sup>3</sup>. Фактически же, конечно, оба инструмента представляют в Концерте один тембровый образ, а их смены — лишь смены его ипостасей. У арфы в Концерте оказываются как бы два голоса: один — звонкий и яркий, другой — прозрачно-светящийся, интимно доверительный. Голоса эти не противопоставлены друг другу: они естественно переходят один в другой, подчиняясь драматургической логике, в соответствии с переходами от разреженного, камерного звучания к плотному, симфоническому, от лирических откровений к перипетиям ожесточенной борьбы. В их единстве и утверждает себя ведущий тембр-персонаж Концерта — солирующий инструмент, выступающий здесь не в слишком привычном облике.

Пришедшая в симфонические партитуры из оперных и балетных, арфа долгое время в палитре оркестровых тембров оставалась лишь особо утонченной краской, злоупотребление которой претило строгому вкусу. «Прелестный инструмент, если его употреблять вовремя», — заметил об арфе Глинка. Струящиеся переливы пассажей, нежно-серебристая звончатость, истаивающие в тишине флажолеты — в таком

<sup>1</sup> *Robusto* (итал.) приблизительно переводится как сильный, прочный, твердый, стойкий.

<sup>2</sup> *Brusco* (итал.) — резко, грубо, жестко.

<sup>3</sup> В партитуре предусмотрено участие и третьей (обычной или средних размеров) арфы, дублирующей по настройке малую и заменяющей ее в тех случаях, когда звучание малой арфы может заглушаться оркестром.

привычном амплуа выступала арфа в подавляющем большинстве случаев. На заглавные и тем более на драматические роли она как будто не претендовала.

Но именно такая роль предложена арфе в Концерте Тищенко, и для ее исполнения инструменту пришлось существенно перестроиться — в буквальном и в переносном смысле. Разнообразии диалогических возможностей, предоставляемое самим жанром концерта, сталкивает здесь солирующий тембр с самыми от него далекими и неожиданно обнаруживает способность арфы по-своему откликнуться, скажем, и на траурно-сумрачный хор валторн, и на хриплый голос фагота, не говоря уже о более естественных переключках — с фортепиано, с колокольчиками и другими инструментами. Обнаруживается и способность арфы к патетически-властному или сдавленно-напряженному звучанию.

Партия арфы в Концерте отмечена чертами виртуозности, но это виртуозность нового, необычного для арфы качества. Ведь, пожалуй, ни на каком другом инструменте виртуозный блеск не кажется столь легким и естественным: никаких усилий, никакого преодоления трудностей — как будто инструмент сам оживает под руками исполнителя, как оживала мифическая эолова арфа под дуновением ветра. В Концерте Тищенко виртуозность иной природы: в ней есть нечто от укрощения инструмента, от принуждения его к раскрытию своих предельных возможностей, от преодоления сопротивляющейся силы. Виртуозность получает здесь отчетливую драматическую окраску.

Словом, арфа зазвучала в Концерте настолько свежо, что не было бы большим преувеличением говорить о происшедшем здесь открытии инструмента заново. Но открылись в арфе именно те возможности, какие требовались музыке Тищенко, чтобы включить новый инструмент в свой уже достаточно определившийся мир. Ведущим началом в этом мире является мелодическая линия, и потому инструмент, взявший на себя обязанности солиста, должен прежде всего доказать свою способность к длительному развертыванию одноголосной мелодии. Такой способностью прежде за арфой не замечалось, но она убедительно доказывается вступительным разделом первой части (*Moderato*). Правда, привычный для тищенковских начал монолог солиста поставлен здесь в необычные условия. Это, собственно, уже не монолог, а диалог, точнее, «триалог». В нем арфе принадлежат самые пространные высказывания, но начинается он ее собеседниками — фортепиано и кларнетом:

32

*Moderato*

Несмотря на всю контрастность их реплик — острый, колкий, с оттенком нежно-озорного поддразнивания мотив фортепиано и ясная, с несомненными признаками русской народной распевности, мелодия кларнета, — оба эти инструмента в равной мере вводят за собой солиста. Кларнет передает арфе свой напев, отрывистое же *staccato* в верхнем регистре

фортепиано предвосхищает манеру, в которой арфа этот напев повторит: щипковое звукоизвлечение придает каждому тону напева особую значимость, так сказать, отдельность.

Развертывание вступительного раздела можно было бы упрекнуть в излишней медлительности, если бы не одно обстоятельство, непосредственно связанное с природой солирующего инструмента. Находясь между колкостью фортепиано и плавностью кларнета, арфа, озвучивая песенную тему, словно обучается кантилене, стремится к напевности, преодолевая свою «врожденную» склонность к отрывистому произнесению каждого тона. Таким образом, пространность вступления, повторы реплик инструментов оправданы не только тем, что в них представлены главные «зерна» всего тематического материала Концерта. Дело не только в тематизме, не только в самих мотивах фортепиано и кларнета, но и в характере их звучания. Контраст первых реплик — генеральный контраст всего Концерта. В нем истоки двух путей, по которым пойдет дальше музыка, принужденная выбирать между двумя способами звучания — легатно-кантиленным и стаккатно-скерцозным. И если в скромном напеве кларнета сразу же угадываются богатейшие возможности развертывания певучей мелодики, то весьма трудно распознать ту разрушительную силу, что таится в почти игрушечном звучании фортепианного мотива.

Впрочем, и вся первая часть полна то скрытых, то явных предсказаний. Налетающие на песенную мелодику арфы резкий посвист флейты или грозный окрик валторны предсказывают развитие зоны кризиса во второй части <sup>1\*</sup>, а протяженно-нарастающее звучание скрипок предвосхищает господство струнной кантилены в финале. В самом подъеме и спаде волны напряжения, охватывающей всю первую часть, предугадываются драматургические контуры цикла в целом. Все настойчивее, все требовательнее будет повторяться мотив фортепиано, и, словно подчинившись ему, арфа оставит напев, подсказанный ей кларнетом, и перейдет к насмешливо-скерцозной скороговорке (она с яростной обостренностью зазвучит во второй части); скачки фортепианного мотива обратятся у струнных в резкую размашистую тему, чье четко ритмизованное сопровождение придаст звучанию облик токкаты (этот жанр заявит о себе в третьей части); как будто стремясь поспеть за движением струнных, арфа «захлебнется» в охватывающих весь диапазон пассажах, но вернувшийся к нежному звучанию *pianissimo* мотив фортепиано успокоит бушевание, и арфа проведет начальную песенную тему в терпком многоголосии, следом за которым флейты напоют колыбельную (будущую тему четвертой части), и, наконец, струнные мягким трехголосным хоралом (он прозвучит в конце пятой части) выведут арфу к одноголосию начального напева, окрашенного теперь — за счет понижения регистра <sup>2\*</sup> — в несколько сумрачные тона.

Так эскизно намечает первая часть процесс, который крупным планом предстанет слушателю в последовательности остальных частей Концерта.

Уже самое начало второй части (*Allegro con moto*) словно перечеркивает итог *Moderato*. Только что проникновенно спетый арфой песенный мотив жестко и вдвое быстрее отчеканивается духовыми и становится завязкой первой темы, в которой слышится раздраженно-повелительный окрик:

33

*Allegro con moto*

2 Cl.  
3 Cor *ff*

<sup>1\*</sup> Эти «налеты» строятся на двойном уменьшении второго мотива темы кларнета.

<sup>2\*</sup> Тема проводится на увеличенную октаву ниже, чем вначале.



Сквозь нарастающие окрики духовых пробивается напористая поступь второй темы, вначале звучащей у арфы одногласно, а затем обрастающей гроздьями диссонансов:

34

а) **Allegro con moto**

32



б) 37



В постепенном вызревании этой темы с ее нетерпеливо понукающим развитием ритмом ощущается накопление какой-то мрачной ярости: напарниками арфы по проведению этой темы становятся инструменты «темных» тембров — фагот, литавры, низкие валторны. Зловещий вихрь, поднявшийся в музыке второй части, отбрасывает кантилену. Отдельные отчаянные попытки арфы включить ее в общее звучание (хотя бы в виде глissандирования на одной струне) наталкиваются либо на насмешливый град острых staccato струнных (такт 7, цифра 41), либо на угрожающее fortissimo литавр (цифра 44). Длительно копившаяся ярость шквалом прорывается в обширнейшей каденции арфы — центральном разделе части.

Здесь-то и демонстрирует арфа драматические краски своей палитры. В неимоверном напряжении по всему диапазону разбрасываются кластеры и трезвучия, наталкиваются друг на друга сходящиеся и расходящиеся пассажи. В этом хаосе растворяется звучащая в начале каденции вторая тема, и вихревые потоки постепенно выводят музыку к двухголосию прелюдийно-этюдного типа, в котором проступает первая тема. На моторный бег арфы в громовом tutti наслаивается звучание второй темы, предваряющее возвращение начального материала второй части. Теперь первая тема обретает туттийно-унисонную мощь, а ко второй присоединяется грозно разрастающееся здесь острое staccato струнных. Вновь в этом натиске тонут glissando арфы, причем взлет последнего из них — словно отчаянное взывание, встретившее в ответ издевательскую усмешку, — подхватывается сухим щелчком ксилофона, открывающего третью часть.

Основная тема третьей части (Moderato) концентрирует в себе все антилирическое начало Концерта. В ее строго метризованной, четко отстукиваемой моторике, в механистичной повторяемости есть нечто бездушное, деревянное (последнее в прямом смысле: тема звучит у ксилофона в сопровождении ударов коробочки), но вместе с тем интонационная

изощренность мелодического рисунка придает звучанию оттенок гротескного злорадства:

35

Moderato

4/4 *mf*

Tiro di legno

Иначе говоря, на авансцену вышел жанр, с первой части претендовавший на сольный монолог, — скерцо-токатта. Токкатная тема впитала в себя и остроту фортепианного мотива из вступления, и энергию второй темы предыдущей части. Главным же объектом язвительного скандирования оказывается, как и во второй части, песенный мотив начала Концерта, от напевности которого теперь не остается и следа <sup>1\*</sup>.

С острой издевкой токаттной темы сопоставлен тематизм, изложенный в диалоге арфы и деревянных духовых. На мощно провозглашаемое арфой гимническое песнопение откликаются гобой и фагот:

36

Moderato

69

Arpa *ff*

Ob.

Fag.

В последовании торжественно-светлого возгласа и как бы хорового ответа есть нечто от литургии.

В столкновении двух основных тем третьей части первоначально верх одерживает токатта: возгласы арфы смяты проведением токаттной темы всем составом оркестра (цифра 84), причем гротеск здесь уступает место грубой агрессивности. Однако в дальнейшем вторая тема утверждает себя достаточно настойчиво. Во всяком случае, возвращаясь в самом конце части тема токатты звучит теперь у ксилофона приглушенно, как будто отодвигаясь в глубь сцены, откуда неожиданно выплывает, точно вызванная волшебным зовом фортепианного мотива, трогательно-прекрасная мелодия колыбельной <sup>2\*</sup>. Она и становится основой четвертой части — *Intermezzo*:

<sup>1\*</sup>Первый двутакт темы происходит из второй темы *Allegro*, мотив третьего такта является уменьшением мотива, звучавшего в тактах 4—5 первой части, скрытая септима в такте 6 указывает на родство с начальным мотивом фортепиано.

<sup>2\*</sup> Нельзя не отметить тонкость, с какой осуществлен переход от третьей части к четвертой, от гротескной токатты к проникновенной колыбельной. Три тембра принимают участие в этой метаморфозе — ксилофон, фортепиано и флейты. Постепенно смягчающееся *staccato* фортепиано служит своего рода общим аккордом в этой темброво-артикуляцион-



Вот где утверждает себя вытесненная из предыдущей части лирика. Вот где раскрывается во всем своем обаянии кантилена. И неудивительно, что вслед за флейтами и мягко подхватившей их напев малой арфой в ткань влетает инструмент, которому сама природа повелела быть вечным источником и эталоном кантиленного звучания — человеческого голос. Сопрано завладевает мелодией колыбельной и в убаюкивающем ореоле аккомпанемента арфы и флейт вольно летит ее звучащую струю, бесконечно продлевая чудом явившееся мгновение покоя — чистого и светлого, полного искренней ласки и душевного тепла...

М. Нестьева пронизательно отметила стремление музыки Тищенко к воплощению идеи Вечной Женственности (33, с. 344). Действительно, состояния просветленного покоя, растворенность в нежности, погруженность в мечтательно-блаженное созерцание, часто встречающиеся у Тищенко (особенно в зонах итога), заставляют вспомнить заключительные строки гётевского «Фауста»:

Вот заповеданность истины всей.  
Вечная Женственность тянет нас к ней.

Четвертая часть Концерта для арфы — одна из лучших подобных страниц музыки Тищенко (и одна из красивейших ее страниц), — пожалуй, яснее всего раскрывает тищенковскую интерпретацию классического образа Вечной Женственности. Здесь отчетливо слышно, что в нем нет небесной запредельности, космической всеохватности, но, напротив, от него веет домашним уютом, материнской лаской. Отголоски колыбельной можно услышать едва ли не во всех подобных эпизодах музыки Тищенко. В *Intermezzo* из Концерта для арфы этот жанр заявил о себе в полный голос...

*Intermezzo* — остановленное музыкой «прекрасное мгновение» — исчезает так же, как и явилось: фигурации арфы «истончаются», переходя в серебряный перезвон затихающих колокольчиков, и арфа остается одна. Ее исполненным горечи монологом и начинается пятая часть:



\* Gliss. педалью (без повторного щипка).

ной модуляции от ударного начала к кантиленному, а предвосхищение ксилофоном терцовый темы колыбельной в диапазоне второй-третьей октав делает переход звучания к флейтам на редкость плавным.

Уже открывающая финал интонация стога не оставляет сомнений в том, что музыка вновь оказалась «в заколдованной области плача». Другие же детали темы отчетливо говорят о предмете плача — звучит плач по исчезнувшей колыбельной, по утраченному мгновению счастья. Экспрессия плача усиливается при вступлении хора струнных, играющих в этом финальном *lamento* (в отличие от предыдущих частей) весьма значимую роль: именно в напряженном пении смычков утверждается здесь кантиленное начало. Нарастанию динамической волны способствуют реминисценции предшествующих разделов цикла: яростный натиск кластеров и пассажей арфы напоминает о второй и третьей частях Концерта. С ростом напряжения интонации арфы теряют пассивность. Стог перерастает в протест. Драматический пафос накаляет всю кульминационную зону финала, и при спаде волны обнаруживается, что в звуковой ткани сквозь сплетение темы финала и отголосков колыбельной пробивается начальная интонация песенной мелодии из первой части (цифра 115). К ней и устремляется музыка в заключительном разделе финала, весьма похожем на завершение первой части. Появление солирующего кларнета еще больше проясняет возврат к изначальной ситуации. Повторяется умиротворяющий хорал струнных (цифра 121 — ср. цифру 28), и вот уже у арфы — на фоне тянущегося у струнных мажорного трезвучия — вновь звучит напев начала, расплывающийся в глissандирующем пассаже, и фортепиано отвечает ему своим некогда дразняще-колким, а теперь прощально-ласковым мотивом...

Так оправдываются предсказания первой части: оставив позади бушевание ярости, разгнл гротеска, сладость воспоминаний и горечь утрат, музыка возвращается «на круги своя», к фольклорно-песенной чистоте начального напева, но теперь она в гармоническом единстве сплавляет те элементы, которые, развиваясь порознь, породили драму <sup>1\*</sup>.

Уже можно было убедиться, что в каждом сочинении Тищенко общий драматургический процесс преломляется по-разному. В Концерте для арфы бросается в глаза отсутствие одной из важнейших зон этого процесса — зоны катастрофы. Катастрофу здесь следовало ожидать в четвертой части — после токатного натиска. Но преодолевающее действие включилось раньше: токкате противостояли гимнические возгласы арфы — нежнейшего, одухотвореннейшего тембра, обретшего силу. И в результате трагическая кульминация заменилась в четвертой части лирической. Стремление не только преодолеть катастрофу, но и избежать, предотвратить ее заметно и в ряде других сочинений Тищенко, предшествовавших Концерту для арфы, произведению, впечатляющему выразительностью и искренностью музыки, но все же не свободному, на мой взгляд, от ряда драматургических просчетов.

К ним я бы отнес, во-первых, гипертрофированность экспрессии плача в финале. Плач этот трагичен, а сочинение из ранга трагедии перешло в ранг драмы, ибо не состоялось «ужасного события», неперемного, если верить Аристотелю, атрибута трагедии. В отсутствии катастрофы преодолевающая энергия плача кажется чрезмерной. Во-вторых, тот тип звучания, который композитор представил в колыбельной *Intermezzo*, слишком уж закрепился в музыке Тищенко как финальный <sup>2\*</sup>. Потому четвертая часть воспринимается уже как зона итога, и длительное развитие пятой

<sup>1\*</sup> Примечателен в этом плане сплав в песенной мелодии скачка на большую септиму (уменьшенная октава фортепианного мотива) с опевающим кадансом — ключевым оборотом основной темы первой части.

<sup>2\*</sup> Крайне редко подобные «тихие» звучания возникают не в концах, а в центрах тищенковских сочинений. Примечательное исключение — вторая часть Четвертой фортепианной сонаты, окруженная динамичной моторикой первой и третьей частей.

выглядит несколько затянувшимся. Это, впрочем, не мешает отнести Концерт для арфы к числу лучших достижений в жанре инструментального концерта в музыке последних десятилетий.

Можно было заметить, что при испытании излюбленной композиторской концепции, при варьировании драматургического процесса обновления чаще происходят с центральными его стадиями и реже — с обрамляющими. В частности, наибольшее сходство у сочинений, здесь представленных, обнаруживается в зонах итога. Однако было бы неверно думать, что эта зона не подвергается в музыке Тищенко своим испытаниям, что «поиск финала» для композитора исчерпан. Один из примечательных следов такого поиска откроется нам в разговоре

## О КОНЦЕРТЕ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ, ФОРТЕПИАНО И СТРУННОГО ОРКЕСТРА.

Все здесь поначалу так привычно для тищенковской музыки, так естественно для нее: и сольный монолог флейты, открывающий первую часть (*Lento rubato*), и само развертывание этого монолога, начинающееся с осторожного опробования голоса, с робкой попытки восхождения на ближайшие ступени, а в дальнейшем завоевывающее мелодический простор. Специфичной для этого монолога оказывается особая свобода кантиленного разлива мелодики. Исключительно гибок здесь метроритмический рисунок, прихотливы смены типов движения — от напряженных скольжений в узком диапазоне до широчайших взлетов и падений, почти импровизационных пассажей. Свободой лирического откровения, слегка окрашенного в элегические тона, дышит открывающее Концерт соло:

39

*Lento rubato* ♩=44

Fl. solo *p*

*mf* *rubato* *f* *accel.*

*piu f* *a tempo* *molto rit.*

*pp* 1

Для слушателя, знакомого с музыкой Тищенко, не будет, пожалуй, неожиданностей и в драматургическом развертывании первой части, построенной в виде единой вздымающейся и опадающей волны. Постепенное

подключение оркестра заставит солирующий голос напрячься, отступить к вершинам диапазона. Теснимая все разрастающейся вязкой тканью струнных, флейта смолкнет, передав свою уже почти до истерики взвинченную интонацию взлетевшим к ее высотам скрипкам, но смолкнет лишь на время, чтобы вскоре с еще большей высоты заявить о себе отчаянно-произвительным скандированием, которое оборвет разрастание струнных и вернет звучание к монологу. Прежней элегической раздумчивости в нем уже не будет: словно сопротивляясь тяжести ниспадающих пассажей, голос флейты станет упорно цепляться за вершинный тон, однако затем, обессиленный, с горечью покорности спустится в регистр, с которого началось его восхождение. И «падение» это с траурной экспрессией оплачут виолончели:

40

7

V.c. I *fff espr.*

V.c. II *fff espr.*

V.c. III *fff espr.*

В их хоральном трехголосии зазвучит скорбно-никнувшее *lamento*, к которому вскоре присоединится нисходящий речитатив контрабасов и мягко восходящая фраза альтов, «вспоминающих» один из начальных оборотов вступительного монолога флейты.

Словом, перед нами вновь малый виток спирали, которому предстоит развернуться в масштабах всего цикла.

Вторая часть (*Allegretto*) открывается дуэтом флейты и фортепиано. Роль фортепиано поначалу на редкость скромна, особенно если учесть, что этот инструмент анонсирован как солирующий. На протяжении сорока одного такта у фортепиано идет лишь равномерная пульсация на одном звуке. Но она-то и задает тон всему *Allegretto*. В ровном, безакцентном, бесстрастном, быстром повторении одного и того же звука угадывается неумолимая механистичность, которая в сочетании с беспокойно закружившимися фигурациями флейты, никак не укладывающимися в прокрустово ложе равномерности, порождает чувство нарастающей тревоги:

41

*Allegretto* ♩ = 100

Fl. *pp*

*sim.*

P-no *pp*



\* Играть очень ровно, без акцентов.



Встревоженно-стремительный бег флейты подхватывается скрипками и альтами, но вот уже (привожу удачное описание М. Тараканова) «фортепиано надоедает роль метронома, отсчитывающего доли времени, и, разразившись яростным пассажем» (54, с. 208), оно включается в общую игру — переброску тематическим материалом, а пульсацию перенимают друг у друга струнные.

При всей резкости сдвига в музыкальном повествовании, происшедшего с переходом ко второй части, все же Allegretto воспринимается не просто как контрастное противопоставление, но и как преобразование Lento rubato. Не говоря уже о явном интонационном родстве обеих частей<sup>1\*</sup>, развитию и тут и там присущ импровизационный характер. Однако в Allegretto импровизационность совершенно иной природы, чем в Lento. Там все дышало свободой, непринужденностью, там, ветвясь многоголосием, волю лился распев, не считающийся с оковами метрики. Здесь же фон равномерной пульсации дисциплинирует звучащий поток, и потому импровизационность обнаруживает не песенную сольно-хоровую, как в первой части, а ансамблево-инструментальную природу. Соответственно осуществляется и переход из сферы исповедальной лирики в сферу игры.

Эта сфера останется господствующей не только в Allegretto, но и в следующем за ним Allegro, однако образно-эмоциональный колорит ее будет постоянно меняться. В начале второй части игровая стихия наряду с уже отмеченным оттенком сумрачной встревоженности сохраняет еще и лирическую открытость, унаследованную от первой части. Какой-то свежестью, юношеской наивностью веет поначалу от струнящихся напевов флейты, заставляя вспомнить о теме из Фортепианного

<sup>1\*</sup> Примечательна зависимость начала второй части от первой. Пульсирующий тон «а» был в кульминации первой части «точкой скандирования» флейты. Мелодическая линия флейты в тактах 7—8 начинается как «горизонтальная развертка» хора виолончелей, завершавшего первую часть

концерта (ср. примеры 41 и 2). Блики мажора, вспыхивающие в мерцании гибко сменяющих друг друга ладотональностей, энергичная устремленность движения позволяют надеяться на прорыв музыки к светлому и радостному оживлению. Но эти надежды не оправдываются. Чем дальше, тем сумрачнее становится игра: прорывающиеся порой танцевальные обороты обнаруживают склонность к гротеску: активные восходящие мотивы переакцентируются и, попав в нисходящее движение, обретают пассивно-стонущий оттенок; пульсация, расслаиваясь между разными тембрами, становится остро диссонантной...

В таком смятенном состоянии музыка подходит к первой кульминации (такт 3, цифра 16), резко оборванной. Движение начинается как бы сначала, но сумрачные тона сгущаются. Биение пульсации — теперь прерывистое — предстает у контрабасов глухим постукиванием древком смычка о струну. В низких регистрах вновь начинается бег пассажей у виолончелей и альтов. И в басах же зарождается у фортепиано словно оторвавшийся от пульсации мотив, отличающийся грубовато-мрачной вульгарной танцевальностью:

42



Он все настойчивее вторгается в кружение струнных пассажей, которое, нарастая, приводит к появлению долго молчавшей флейты. Ее задыхающийся бег, сопровождаемый вскриками оркестра, завершается второй кульминацией: оба солирующие инструмента в высоком регистре с отчаянием скандируют диссонансирующие тона пульсации, после чего звучание рассыпается в обрывках пассажей у оркестра, а приглушенная попытка флейты начать тему заново обрывается паузой, за которой обрушивается грохот фортепианных кластеров.

Так начинается третья часть Концерта — Allegro, или, точнее, так продолжается развитие игровой стихии, ибо, как пишет М. Тараканов, «весьма скоро становится очевидным, что перед нами скерцо, развивающее соответствующие элементы, намеченные во второй части. Однако то знакомое, что еще как-то прослушивается в резких поворотах музыкального движения, настолько преобразено, что даже возникает ощущение карикатуры, пародийного претворения прежних интонаций» (54, с. 209). Действительно, пульсация, танцевальность, пассажная моторика, оживленная диалогичность — все эти черты Allegretto предстают в Allegro, точно в кривом зеркале, но все дело в том, что зеркало это, так сказать, искривлялось у нас на глазах. К пародийно-карикатурному искажению начальных интонаций вело все развитие Allegretto, в котором игровое начало постепенно теряло сдержанность и достоинство, тяготая к разгулу. И потому взрывы фортепианных кластеров и глумливый посвист флейты, открывающие третью часть, кажутся логичным продолжением второй части. Далеко зашедшая игра продолжается, но теперь это, если угодно, игра без правил, грозящая обратить звучание в хаос. Грохочущие фортепианные кластеры представляются здесь своего рода символом вседозволенности, безоглядной распущенности, проступающей и в пошлотривиальном фокстротном ритме <sup>1\*</sup>, и в беспорядочности мелодических скачков, и в мозаично-пестрой смене материалов:

<sup>1\*</sup> Фокстротным этот ритмический рисунок может быть назван лишь условно. В нем есть еще и отголоски польки, кекуока, ретгайма.

Allegro  $\text{♩} = 130$

*ff*

*arco + pizz*

V-c  
C-b  
*ff*

$\left( \begin{matrix} 3 \\ 4 \end{matrix} + \begin{matrix} 3 \\ 8 \end{matrix} \right)$

Каким-то жестоким упоением дышит саморазрушительное развитие Allegro. Впрочем, как и всегда у Тищенко, хаотическое начало вскоре обнаруживает способность к организованности, и, как всегда, такая организованность подчеркнута примитивна, формальна, механична. Исподволь из скерцозного материала формируется токкатная тема (начиная с такта 2 цифры 29), в дальнейшем подчиняющая своему жесткому (уже без гротеска) натиску ансамбль скрипок, альтов и виолончелей (цифра 35). И самое примечательное в том, что четко-размеренная поступь токкаты вовсе не противоречит оргиастическому разгулу скерцо. Вульгарно-разнузданный перепляс и почти маршевое движение идут рука об руку, то сливаясь, то уступая друг другу место в авангарде. Неслучайно Allegro завершается победно-громовым утверждением обоих материалов:

V-ni I  
*f cresc*

*ff*

*ff*

p-no

V-c

Archi  
*fff*

Протестующим стоном отзывается на предшествующее беснование начало четвертой части. Минорное трезвучие, провозглашаемое виолонче-

лями на пределе экспрессии<sup>1\*</sup>, способно, кажется, сопоставляясь в сознании слушателя с только что громыхавшими кластерами, вырасти до уровня символа: словно сама Гармония, потрясенная картиной распада, встает на пути хаотического смерча. В напряженно-поющем виолончельном трехголосии слуху предстает то самое хоральное *lamento*, которым завершалась первая часть, но на этот раз с резким усилением трагической окраски. Как будто под непомерной тяжестью начальное трезвучие сжимается, и мелодические линии, соприкасаясь друг с другом, тщетно пытаются преодолеть силу, понуждающую их к нисходящему скольжению, в которое позже включается и партия контрабасов:

45

*Lento rubato*  $\text{♩} = 44$

«При всей кричащей жесткости сочетаний тесно сдвинутых линий,— отмечает М. Тараканов,— в движении вертикали ощущается властная тяга к равновесию, поиски утраченной гармонии» (54, с. 213). Ощущается и тяга музыки к своим истокам, к атмосфере первой части с ее свободно-провизационным плетением многоголосно-кантиленной ткани. Теперь эта ткань плетется исключительно струнными — солирующие инструменты смолкли. И найденное композитором разнообразие красок внутри достаточно однородного оркестрового состава поразительно. Пятиголосный унисон первых скрипок, патетически восходящим монологом сменивший ниспадающий плач виолончелей, постепенно расслаивается и, набирая высоту, влечет за собой включение новых групп: многоголосие вторых скрипок, альтов, виолончелей, контрабасов. В разветвленнейшем струнном *tutti* слышится *tutti* симфонического оркестра, возникает эффект звучания дерева и меди, как будто даже поддержанных ударными. Тематическим материалом этой гигантски взметнувшейся волны оказываются свободно претворенные мотивы начального монолога флейты, причем подчеркивается момент скандирования (кульминация-кризис первой части), и с особой бережностью выносятся на гребнях мелодических взлетов изначальный мотив флейты — образ поиска интонации, опробование голоса<sup>2\*</sup>. Этот мотив звучит и в завершении четвертой части, где опадание волны сводит ткань к двухголосию первых скрипок и контрабасов.

Так завершается второй, расширенный круг спирали. Так сольная исповедь флейты, прерванная в первой части, возвращается в звучании

<sup>1\*</sup> Репарки: *fff*, *molto espressivo*.

<sup>2\*</sup> Сопоставление большой и малой секунд, превращающихся здесь в увеличенную приму и уменьшенную терцию.

струнного хора. И так — в принципе — сочинение могло бы и закончиться, подобно многим другим сочинениям Тищенко. Но в том-то и «изюминка» композиции Концерта, что возврат к преобразившемуся началу оказывается вовсе не окончательным итогом, а лишь подступом к нему.

Отзвучала кантилена струнных, и вдруг у фортепиано вновь — сначала с робкими паузами, а затем все настойчивее — стала пробиваться пульсация. И вот уже вписала в ее «сетку» новый вариант своего начального мотива флейта (цифра 56, такт 2), гаммообразными пробегами поддержали ее контрабасы, затем альты... А вот и зазвучал знакомый нам по второй части дуэт солирующих инструментов (цифра 58 — ср. пример 41). Как будто развитие Концерта вышло на следующий, еще больший виток спирали. Правда, этот виток останется незавершенным: он лишь намечен в финале, оказавшемся свободной вариацией на вторую часть. Но самое появление такого финала весьма примечательно.

Дело в том, что развитие материала в большинстве сочинений Тищенко осуществляется столь доказательно и убедительно, что путь тематизма от начала до зоны итога кажется жестко детерминированным, почти неизбежным. «Иного пути быть не может» — напрашивается вывод у слушателя, и композитор как будто всеми средствами это подтверждает. И поскольку игровая стихия второй части вывела музыку Концерта к разгулу вульгарной танцевальности и жесткой токкатности, то легко предположить, что и повторение материала второй части поведет звучание в те же сферы. Но тут-то и оказывается, что у одного и того же начала могут быть разные продолжения. М. Тараканов подчеркнул, что в финале, в отличие от второй части, «изложение нигде не теряет прозрачности» (54, с. 215). Не теряется нигде и то обаяние робости, которым отмечено начало дуэта, а вместо нагнетания тревоги единым тономусом финала становится затаенная трепетность. Ей, пронизанной печалью прощания, покоряются и — прежде разрушительные — скерцозно-танцевальные элементы. Они предстают теперь просветленными, очищенными от бесшабашной вульгарности. Озвонченное высоким регистром фортепиано, поддержанное консонирующей гармонией струнных, танцевальное движение обретает характер «танца сквозь слезы», заставляя вспомнить такие страницы музыки Шостаковича, как «Песню о нужде» или Прелюдию *fis-moll* из «24 прелюдий и фуг»:

46

[Allegretto]

64

pp

p.no

Грохотавшие в третьей части кластеры преобразуются в финале в утонченные переключки щемяще-острых диссонансов. Освобождаясь от многозвучия, от динамических перегрузок, от токкатной моторики, материал третьей части теперь гармонично сочетается и с элегической прозрачностью

открывающего финал дуэта, и с проступающими в конце финала (цифра 78) отголосками предшествующего струнного lamento. Такое преобразование подобно очищению от скверны. В примиряющей финальной гармонии можно ощутить и нечто подобное раскаянию и прощению. Финальное примирение, впрочем, совершается, так сказать, на выдохе: финал направлен на угасание, на исчезновение звучания. Метрические перебои то и дело нарушают равномерность пульсации, сжимается оркестровая ткань, освобождаясь от низких тембров, и, наконец, расплывается в glissando бег струнных и замирают, удаляясь в тишину, перекликающиеся созвучия фортепиано...

Так, говоря словами поэта, «в прощанье и прощенье» завершается цикл, словно указывая своим финалом на то, что происшедшее в его внутренних разделах не было единственно возможным путем музыки. Был и другой путь, ведущий не к ожесточению и катастрофическому распаду целого на несоединимые части, а к гармоничному сосуществованию разных элементов этого целого. Был этот путь, но не был выбран вовремя. И потому предстал в итоге скорее как возможность, а не как действительность. Однако само указание на такую возможность весьма ценно. Оно-то и преодолевает «прощальность» финала, оставляя место надежде.

В общей оценке Концерта стоит присоединиться к М. Тараканову: «В Концерте как бы находят отражение бури времени, водоворот событий мира, воздействующий на судьбы людей. Но это внешнее преломляется здесь в лирических переживаниях героя... Не стремление уклониться от глужих проблем современного мира, не конструирование некой идеальной модели, лишенной противоречий, а отражение сложного, богатого духовного мира человека наших дней — вот основная тема инструментальной драмы Тищенко. Этим его Концерт продолжил славную традицию советского симфонизма, всегда ставящего коренные проблемы человеческого бытия» (54, с. 217).

Поскольку эти слова можно отнести и к сочинениям Тищенко, представленным ранее, постольку здесь самое время завершить спираль этой главы и подвести

## ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ИТОГИ.

Сказанного, думается, достаточно, чтобы убедиться: сцепления образов в музыке Тищенко отражают напряженные раздумья о судьбах современного человека и современного мира. И то, что она свободно переходит от интимной лирики к эпическим обобщениям, от погружения в тайники подсознания к осмыслению исторического опыта, от индивидуально-личностного мироощущения к народному, и не просто переходит, но связывает эти начала между собой, стирает их противопоставленность, — глубоко неслучайно. Времена романтического противопоставления «я и мир» миновали. Современное сознание все глубже проникается идеей неразрывности судеб человека и человечества, микрокосма личности и макрокосма планеты. Говоря простыми и точными словами А. Битова, «сейчас время решительного объединения этих понятий, потому что гибель грозит нам (мне и миру) не порознь» (6, с. 11). Действительно, чтобы ни угрожало сегодня миру — ядерная катастрофа или экологическая, гибель искусства в потоке «массовой культуры» или утрата чувства человеческого братства, потеря контакта с духовными ценностями прошлого или разгул насилия, — все это угрожает и мне, грозит уничтожением моего личного

физического или духовного существования. Осознание этого факта ведет к пробуждению чувства личной ответственности, к пониманию небезразличности для судеб мира индивидуальной жизненной позиции.

Однако простой силлогизм — судьба мира в руках людей, я человек, следовательно, судьба мира и в моих руках — вовсе не так просто овладевает массовым сознанием. Думается, музыка Тищенко находится в ряду тех явлений современного искусства, которые, пользуясь силой художественного воздействия, стремятся сделать эту простую истину всеобщим убеждением. Мир нуждается в постоянном совершенствовании, но оно невозможно без совершенствования моей личности, без моей личной активности. Потому пафос личностного самоусовершенствования, хорошо слышимый в музыке Тищенко, обретает гражданскую значимость. Идеи преодоления — отторжения, отсечения от себя жестокости, хаоса, цинизма, безволия, безответственности, идеи очищения и созидающего действия (духовно активного и сопряженного с памятью о прошлом) — такие идеи, утверждаемые этой музыкой, конечно, далеко выходят за рамки личностных ценностей. Эти идеи неотделимы от того гуманистического пафоса, который, по единодушному признанию нашей критики, является специфической чертой современной советской музыки.

Очевидно, что он также является преломлением в новых условиях духа русской классической музыки, который раскрывается, по словам И. Соллертинского, в «широких философских обобщениях, смелой постановке так называемых «проклятых вопросов» и насквозь проникнут жгучим моральным пафосом и страстным правдолюбием» (35, с. 205). С этими чертами, присущими не только музыкальному, но и общехудожественному наследию русской культуры, можно встретиться и в музыке Тищенко. И если те или иные интонации или драматургические приемы в его сочинениях заставляют порой вспомнить о Глинке и Чайковском, Мусоргском и Бородине, то, следя за развитием цепи образов, вспоминаешь о «святой русской литературе» (Т. Манн). Вслушиваясь, например, в тщательное исследование разных свойств поначалу вроде бы нейтрального тематизма, вспоминаешь толстовский углубленный самоанализ, с его подчеркнутой замедленностью, с его пристальным вниманием к процессу роста и становления личности. В терзающих слух эпизодах «предельных» испытаний музыкальной материи всплывают в памяти беспощадно-мучительные страницы, рожденные «жестоким талантом» Достоевского<sup>1</sup>. О пушкинском и блоковском в музыке Тищенко речь еще впереди, но уже сейчас хочется объединить все четыре великих имени русской литературы, и вовсе не для того, разумеется, чтобы возвеличить автора музыки, о которой здесь говорится, а для того, чтобы подчеркнуть его зависимость от них, не столько даже в чисто художественном, сколько в философско-этическом плане.

Имею в виду глубоко укоренившееся в русской культуре стремление искусства перешагнуть собственные границы и стать этической проповедью. Из четырех названных имен наиболее откровенным образом это стремление проявилось у Толстого и наиболее тайным — у Пушкина. Но именно в анализе пушкинского творчества сделала А. Ахматова важный вывод: в требовании «высшей и единственной правды» Пушкин «выступает (пора уже произнести это слово) как моралист, достигая своих целей не прямым морализированием в лоб, с которым... Пушкин вел непримиримую войну, а средствами искусства» (3, с. 550).

<sup>1</sup> О диалогах Достоевского, «где герой оказывается лицом к лицу со своим alter ego», вспоминает М. Тараканов, отмечая «внутренний психологизм» музыки Тищенко (54, с. 202—203).

Морализирование «не в лоб, а средствами искусства» — сродни музыке Тищенко. Среди множества метаморфоз, происходящих в процессе развертывания его сочинений, есть и такая: начавшись как исповедь, сочинение в итоге превращается в проповедь. Длительность (порой чрезмерная) тищенковских финалов — во многом, на мой взгляд, от того, что музыка здесь занята настойчивым повторением обретенной ею истины, повторением, в принципе стремящимся к бесконечности. На поднимаемые ею вопросы музыка Тищенко в подавляющем большинстве случаев дает ответы — уверенные и прямые, не те, что надо вычитывать между строк. Ее итоговые звучания различны в образно-смысловом плане, но это всегда образы некоего устойчивого мира, отвергающего релятивизм эстетический и этический, мира, имеющего правила и святыни. И музыка стремится внушить слушателю финальную истину с тем же обстоятельнейшим упорством, с каким шел ее поиск.

Как можно было убедиться, воплощение этого поиска часто претендует на статус трагедии. В незавершенных заметках И. Соллертинского о Шостаковиче есть примечательное выражение: «Право на трагедию» (35, с. 218). Думается, что в лучших своих образцах музыка Тищенко пользуется этим правом совершенно законно. И не только потому, что проблемы, ею затрагиваемые, имеют трагические аспекты в самой реальности, но и потому, что в их развитии и решении музыке удается достичь подлинно трагедийной силы и заставить слушателя испытать и потрясение, и освобождающее чувство очищения. Как известно, трагедии равно противопоказаны и плаксивость и бодрячество. Оптимизм тищенковских музыкальных трагедий не показной, не внешний. Он раскрывается не в фанфарных финальных торжествах, а в утверждаемой — каждый раз заново и по-иному — возможности преодолеть катастрофу, укротить стихию, преобразовать разрушительную силу в созидательную, пробудить память и совесть, достичь искомой гармонии. Это внушает веру в человеческие силы.

Проблемы, стоящие в музыке Тищенко, и общие пути их решения не композитором придуманы и не им одним воплощаются в искусстве XX века. Но постановка проблемы и конкретные способы решения конфликта в каждом сочинении Тищенко глубоко индивидуальны.

Далеко не каждый звучащий образ в музыке Тищенко — ее собственное открытие. Наряду с такими открытиями (а их немало) эта музыка широко варьирует и развивает образы, введенные в музыкальное искусство ранее. Но *сцепления образов*, раскрывающие композиторскую мысль, их взаимодействия принадлежат музыке Тищенко, и только ей.

В варьированно повторяющемся в разных сочинениях драматургическом процессе многие звенья заимствованы. Очевидна зависимость отдельных его этапов от фольклора, от баховской полифонии, от трагедийного симфонизма Бетховена, Чайковского, Малера, Шостаковича, от ряда иных источников. Но сам этот процесс, от начала до конца, в том виде, в каком он предстает в музыке Тищенко, есть духовная собственность композитора.

Выше я уже назвал этот процесс инструментом, с помощью которого музыка Тищенко познает и воплощает разные пласты бытия. Теперь добавлю, что это ее личный инструмент. И одно из доказательств этого заключается в том, что музыка Тищенко пользуется таким инструментом не только будучи непрограммной, не связанной со сценическим действием, изобразительным или литературным рядами, но и вступая в союз с другими видами искусств. Сходные сцепления образов предстают перед слушателями симфоний Тищенко и его балетов, инструментальных концертов и вокальных циклов, сонат или квартетов и сюит из музыки к спектаклям и кинофильмам. Но об этом — в следующей главе.

## КОНТРАПУНКТ К СЛОВУ

Вслед за гулким и звонким аккордом в басах частая аккордовая цепь беспокойно заметалась в верхних регистрах оркестрового tutti, усиленного органом, задрожала в мареве трубных трелей, то застывая звуковое пространство сплошной пеленой, то обрушивая сверху новые и новые заряды.

Словом, как в «Капитанской дочке»: «... снег... вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось с снежным морем».

Действительно, музыка Тищенко рисует метель, но над партитурной страницей этой звуковой картины стоят не пушкинские строки, а блоковские: «Черный вечер. Белый снег...» Перед нами первая страница, первый номер-«главка» одноактного балета «Двенадцать»<sup>1</sup>, и (так перед каждым номером) прежде нотных знаков на странице напечатана поэтическая строка. Эти строки не произносятся, не поются, и все же композитор обильно вписывает их в партитуру, и, думается, не только для того, чтобы обозначить, какой именно персонаж или сценический эпизод представлен музыкой в данный момент, но и для того еще, чтобы так или иначе (хотя бы в сознании читающего партитуру) продолжало звучать своим ритмом, своей музыкой блоковское поэтическое слово, как, видимо, звучало оно в сознании композитора.

А речь между тем идет о первой попытке балетного воплощения блоковской поэмы, и, казалось бы, все внимание композитора должно сосредоточиться на поиске звучаний, помогающих перевести словесный образ на язык пластики и сценографии. Что ж, в «Двенадцати» Тищенко немало картинного и пластически-изобразительного: под раздольную мелодию басов, под бубенцовое позвякивание pizzicato скрипок пролетает с купеческим размахом лихач (№ 5), в сусально-приторном колокольном перезвоне является поп (№ 2, цифра 36), в кратком и резком glissando деревянных духовых «поскользнулась и — бац! — растянулась» барыня в каракуле (№ 2, цифра 39), под глухую долбежку тубы, прерываемую злобным выкриком тромбона, топчется «буржуй на перекрестке» со своим спутником — паршивым псом (№ 2, цифра 29; № 9), наступаая на весь этот «старый мир», разным шагом — от развинченного до «державного», «революционного» — проходят Двенадцать, и над всеми бушуют аккордовые шквалы метели.

И все же в музыке балета весьма и весьма ощутимо речевое, словесное начало — настолько, что отдельные фрагменты кажутся предназначенными не для балета, а для оратории, в которой оркестр почему-то заменил и хор и солистов. Во всяком случае, ритмический рисунок некоторых тем отлично «укладывается» на блоковские строки, выписанные

<sup>1</sup> Всего таких номеров-«главок» в балете, как и в поэме, двенадцать.

над ними в партитуре. Так, в ухарском жесте тромбонов<sup>1\*</sup> отчетливо прослушивается: «Вот так Ванька — он плечист!»

47

94

Tr-ni *ff sub.*

В дробном ниспадании скрипок зачастила частушка: «Мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем...»

48

[Allegro]

Archi *ff*

Многообразно варьируемая тема Двенадцати озвучивает не только призыв к бдительности: «Шаг держи революционный! Близок враг неугомонный!» —

49

Poco meno mosso

154

Tutti *ff ben marcato*

но и возгласы членов отряда. Так, например, в ворчливо-сочувственной реплике фагота (звучащей на фоне контрафаготовых причитаний) явственно слышится: «Что, Петруха, нос повесил?..»

50

141

Fag. I solo

*mf*

C-fag. *mf*

И наконец, в широко, всеобъемлюще разлившейся прозрачной и чистой мелодии притихших (засурдиненных) скрипок, открывающей финальную

<sup>1\*</sup> Налицо отдаленное сходство примера 47 с начальной интонацией песни «По улицемостовой», использованной, как известно, в «Петрушке» Стравинского для портрета подгулявшего купца. Параллельные ноты — тоже явный «стравинизм», и не единственный в музыке «Двенадцати». Понятно, что создавая балетные сцены петербургской улицы, трудно избежать воздействия автора «Петрушки». Примечателен в этом плане отказ Тищенко от соблазна использовать мелодию, подсказанную самим Блоком, — романс «Не слышно шуму городского», звучавший в балете Стравинского.

«главку» балета, словно пропеваётся заключительная строка поэмы: «...впереди — Иисус Христос»

51 Andante

224

V-ni I con sord.  
pp non vibr

V-ni II con sord.  
pp non vibr

Блоковское поэтическое слово, таким образом, то и дело всплывает в потоке музыки, управляя им не только в образно-смысловом и сюжетном планах, но и в ритмически-интонационном.

Для музыки Тищенко это глубоко закономерно. Она не чурается изобразительно-живописного начала, в ней широко отражается пластика жестов, она готова преломить в себе любое звуковое проявление внешнего мира, но все-таки ведущим немзыкальным источником ее является, видимо, интонация человеческой речи, как бытовой, так и в особенности поэтической. Не случайно в описаниях инструментальных сочинений Тищенко часто встречаются слова типа «реплика», «возглас», «вскрик» и т. п. Интонационно-речевое начало — в самых разнообразных проявлениях — пронизывает всю музыку композитора и является одним из компонентов, придающих ей отчетливую национальную окраску. Возможно, для слушателя, не знакомого с интонациями русской речи, многое в музыке Тищенко останется невидным. Но невидным будет кое-что и для того, кто не знаком со всем разнообразием речевых жанров. Так, думается, только держа в памяти ритмы детских считалок и дразнилок, можно понять далеко не детскую в своей ярости, прерываемую речитацию в третьей части Первой скрипичной сонаты:

52 [Allegro ma non troppo. Energico]

al tacto sim. ord.

V-ni solo ff sim. p

al tacto sim. ord. al tacto sim.

ff sim. p ff sim.

Инструментальная музыка Тищенко настолько полна высказываний, диалогов и полилогов (один из замечательных примеров — вторая часть Второго виолончельного концерта), что кажется, будто в ней постоянно бьется рвущееся наружу слово. Не так уж часто оно прорывается в реальное — вокальное или речевое — произнесение. Количественно инструментальные сочинения в творчестве композитора решительно преобладают над вокальными. Но тот факт, что музыка Тищенко, так сказать, чревата словом, обнаруживается со всей отчетливостью в произведениях, тем или иным способом связанных с поэтической речью. Вот почему в этой главе я объединяю балеты и хоровую симфонию, оперетту и вокальный цикл, оперу и сюиту из музыки к кинофильму. Как бы ни было важно изобрази-

тельное начало в одном случае, симфоническое — в другом, пластическое — в третьем, вокальное — в четвертом, сценическое — в пятом, — во всех случаях главным источником образности, режиссером музыкальных действий оказывается, на мой взгляд, поэтическое слово — как носитель смысла, образа и ритмоинтонации. И, отнюдь не желая умалить балетную специфику и сценичность партитур «Двенадцати» или «Ярославны», скажу все же, что возникает впечатление, будто композитор гораздо более озабочен воплощением в музыке самой блоковской поэмы или самого «Слова о полку Игореве», чем их балетных сценариев.

Это приводит к известной самостоятельности музыки, дающей ей право на отдельную, внесценическую жизнь — в концертном симфоническом звучании, и вместе с тем к тесной зависимости от литературного первоисточника.

Зависимость эта — особого рода. Воплощения литературных явлений в сочинениях Тищенко не являются в целом ни переводами их на язык музыки, ни звуковыми иллюстрациями к ним. Хотя и то и другое — вполне законные пути литературно-музыкальных отношений, музыка Тищенко предпочитает иной путь. Постоянно напоминая, явно или скрыто, о звучании словесного ряда, она подстраивает к нему свой собственный музыкально-звуковой ряд. Опираясь на чье-либо поэтическое слово, она не растворяет его в себе и не растворяется в нем, а звучит с ним совместно, вступая в контрапункт со словом. Продолжая метафору, можно сказать, что это не строгий, а свободный контрапункт, ибо, соединяясь с литературным рядом, музыка Тищенко позволяет себе значительную свободу собственного развития. Но эта свобода ограничена задачей осмыслить сказанное словом.

Так, блоковские строки, всплывающие в музыке первого тищенковского балета, тайным пунктиром прочерчивают «мелодическую линию» поэмы, осмысляющим контрапунктом к которой выступает оркестровое звучание. Естественно, что в музыке, контрапунктирующей поэтическому слову, отражаются многие свойства последнего. Конечно же, Тищенко всеми средствами передал воплощенный в ритмике стиха процесс перерождения анархической братвы в сплоченный отряд красновардейцев: тема Двенадцати, родившись из лихого посвиста малой флейты под барабанную дробь, постепенно теряет черты шестивия вразвалочку, избавляется от расшатывающей ее синкопы и превращается в чеканный «державный» шаг (см. пример 49), обретающий на кульминации (цифра 220, *secco*, *fortissimo maxima*) грозный, «стальной» оттенок («Их винтовочки стальные...»). Конечно, отразилась в стилиевой окраске музыки и открытость — серьезная, а не ироническая — блоковской поэмы вульгарным и банальным уличным речениям: в плаче Петрухи по Катьке (№ 7) с шарманочной тоской излучаются интонации городского (пожалуй, даже «окраинного») жестокого романса. Конечно, следуя логике сюжета, разудалый полет лихача нарывается на выстрелы Двенадцати, а накал марша в предпоследней «главке» внезапно сменяется в финале умиротворенным звучанием, движущимся «нежной поступью надвьюжной».

Но вот что примечательно: с образами укрощения стихии, с превращением «расштанного» звучания в грозную маршевую поступь можно встретиться во многих сочинениях Тищенко. Сплошь и рядом в его музыке возникают банальные интонации «низких» бытовых жанров. Грохот *tutti* в эпизоде нападения Двенадцати на лихача, резко обрывающийся подвывающим стоном одинокой валторны («А Катька где? — Мертва...»), поразительно напоминает многие зоны катастроф в симфонических сочинениях композитора. О финальных просветлениях в зонах итога можно и не напоминать. Учитывая явные интонационные переключки музыки балета

с Первым виолончельным концертом<sup>1\*</sup>, со Второй симфонией, с рядом других сочинений, трудно избежать соблазна представить балет «Двенадцать», написанный двадцатичетырехлетним композитором, как его основополагающее сочинение и вывести излюбленную композитором драматургическую концепцию из поэтического мира блоковской поэмы. Однако поддаваться этому соблазну не стоит, ибо в противном случае придется с удивлением отметить, что та же концепция вполне выводима из цикла цветаевских стихотворений, использованного во Второй симфонии, из «Слова о полку Игореве» и даже из «Мухи-Цокотухи» Чуковского, иначе говоря, — едва ли не из любого литературного произведения, с которым соприкасается музыка Тищенко. Видимо, следует предположить обратное: тищенковская драматургическая концепция родилась (разумеется, под воздействием многих влияний) в его инструментальных сочинениях как чисто музыкальный процесс, как специфически музыкальный ход мысли. Обращаясь же к литературным произведениям, композитор ищет и находит среди них такие, которым этот ход мысли способен контрапунктировать. Другое дело, что, вступая в контрапункт с мыслью поэтической, композиторская концепция видоизменяется и оттачивается. Нет сомнений, что в ее становлении встреча с блоковской поэмой сыграла важную роль. Но композиторская мысль в этой встрече отнюдь не была пассивной. Контрапункт музыки Тищенко к поэтическому слову, повторю, не сопровождающий, а осмысляющий.

Так, например, если в блоковской поэме финальный образ оказывается полностью неожиданным, никак не предсказанным предшествующим текстом, то финальная тема в музыке балета готовится заранее. Это характерно тищенковский ход: зона итога должна возвратиться некое начальное звучание. Но осуществлен он в «Двенадцати» весьма по-блоковски: зачатки финальной темы впервые появляются в связи с двумя, казалось бы, случайными персонажами — «старушка убивается — плачет...» (цифра 26, такт 5) и «один бродяга сутулится...» (цифра 44, такт 7). В поэме Блока нет никаких указаний на что-либо соединяющее эти фигуры с тем, кто «за вьюгой невидим». Но в контексте блоковского мира высшая правда неразрывно связана с состраданием к обездоленным:

Ты помнишь ли детей в Париже  
Иль нищих на мосту зимой?

И музыка Тищенко отчетливо прочеркивает эту связь<sup>2\*</sup>, одновременно предсказывая зону итога уже в начальной стадии.

Другой пример активного осмысления — звучащий образ метели, который открывает балет и не раз варьированно в нем повторяется.

У Блока в начале поэмы метели нет. У Блока — «ветер, ветер — на всем божьем свете», а снег — разве что поземкой: «Завивает ветер белый снежок...» Вьюга, пурга разразится позже — после убийства Катьки. У Тищенко же с первых тактов звучание заставляет, как уже говорилось, вспомнить «Капитанскую дочку» и восклицание ямщика: «Ну, барин, беда: буран!» Это противоречит началу поэмы «Двенадцать», но не противоречит Блоку. В знаменитой его статье «Интеллигенция и революция» говорится: «Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное; она жестоко обманывает многих; она легко

<sup>1\*</sup> Они убедительно показаны М. Нестьевой (31).

<sup>2\*</sup> Странно, правда, что начальный оборот финальной темы проскальзывает и в теме лихача (цифра 107, такт 3). Если это просто след прикованности композиторской мысли к полюбившейся интонации (восходящая последовательность кварты и сексты), то здесь можно усмотреть известную небрежность. Если же в этом совпадении скрыт образно-драматургический смысл, то он остался мне неясным.

калечит в своем водвороте достойного; она часто выносит на сушу не-вредимыми недостойных; но — это ее частности, это не меняет ни общего направления, ни того грозного и оглушительного гула, который издает поток. Гул этот все равно всегда — *о великом*» (8, с. 115). Не ветер из поэмы «Двенадцать», а сам гул бурана революции слышится в первых страницах партитуры, и величественность этому гулу придает мощно-торжественное звучание органа.

Так выходит музыка за границы поэмы, в более широкий контекст блоковского мироощущения, в принципе, видимо, весьма близкого композитору<sup>1</sup>. Еще один такой выход — в заметном сходстве темы Двенадцати с темой марша петровских войск из «Хованщины» Мусоргского. Случайное или намеренное, это сходство глубоко оправданно: у Блока и у Мусоргского шестует еще не определившаяся до конца новая сила, несущая гибель старому миру; и тут и там отношение автора к этой силе далеко не однозначно: она и влечет и пугает. Вольно или невольно Тищенко вновь проник в тайники мироощущения Блока, который был глубоко взволнован знакомством с «Хованщиной» Мусоргского<sup>2</sup>. Не забудем, однако, что интонации Мусоргского — частые гости в музыке Тищенко и вне блоковской темы. Да и вообще, осмысливая избранный поэтический образ, музыка Тищенко вовсе не теряет своего лица. Эта ее способность в «Двенадцати», пожалуй, ярче всего проступает в эпизодах с участием Катьки.

Приводя слова К. Чуковского: «Катька, по ощущению Блока, одновременно и тротуарная девка, и Дева Очарованных далей», М. Нестьева пишет: «Тищенко еще более углубляет, возвышает привлекательнейший женский образ, вырастающий в его трактовке до символа светлой нежности, идеальной красоты» (33, с. 341—342). Эта оценка кажется мне несколько преувеличенной. Конечно, про тищенковскую Катьку не подумаешь, что она

Гетры серые носила,  
Шоколад Миньон жрала,  
С юнкерем гулять ходила —  
С солдатем теперь пошла...

Она строже блоковской, вульгарность ее не выпирает наружу, песенные интонации облагораживают ее облик. Но все же, думается, и у Блока Катька не такой уж «привлекательнейший женский образ», да и у Тищенко до «символа идеальной красоты» ей далеко. В угарной атмосфере кабака (№ 4) Катька не чужая. Неслучайно в первом проведении и ее плавно плывущей темы, в терпких, плотно сжатых созвучиях засурдиненных труб слышится что-то граммофонно-шарманочное<sup>3\*</sup>:

53 Moderato  $\text{♩} = 96$

<sup>1</sup> Эта близость раскрывается в статье М. Нестьевой (33, с. 340 и след.). См. там же яркую интерпретацию общей концепции балета.

<sup>2</sup> См. письмо поэта к матери от 29 ноября 1911 года (8, с. 85—86).

<sup>3\*</sup> Тембровую имитацию шарманки отмечает в этом эпизоде Л. Данько (17, с. 152).



Другое дело, что, как и всегда у Тищенко, эта тема, а значит, и несомый ею образ, подвергается трансформациям. Представить Катюку как Деву Очарованных далее можно, только выйдя за рамки поэмы Блока в его поэтический мир в целом, например, вспомнив о «Незнакомке». У Тищенко же ответ очарованности падает на героиню вскоре после ее появления: медь уступает место деревянным духовым, начинающим переключаться лирическими распевками, звучание истончается, и вот уже тема является озвонченной нежно-серебристым тембром челесты (цифра 93). Но стоит следом прозвучать грубо-удалой фразе тромбонов («Вот так Ванька...»), как тема буквально на глазах «наглет» — четыре трубы оглашают ее с такой плотоядностью, что невольно вспоминаются блоковские строки:

Ах ты, Катя, моя Катя,  
Толстоморденькая...

Смысливая блоковский образ, музыка Тищенко остается верна себе — образ живет в движении, в постоянных превращениях-испытаниях темы, причем роль темброво-регистравой и громкостной динамики в таких превращениях исключительно важна.

Отнюдь не статичны в балете и другие образы, причем если эволюция образа Двенадцати или метели (после убийства Катюки усиливаются вихревые, стонущие завывания) продиктована поэмой, то динамика финального образа в музыке балета совершенно самостоятельна. Заключительное, просветляющее звучание не вдруг возникает, но, как всегда в зонах итога, медленно созидается. Из вариантов финальной темы, распластавшихся в разных голосах все время растущего хора струнных, постепенно складываются тянущиеся хоральные созвучия; их подхватывает орган, а сама взмывающая высь распевная мелодия сжимается в краткий, благородной чеканки сигнал и в эпоподобных переключках трубы, фагота, гобоя, кларнета, малой флейты, челесты и английского рожка удаляется под серебристый звон арфы и истаивающее звучание органа.

Интенсивное развитие тем, наделенных символическим значением, придает музыке балета черты симфоничности и оберегает ее от иллюстративности. Первый балет Тищенко отмечен несомненной печатью таланта и умением войти в чужой художественный мир, не растворив в нем свой собственный.

Вместе с тем нельзя сказать, что балет отмечен печатью зрелости. «Тищенко в период написания «Двенадцати», — справедливо замечает М. Нестьева, — не хватило... драматургического мастерства и чуткости, чтобы подчинить все... символы четкой системе взаимоотношений, обусловить их «поведение» относительно друг друга» (33, с. 344). К этому можно добавить, что не откликнулась музыка «Двенадцати» (должно быть, в силу возраста автора) на звучание одной из важнейших струн блоковской поэзии — струны боли. В музыку вошел и трагизм событий поэмы, и сочность уличных зарисовок, и гротеск, и «святая злоба», и вера

в конечную праведность революции, и многое другое, но вот авторская, личная «более всех больнее боль», сквозящая за ожесточенным азартом ритмики стиха, в музыке, как мне кажется, не слышна.

Зато десять лет спустя личная боль автора поэтического текста, к которой присоединилась и нескрываемая боль автора музыки, с поразительной силой зазвучала в «Ярославне» — в балете по мотивам «Слова о полку Игореве».

Нет нужды напоминать здесь о величии и значимости для отечественной культуры литературного памятника XII века, с момента своего возрождения (первое издание вышло в 1800 году) и до наших дней приковывающего к себе внимание ученых и художников, писателей и музыкантов. «Ярославна» Тищенко, вступая в ряд музыкальных претворений «Слова» (от оперы Бородина до оратории Л. Пригожина), заявила о себе не только новизной и даже неожиданностью жанра (эпос и балет все же весьма удаленные друг от друга жанровые сферы), но и на редкость личностным, свежим и острым прочтением древних строк, на которые время уже успело навести «хрестоматийный глянец».

Дело, впрочем, не только в этом глянце, не только в том, что «Слово» является нам в ореоле скоро уж двухвекового преклонения, что начальные строки его со школьной скамьи врезаны в нашу память. Дело еще и в сложившемся отношении к величайшему произведению древнерусской литературы как к эпосу. События эпоса разворачиваются, по словам М. Бахтина, в абсолютном прошлом. Они отделены от нас столь значительной временной дистанцией, что их жизненная, историческая реальность (если таковая налицо) оказывается для нас размытой, нечеткой: действие происходит не *тогда-то*, а *некогда*. Ощущение этой дистанции накладывает отпечаток на наше эмоциональное восприятие событий эпоса: мы сочувствуем воинам, гибнущим в бою, но не слышим их предсмертных хрипов, мы сострадаем плачу женщин по погибшим, но не слышим их захлебывающихся рыданий. Эти звуки время не «проводит». В музыке же Тищенко они ожили, и вместе с ними ожила и былая злободневность «Слова», сложившегося хотя и в русле эпической традиции и литературного этикета своей эпохи<sup>1</sup>, но все же не как героическая песнь о прошлом, а как проникнутое публицистической страстностью слово о настоящем. Музыка Тищенко, выявив в эпосе трагедию, обнажив в интонации сказа публицистический пафос, подобно мощному телеобъективу приблизила «Слово» вплотную к современному слушателю. Временная дистанция исчезла: древние слова зазвучали с первоизданной остротой, точностью и болью.

Именно так: в музыке Тищенко зазвучали не только идеи и образы памятника древнерусской литературы, но и сами его слова. Вопреки традиции в партитуру балета вошел хор, поющий подлинные строки «Слова». Так слово, бившееся в чисто инструментальной музыке «Двенадцати», вырвалось на поверхность в «Ярославне» — балете, обнаружившем сходство не только с симфонией, но и с ораторией<sup>2</sup>. И первыми словами, зазвучавшими в суровом двухголосии низкого мужского хора, оказались

<sup>1</sup> Этим, в частности, объясняется ряд отступлений «Слова» от исторической достоверности. В новейшей «Истории русской литературы», например, указывается: «Великий князь киевский Святослав, в действительности не пользовавшийся в Южной Руси особым авторитетом, превращается в «Слове» в почитаемого патрона всех русских князей, словно речь идет о Ярославе Мудром или Владимире Мономахе. Наконец, сам Игорь, о весьма неблагоприятных деяниях которого свидетельствует летопись, превращается в подлинного героя, фигуру трагическую, но не лишенную рыцарственного ореола» (20, с. 79—80).

<sup>2</sup> По словам М. Бялика, «балет представляет собой по существу некую грандиозную эпико-драматическую хореосимфонию» (12, с. 17).

не те, что образуют эпический зачин сказа, а те, что выражают боль, породившую само «Слово»: «Стонати Руской земли, помянувшє первую годину и первых князей!»

«Слово о полку Игореве», — указывает академик Д. С. Лихачев, — с гениальной силой и проникновенностью отразило в себе главное бедствие своего времени — слабость государственного единства Руси и, как следствие, слабость ее обороны от опустошительного натиска степных кочевых народов, в быстрых набегах разорявших старые русские города, опустошавших сельское хозяйство, угонявших в рабство население, проникавших в самую глубь страны, всюду несших с собою смерть и разрушение» (25, с. 8). В тищенковском прочтении «Слова» — на своих местах и причина и следствие бед земли Русской, но композиторская мысль, верная своей склонности к анализу, особо акцентирует причину: острая и колкая тема усобицы, широко развитая в сценах княжеских ссор, со злорадным торжеством провозглашаемая *tutti* в кульминации второй — гибельной — битвы с половцами (цифра 264, такт 5 и след.), впервые заявляет о себе кратким раскатом своей мелкой дроби как раз тогда, когда хор стонет: «Печаль жирна тече средь земли Рускыи» — и с гневом повторяет княжеские притязания: «Се мое, а то мое же».

В партитуре «Ярославны» хоровая партия отнюдь не является ведущей. Оркестровая ткань решительно преобладает над ней, и композиторское осмысление древнерусской поэмы раскрывается вовсе не в пропевании отдельных ее строк, а в чисто симфоническом развитии интонаций и тем. И все же в том сплаве архаики и современности, эпической величавости и обостренно-личностной взволнованности, который представляется мне сердцевиной музыки «Ярославны», роль хора необычайно важна.

Хор здесь многолик. Словно маски, меняются голоса тех, от чьего имени он высказывается. Едва отзвучало у басов дышащее гневным протестом «злато слово» Святослава, призывающего к единству, как в мольбе сопрано возник голос жаждущего защиты народа («Вступита, господина, в злат стремь...»), и тут же вопреки призыву глухо забормотала Игорева дружина: «Переднюю славу сами похитим, а заднюю си сами поделим» (цифры 60—71). В хоре звучит и предсмертный хрип пахаря («Убитый»), и вопли женщин, угоняемых в половецкое рабство («Усобица»). Иногда хор, подобно хору греческой трагедии, выступает рассказчиком-комментатором («Продолжение похода», «Побег Игоря»), иногда он звучит голосом природы («Степь») или внутренним, возникающим в грезе сна голосом памяти («Ночь перед второй битвой»). Но в совокупности этих голосов раскрывается «скрытое многоголосие» единого авторского голоса. Почти везде в хоре слышен голос самого автора «Слова», как будто впитавший в себя все интонации героев своего времени, ввязавшийся выразить их беды и радости, их героизм и безрассудство, их страдания и надежды.

Музыка Тищенко, выявив интонационное многообразие древнерусского повествования, донесла его до слушателя живым, задевающим душу, но оставила при этом древнерусским. Речь идет, конечно, не только о том, что строки «Слова» звучат в «Ярославне» в основном в подлиннике, а не в переводе, хотя это тоже существенно. Речь идет главным образом об удивительно цельном сплаве интонаций различного стиливого происхождения, которым отмечена хоровая мелодика «Ярославны».

В ней преимущественно господствует силлабика: на каждый слог текста приходится отдельный звук. Метрика ее свободна, диапазон невелик, нередко в ней дактилические окончания фраз с резким отчеканиванием последних слогов. И уже этих признаков достаточно, чтобы вспомнить и мелодику фольклорных былинных напевов, и ее претворения, скажем, в так называемом былинном речитативе «Садко» Римского-Корсакова,

в ряде воссоздающих эпическую архаику мелодий Мусоргского или Бородина. Если добавить, что в терпком, отнюдь не избегающем диссонансов двухголосии низких мужских голосов ясно слышны отзвуки одного из древних слоев русской хоровой культуры — знаменного распева, то архаические черты хоровой мелодики «Ярославны» будут очевидны. Но выразительность ее этим не исчерпывается. Мелодическая линия может на какой-то миг расплыться в кратком лирическом распеве, задержаться на щемяще-тоскливой романсовой интонации (см. цифра 204), неожиданно широким скачком передать экспрессивное восклицание, учащением или укрупнением своих ритмических единиц сообщить речи возбужденность или утвердительную вескость. В результате сплава архаических интонаций с речевыми и песенно-романсовыми древний сказ обнаруживает неожиданную экспрессивность. Эффект примерно такой же, как если бы иконописные лики вдруг обрели мимику.

Этот эффект и возвращает старым словам их первичную напряженность. В строке — «А погании с всех стран прихождаху с победами на землю Рускую» — не остается и следа от якобы бесстрастного повествования летописца, когда женский хор пропевает ее, превращая союз «а» в стонущее междометие. Из стога рождается эта строка в музыке Тищенко, и слова «погании» и «прихождаху» будто сбрасывают архаические одеяния, обнажая свой страшный смысл. Такого рода частности и создают ощущение живого звучания древнего слова. Голос автора текста доносится из глубины веков, но с удивительной внятностью<sup>1</sup>.

И в постоянном контрапункте с ним звучит голос автора музыки, осмысливающей драму Игорева похода прежде всего в смене различных состояний симфонической ткани. Неслучайно «Ярославна» открывается не хоровым эпизодом, а инструментальным: тончайшая мелодическая нить, колеблющаяся в высочайшем регистре, тянется во Вступлении малой флейтой, обретает поддержку в подголосочной линии большой флейты, и двухголосный флейтовый напев плетется с импровизационной свободой русской протяжной песни, пока не присоединится к нему «кукование»<sup>2</sup> кларнета и все три инструмента не нащупают интонации молитвенного хора, который в струнном звучании возникнет в следующем эпизоде («Стон Русской земли») и впоследствии — в хоровом облике — завершит всю партитуру. Вполне оправданы пейзажные ассоциации, вызываемые Вступлением<sup>3</sup>, но это еще и характерно тищенковское рождение звуковой ткани из одноголосия, возникновение масштабной звуковой концепции из лирически окрашенного монолога.

Так, с первых же тактов музыка заявляет о намерении воплотить образный мир «Слова» через уже выработанные сцепления своих собственных образов. И это обещание выполняется. В ряде случаев само «Слово» как будто идет навстречу музыке Тищенко, представляя своими сюжетными ситуациями простор для, допустим, различных испытаний музыкаль-

<sup>1</sup> Стоит отметить, что при всем уважительном отношении композитора к архаике, он вовсе не озабочен академически точным воспроизведением всех ее черт. Внятность для него важнее. Большинство строк «Слова» даны в партитуре в подлинном звучании, но Русская земля остается в «Ярославне» за холмом, а не за шеломянем. С тем же сочетанием уважения и свободы воссоздается в музыке колорит древнерусских песнопений.

<sup>2</sup> «Кукование», — отмечает И. Земцовский, — является одной из немногих символических реалий балета, подсказанных, естественно, текстом «Слова» (см. цифры 7 и 276 в плаче Ярославны). Кукование как метафорический образ женской жалобы-плача зафиксирован в фольклоре разных славянских народов, включая и русскую крестьянскую традицию» (19, с. 129).

<sup>3</sup> М. Бялик пишет: «Уже в самом начале слышится дуновение ветра или шорох колеблющегося моря ковыля, а затем — пение птицы И то и другое — в духе поэтической образности «Слова» (12, с. 15).

ной материи, к которым, как мы уже видели, музыка Тищенко весьма склонна. Так, в сценах княжеских распрей («Усобица») звучание распадается, дробится на сталкивающиеся и разлетающиеся резкие, остро ритмизованные интонации, в которых кроме темы усобицы слышатся возгласы враждующих, звучавшие ранее в хоре («Се мое, а то мое же»). Так, возникает бушевание алеаторического хаоса в эпизоде «Вежи половецкие». Так, в двух батальных сценах звучание претерпевает знакомые нам по симфонической музыке Тищенко превращения. В «Первой битве с половцами» медь, прокладывая себе дорогу среди окружающих ее вихревых фигураций, напором фанфарных сигналов преодолевает ритмический разноречивый голосов и плачивает их в едином ритме грохочущей скачки, рассыпающейся в следующем эпизоде («Игры с половецкими девушками») переброской острых, «иглочатых» мотивов — «потопташа поганяя полкы половецкыя и, рассуясь стрелами по полю, помчаша красные девкы половецкыя...». Во «Второй битве», где ходом натиска управляют ударные, разногласию боевых кликов («...лѣтят стрелы калѣныя, тримлют сабли о шеломы, трещат копия...») застилает сплошной пеленой дробная пульсация темы половецкой, и, спадая, эта пелена обнаруживает никнущее звучание скорбного хорала, который провожает приглушенно доносящаяся тема земли Русской: «ту кровавого вина не доста; ту пир докончаша храбри русичи: сваты попоиша, а сами пологоша за землю Рускую».

И пожалуй, одним из самых впечатляющих в музыке Тищенко испытаний звукового пространства «на плотность» оказывается «Затмение». Звенящим комариным гудом повисает в верхах диапазона органний кластер, и на его фоне пронзительно-тонко начинает высвистывать кларнет-пикколо краткий, тревожно-вздрагивающий и назойливо-повторяющийся мотив:

54

[Allegro]

Cl. pice

Org. pp

И эта дрожащая сверху тоненькая звуковая ниточка вдруг начнет на наших глазах утолщаться, наращивая нижние слои: полутонем ниже продублирует тот же мотив первый кларнет, еще полутонем ниже — второй, и так пойдет дальше и дальше, с неумолимой постепенностью, от деревянных духовых к медным — к трубам, валторнам, тромбонам, от них — к литаврам, заполняя все мыслимые пласты диапазона, не оставляя и щелочки между плотно притертыми друг к другу тембровыми линиями; вступит второй орган, включатся струнные, и в чудовищно давящем слухе натиске гигантской оркестровой массы (пятьдесят шесть нотных строк в партитуре!) повторяющийся мотив потеряет свои мелодические очертания, расплывется в дрожании звуковой гущи, и лишь ударные будут с пугающим упорством отбивать его ритмический рисунок. Эта постепенно наползавшая и наконец заполнившая сверху донизу весь диапазон звуковая громада оборвется — словно беспамятством шока — внезапной тишиной генеральной паузы.

«Затмение» — один из тех примечательных эпизодов музыки Тищенко, где она, виртуозно оперируя самыми простыми средствами, добивается, не побоюсь сказать, потрясающего впечатления.

С удивительной цепкостью подхватывает музыка Тищенко все детали или даже намеки в тексте «Слова», которые позволяют ей развернуть свои излюбленные образные сферы. Где уж, казалось бы, обращаясь к средневековой литературе, найти повод для погружения в глубины подсознания? Но строки «Дремлет в поле Ольгово хороброе гнездо» оказывается достаточно, чтобы развернулась одна из лучших в музыке Тищенко звуковых картин «измененного состояния сознания» — сна. Правда, усыпляюще-монотонное скольжение глissандирующих скрипок под таинственно возникающие шорохи, посвисты и постукивания сперва появляется, как музыкальный пейзаж ночной степи, присоединяющийся к изумительной красоте литературному пейзажу. С нежно-прозрачной утонченностью пропевают женские голоса: «Долго ночь меркнет. Заря свет за- пала, мгла поля покрыла; щеко́т славий успе, говор галичь убудиси».

55

[Andante] ♩ ≈ 80 161

Tr-ni go noch merknet. Zarya svet za-pala, mгла поля покрыла; щеко́т славий успе, говор галичь убудиси.

con sord. *pp* *ppp*

Coro fem. Дон го ночь

мер-кнет за-

-ря свет за-па ла и т. д.

Лишь позже в эпизоде «Ночь перед второй битвой» эта музыка (глissандирующие вздохи здесь сгустились, перейдя к группе альтов) раскрывается как воплощение тревожного сна, в котором голосом памяти о доме звучат сострадающие интонации женского хора: «О, далече зайде сокол, птиць бья, к морю!»

И конечно, характерно тищенковским «ходом» оказывается появление половцев: «поганыи» предстают увиденными во сне, как кошмарное наваждение отуманенного сознания. Именно из расплывающихся звучаний «Ночи перед второй битвой» рождается эпизод «Ночные предчувствия», где впервые звучащий образ «земли Половецкой» разворачивается во всей его яркости<sup>1</sup>. Звучание этого эпизода многосоставно. Здесь и тревожно-пульсирующее гортанное «гоготанье» мужского хора, и зловещие подвывания басов меди, и глухие удары большого барабана, и несмолкаемое бормотанье том-тома, и будоражащие острой ритмической

<sup>1</sup> Ранее он эскизно предвосхищался в «Усобице».

неустойчивостью позвякивания бубенцов. Но всем этим шаманским действием верховодит усиленная микрофоном солирующая скрипка. С надрывной, почти цыганской страстностью и в то же время напряженно-сдавленно бросает она россыпи ритмически дробного двухголосного мелодического узора, парадоксально сочетающего прихотливость с однообразием<sup>1</sup>:

56

[Poco meno mosso]

215

Tors-toms [pp]  
Gr c [p]  
Coto maschile [p]  
V-no solo [p]

sempre b

гу ро га гэ ги гэ га ро гу ро га гэ ги гэ га ро

\* Знак *b* обозначает гортанное носовое «и» как в английских словах, оканчивающихся на «ing». Брать дыхание и снова вступать можно, кто где захочет. Не надо стремиться петь очень согласованно и чисто.

\*\* -accelerando, -ritenulo внутри общего темпа.

Cimbasso  
quasi gliss.  
mf  
Campanacci

гу ро га гэ ги гэ га ро гу ро га гэ ги гэ га ро гу ру ру га тро ро ро ро

<sup>1</sup> Необычное и на редкость убедительное воплощение в «Ярославне» образа половцев привлекло пристальное внимание исследователей. Так, например, И. Земцовский посвятил эпизоду «Ночные предчувствия» пространные размышления, в которых, отметив широкий диапазон фольклорных источников («интонирование тибетских монахов», «импровизации

И столь же парадоксально ощущение, возникающее при вслушивании в этот эпизод: музыка раздражает, отталкивает и одновременно влечет своей неодолимой притягательностью<sup>1</sup>. «Земля Половецкая» предстает здесь не только опасностью, но и искушением, пугающим, но манящим, и, как все подобное звучанию в музыке Тищенко, оно не медлит обернуться хаосом и угрозой — следом за «Ночными предчувствиями» разливается буйство «Веж половецких», приводящее к громовым туттийным выкрикам «Идола». Как отрезвление от страшного сна звучит провозглашаемая валторнами, трубами и тромбонами тема Русской земли.

Столкновения тем, их метаморфозы, сообщающие балету, как отметили все писавшие о «Ярославне», черты симфонии, глубже всего раскрывают неравнодушное вникание автора музыки в суть событий многовековой давности. Смысловой наполненностью отличается внутреннее родство различных тематических комплексов. Так тема половцев рождается из дробной ритмики темы усобицы. Так определенное сходство сближает тему «Затмения» и тему похода («Сборы в поход»). И неслучайно, конечно, к маршевому ритму последней темы, выбиваемому литаврами, композитор добавляет краткий посвист флейты-пикколо, повторяющий ту интонацию, на которой в предыдущем номере («Игорева дружина») хор скандировал слово «сами»:

В этом угроюще-хвастливым «сами», в этом безответственном отделении части от целого, своей судьбы от судьбы страны, народа — корень того рокового заблуждения, которое и привело поход к катастрофе, обернулось первым в истории пленением кочевниками русского князя, гибелью его дружины и в результате — неисчислимыми бедствиями всей земли Русской<sup>2</sup>. И если для автора «Слова» солнечное затмение — предостерегающее знамение свыше, которых пренебрег Игорь, то автор музыки скорее склонен истолковывать природное явление в социально-психологическом плане: затмение в «Ярославне» — это прежде всего затмение разума, забвение долга, ослепление самоуверенностью, приведшее к трагедии. Рельефно, броскими, плакатными штрихами обрисовывая мужество,

молдавских и румынских скрипачей в их знаменитых дойнах», звучание «кавказских, казахских, среднеазиатских и ближневосточных народных инструментов»), высказал любопытную гипотезу об «интонационной встрече» в музыке Тищенко азиатской и балканской культур, отражающей их древние связи (19, с. 137). Дело фольклористов оценить правдоподобность этой гипотезы. Мне же хочется добавить, что дальним предком «скрипичицы» (так, по свидетельству И. Земцовского, называет в этом эпизоде скрипку композитор) «Ночных предчувствий» можно считать и чарующую скрипку «Шехеразады» Римского-Корсакова, а кроме того, подача звучания скрипки через трансляцию сообщает ему нечто эстрадное и заставляет вспомнить особый «ресторанный» оттенок, который скрипичный тембр не раз получал в других сочинениях Тищенко — от Первого фортепианного концерта до Четвертой симфонии.

<sup>1</sup> «В атмосфере пьянящей, ядовитой истомы, — пишет об этом эпизоде М. Бялик, — таится гибельная опасность, которая, как взгляд удава, околдовывает и гипнотизирует жертву» (12, с. 17).

<sup>2</sup> О катастрофических последствиях для Руси похода Игоря см. в книге Б. Рыбакова «Слово о полку Игореве» и его современники» (М., 1971, с. 202—293).

удаль и стойкость русского воинства (обе «Битвы», «Сборы в поход», «Продолжение похода»), музыка вместе с тем беспощадно разоблачает безрассудство замышленного князем раскольнического, неподготовленного выступления: в эпизоде «Стрелы» тема похода словно съезживается (литавры заменены коробочками, уащена ритмика) под налетающим и гаснущим свистом высоких скрипок; прекрасный пейзаж манящей Игоря половецкой степи превращается не только в тревожное сновиденье («Степь» — «Ночь перед второй битвой»), но и в страшную картину «мертвого поля» («Степь смерти»), где глиссандирующие укачивания, звучащие прежде у скрипок, потом у альтов, спускаются к виолончелям и контрабасам, у мужского хора прорываются тяжкие, хриплые стоны, а прежние интонации женского хора возникают в траурном звучании тромбонов.

Но, как и в симфонических трагедиях Тищенко, в «Ярославне» музыка находит свой путь преодоления. И, как всегда, он предсказывается уже в начале. Всего два эпизода в балете озаглавлены собственными именами героев («Ярославна» и «Святослав»), и именно с этими именами связаны две сквозные темы балета, путеводными маяками направляющие музыку в зоны преодоления. Тема Ярославны — один из вариантов образа Вечной Женственности — впитала в себя красоту и чистоту русской протяжной песни, нежность колыбельной, трепетность любовного признания, скорбь плача <sup>1</sup>:

Andante  $\text{♩} = 88$

51 Ob. I solo

*pp*

*pp*

Эта тема, преобразуясь, возникает не только в сценах с участием Ярославны, но и везде, где музыка создает образы светлого покоя, любви и сострадания. Отголоски ее не раз слышатся в звучании женского хора. Обращая внимание на отсутствие в балете «персонифицированных характеристик», отвечающее эстетике литературного источника, М. Нестьева справедливо замечает: «Оттого нет надобности четко различать, где Ярославна — любящая женщина, преданная жена, а где она — олицетворение Родины, стонущей земли Русской, или символ светлой веры в освобождение Отчизны» (33, с. 310).

Точно так же выходит далеко за грани индивидуальной характеристики и тема Святослава, становясь темой земли Русской, символом ее мужества, силы и надежды:

Примечательно, что, детально анализируя тематизм Ярославны, И. Земцовский обнаружил в нем творческое преломление не только различных явлений народной песенности, но и интонации советской лирической песни военных лет, в частности — «Землянки» К. Листова (19, с. 122—132).



Удивительную энергию концентрирует в себе эта краткая тема: в ней словно и усилии натяжения тетивы, и дрожание ее после выстрела. Несомненно, по словам М. Бялика, и ее «говорящая» природа: «...то возглас гора и гнева и одновременно мольба и призыв» (12, с. 17)<sup>1\*</sup>.

Обе темы не только звучат (в той или иной мере обновленными) в важнейших сюжетных узлах, но и становятся «героями» отдельных эпизодов, выявляя в них свои глубинные образные потенции: первая тема — в «Плаче Ярославны», вторая — в «Кличах», стягивающих русскую силу перед решающей битвой. Однако суть обеих тем как образов преодоления раскрывается уже при первом их появлении. Дело в том, что, верный принципу спирали, композитор эскизно наметил общий драматургический контур балета уже в последовательности его первых номеров: Вступление — «Стон Русской земли» — «Усобица» — «Убитый» — «Плач по убитому» — «Ярославна» — «Святослав», — а уже потом развернул второй виток — обширную зону кризиса (начиная со «Сборов в поход» и кончая «Идолом»), зону катастрофы («Вторая битва» и «Степь смерти»), зону преодоления («Плач Ярославны») и зону итога, которая открывается возвращением материала Вступления в эпизоде «Мальчик-пахарь»<sup>2\*</sup>.

Что же вынесла музыка Тищенко в зону итога, включающую еще три эпизода — «Возвращение», «Призыв» и «Молитва»? В «Возвращении» вновь зазвучала тема Ярославны, но теперь она отбросила обрядово-эпическую сдержанность и выплеснулась с небывалой для музыки этого балета личностно-лирической экспрессией. Заметались волны скрипичных пассажей, и, словно качаясь на них, поплыла у скорбящих труб мелодия, переполненная горечью и страстью. И когда, прерывая ее излияния, вторгаются в звучание интонации хорового причета (цифры 322 и 327), то становится ясно, что перед нами не только одно из тищенковских симфонических *lamento*, но и снова то, что в греческой трагедии называлось коммосом — общим плачем, в котором достигаются раскаяние и прозрение.

<sup>1\*</sup> Редкостная для музыки Тищенко образная емкость столь короткого отрезка музыкального времени заставляет присмотреться к этой теме пристальней. Приведу анализ, принадлежащий М. Нестьевой: «Две идейно-эмоциональные сферы, господствующие в «Ярославне», тут объединены. Начальное опевание олицетворяет лирическую сферу, последующий клич — воинственно-фанфарную. «Столкновение лбом» — через большой септимовый скачок — ямбической формулы опевания с ярко выраженной хорейностью триоли-сигнала придает этой реплике сильную напряженность и вместе с тем энергию решительности, которая усугубляется устойчивым окончанием на основательном *v*. Но ладовая рефлексия сообщает ей внутреннее противоречие... Сочетание разных звуковысотных и метроритмических уровней, выразительные паузы, интонации вопроса и утверждения подчеркивают в мотиве ораторские черты» (33, с. 322—323). К этому можно добавить, что, строго говоря, скачок на септиму разделяет не ямб и хорей, а амфибрахий и дактиль — трехсложные метры, более свойственные эпическим жанрам. Внутреннее же противоречие темы основывается не только на ладовых чертах: триольный мотив является неточным обращением в уменьшении начального мотива. При этом звукоряд мотива расширяется от хроматического триохрда в большой секунде до диатонического в малой терции, что в немалой мере способствует ощущению преодолевающего, выходящего усилия.

<sup>2\*</sup> М. Нестьева и М. Бялик отметили устремленность первых двух актов к кульминациям в финалах: первый акт завершает «Затмение», второй — «Идол». Это наблюдение могло бы пополнить ряд параллелей между «Ярославной» и «Весной священной» Стравинского, намеченных в (33). Там же см. более развернутое освещение драматургии балета.



слова академика Д. С. Лихачева о «Слове о полку Игореве» хочется (вслед за М. Нестьевой) отнести и к балету Тищенко «Ярославна», ибо это чувство, пронизывающее древнерусскую поэму, раскрылось в музыке с адекватностью и убедительностью, не оставляющими сомнений в том, что именно оно и было главным творческим импульсом композитора.

В 60—70-х годах тема Древней Руси не раз возникала в нашей литературе и живописи, музыке и кинематографии, причем наряду с удачными претворение этой темы знало и немало издержек. Приходилось встречаться и с данью моде, и с эстетским смакованием этнографических лакомств, и с вульгарной модернизацией, и с бездумным умилением патриархальщиной. По счастью, и следа этих издержек нет в «Ярославне». Балет Тищенко оказывается в ряду тех произведений нашего искусства, в которых обращение к древности отмечено печатью кровной заботы о сохранении исторической памяти, о непрерываемости культурной эстафеты веков, о продлении жизни народных духовных ценностей, об их живом, современном, а не музейном звучании, о забывании уроков прошлого, не утративших своего значения до сего дня.

Злоба дня сегодняшнего и «дела давно минувших дней» оказались в музыке Тищенко связанными и чисто интонационными, и смысловыми нитями. И это было оценено критикой. М. Бялик так подвел итог своему обзору балета: «Характеризуя главную идею «Слова о полку Игореве», Карл Маркс писал: «Смысл поэмы — призыв русских князей к единению как раз перед нашествием монголов». Именно эта идея с глубокой страстностью воплощена в партитуре «Ярославны». В балете запечатлены мысли об ответственности исторической личности за врученные ей судьбы, о необходимости объединенных усилий в борьбе за праведную цель. Эти вдохновившие советского композитора мысли, актуальные и волнующие, определяют патриотическую идейную концепцию его балета «Ярославна» (12, с. 20). По мнению М. Нестьевой, композитора привлекла к «Слову» «возможность на этом специфическом материале поднять общесоциальные, общечеловеческие идеи, актуальные во все времена и для всех народов,— идеи глубокого патриотизма, проблемы совести и искупления вины, воплотить идеалы добра, верности, любви» (33, с. 338).

Кратко и веско высказался о «Ярославне» Шостакович: «Балет... мне удалось посмотреть трижды, и всякий раз я был захвачен выразительностью этой русской по духу музыки» (цит. по 12, с. 14).

Вместе с тем в критических отзывах прозвучали сомнения в соответствии некоторых (преимущественно хоровых) фрагментов партитуры специфике балетного жанра (см. 53). Немало споров вызвало и смелое режиссерское и хореографическое решение балета в ярком спектакле, уже около десяти лет с успехом идущем на сцене Ленинградского Малого академического театра оперы и балета. Не вдаваясь здесь в обсуждение этой проблематики, отмечу лишь, что партитура Тищенко, безусловно, требует нестандартного сценического воплощения. Только в новых постановках, в разных балетмейстерских трактовках может быть окончательно решен вопрос о том, насколько партитура «Ярославны» является балетной. Чисто же музыкальная ее ценность, на мой взгляд, вне сомнений.

Если до «Ярославны» еще в какой-то мере могли возникать опасения относительно замкнутости музыки Тищенко в сфере субъективно-личностного высказывания, то «Ярославна» их окончательно рассеяла. Однако и на более раннем этапе видна была устремленность композиторской мысли за рамки самовыражения, к постижению и воплощению чужого «я», а от них — к утверждению единства «судьбы человеческой, судьбы народной», личности и истории, причем постоянной опорой в таком движении оказывалось поэтическое слово. В этом плане можно сказать, что

путь к «Ярославне» шел и через Requiem на стихи Ахматовой, с их насыщенной гражданским пафосом лирикой, с их сплавом глубоко личной боли со всенародной, и через еще более раннее сочинение — Вторую симфонию на стихи Цветаевой, в которых личностная драма предстала на эскизно намеченном фоне исторических событий.

В основу пятичастной Второй симфонии положен цветаевский цикл из четырех стихотворений, к которым композитор присоединил пятое, формально в цикл не входящее, но и по смыслу и хронологически тесно к нему примыкающее. Историческим фоном цикла явилась судьба тетки Цветаевой, небезызвестной Марины Мнишек, быстро погаснувшим метеором мелькнувшей на горизонте русской истории в период Смутного времени. Дочь крупного польского вельможи, Марина Мнишек в надежде стать русской царицей вышла замуж за самозванца Лжедмитрия I, предала его в момент краха авантюры и признала своим мужем другого самозванца — Лжедмитрия II, так называемого «тушинского вора». Впрочем, исторические имена и реалии оказываются в цикле Цветаевой лишь отдельными точками опоры для вполне самостоятельного и глубоко личностного хода поэтической мысли. Суть этого хода помогает уяснить запись, сделанная Цветаевой при чтении истории Марины Мнишек в изложении Карамзина: «...если бы я писала ее историю, то написала бы себя, то есть не авантюристку, не честолюбиву и не любовницу: себя — любящую и себя — мать. А скорее всего: себя — поэта». Приводя эту запись, комментатор новейшего советского издания сочинений Цветаевой А. Саакянц отмечает: «На этом противопоставлении и построен цикл: любящая, самоотверженная героиня — плод романтического вымысла — в 1-м и 3-м стихотворениях и расчетливая авантюристка — реальное историческое лицо — во 2-м и 4-м» (62, с. 504).

Действительно, в цикле отчетливо видна грань, разделяющая цветаевскую Марину и Марину историческую. Примеряя к себе судьбу Марины Мнишек, цветаевская героиня домысливает в ней себе родственное и отмежевывается от всего себе чуждого: она пролила бы свою кровь за любимого («Чтоб в день свой Судный/ Не в басмановской встал крови»), она не бросила бы его в смертный час, не позволила бы надругаться над его телом, словом, не сделала бы всего, что сделала Марина Мнишек, о которой в цикле говорится в тоне яростного проклятия (во втором стихотворении) или иронического отчуждения (в четвертом). Противопоставленность двух Марин (и соответственно нечетных и четных стихотворений цикла) явственно проступает уже в грамматическом строе поэтической речи. Первое и третье стихотворение идут от первого лица, хотя и данного в замаскированной форме:

Быть голубкой его орлиной!  
Больше матери быть — Мариной!  
Вестовым, часовым, гонцом —

Знаменосцем — льстецом придворным!  
Серафимом и псом дозорным  
Охранять беспокойный сон.

Здесь, как и в третьем стихотворении, постоянно подразумевается личное местоимение первого лица — «мне». Во втором же стихотворении постоянно звучит обвиняющее, бичующее «ты» («Ты Лжедмитрию смогшая быть Лжемариной»), а в четвертом — повествование разворачивается в третьем лице, с прямой речью героев: здесь Марина Мнишек — «она».

Типично цветаевская антитеза цикла («я — ты», «я — она») получила в музыке Тищенко весьма своеобразное преломление, не укладывающееся

в рамки поэтического замысла. Однако раскрывается это своеобразно не сразу, а лишь со второй части Симфонии.

Первая же ее часть с редкостной для музыки Тищенко стремительностью нагнетает горячую атмосферу отчаянной — до самоунижения и самоотвержения — любви, раскаленным воздухом которой дышит цветаянская Марина.

Из созвучия валторн вырывается и ввинчивается ввысь краткая, острая, нетерпеливо-рвущаяся тема труб — «начальная лейттема, становящаяся всепроникающей мыслью Симфонии и ее интонационно-тематическим ядром» (49, с. 20):

61 Presto  
6 Cor.

2 Tr-tbe

И едва отзвучало следом мгновенное нарастание всего оркестра до громового fortissimo, как общий хор, поддержанный медью, под набатные удары литавр, в мелодии, вздымающейся мощными уступами, торжественно-гимнически восклицает:

62 Maestoso

2

S. *sf*

Coro Быть го-луб-кой е-го ор-ли-ной!

T. *ff*

B. *ff*

Tuba e Tr-ti

В тоне клятвенного заверения озвучены первые шесть строк (см. выше), а дальше с необузданной яростью, с непрерывной стремительностью («Ногу в стремя! — сквозь огонь и воду!») помчится подстегиваемый повтором «скачущего» ритма звуковой поток, то сжимаясь в судорожную аккордовую дробь:

63 [Allegro]

24 *p* *energico*

S. *p* *energico*

A. Трост-ни-ком — ив-ня-ком — бо-ло-том, а где конь не бе-

T. *p*

B. *p*

то задыхаясь в отрывистых staccato:

64 [Allegro]

42

то разлетаясь в перебросках хоровых выкриков, то сплываясь в туттийных натисках оркестра, чтобы в итоге ворваться снова в торжественно-трагическую величавость звучавшей ранее клятвы:

Гул кремлевских гостей незваных.  
Если имя твое — Басманов,  
Отстанись.— Уступи любви!

И над этим неистовым пожаром на все готовой страсти пляшущими языками пламени снова и снова взлетают у труб возгласы начальной лейттемы.

Музыка первой части настолько полна чисто цветаевским крайним эмоциональным накалом, настолько захватывает неудержимым вихрем своей моторики, что как-то не успеваешь задаться вопросом: почему, собственно говоря, стихи, обладающие в высшей степени личной (и к тому же женской) интонацией зазвучали в хоре, и притом с превалированием мужских голосов? Впрочем, и ответ на этот вопрос очевиден: хоровое озвучивание поэтической лирики — это один из многих способов расщепления «я», выявления в голосе автора или героя внутреннего многоголосия. И вполне на месте здесь мужские голоса: героиня Цветаевой в любовном порыве самоотвержения готова на перевоплощение своего женского «я» в мужское:

Не подругою быть — сподручным!  
Не единою быть — вторым!

Близнецом — двойником — крестовым  
Стройным братом, огнем костровым,  
Ятаном его кривым.

Безудержность самоотдачи, сквозящая в первом стихотворении цикла, оборачивается безудержностью проклятий во втором. И вторая часть Симфонии, словно перенимая эстафету у первой, с удвоенной яростью продолжает моторный натиск в жестко-токатной теме трубы <sup>1\*</sup>:

65 Presto risoluto

Tr-ba I solo, staccato, ma con forza

Tr-ni

II solo

Под несмолкающий «обстрел» отрывистых звуков женские голоса пронзительно скандируют:

Трем самозванцам жена,  
Мнишка надменного дочь,  
Ты — гордецу своему не родившая сына...

Издавательским *glissando* подхватывают мужские голоса концы фраз. И именно в этом площадном поношении, в этом гуле освистывания и осмеивания раскрывается главная суть переосмысления композитором поэтической концепции. Дело в том, что и сам тембр трубы, и интонационный рисунок токатной темы, и возникающая в дальнейшем начальная лейттема (цифра 137, такт 5), и ряд других деталей настолько связывают звучание с первой частью, настолько явно выступают ее преобразованием, что становится несомненно: музыка Тищенко отбрасывает цветаевскую антитезу двух героинь, двух личностей. Точнее, она сливает их в одну: во Второй симфонии есть лишь одна Марина — безмерно любящая и предающая, лгущая и до кровавого конца верная. Всегда выращивающий в своей музыке конфликт изнутри, из одного зерна, композитор прочел цветаевский цикл не как противопоставление двух образов, а как раздвоение единого, как поток одного — противоречивого — сознания.

Потому и гневно-бичующие выпады, адресованные у цветаевской Марины Марине Мнишек, у Марины из Второй симфонии оказались адресованными самой себе. Бичевание обратилось в самобичевание. Глумящийся и проклинаящий площадной хор преследует сознание, как хор эриний, как голос беспощадной и мстящей совести, под пульсирующую боль в висках, с возникновением в памяти представших «крупным планом» страшных подробностей <sup>2\*</sup> — именно так звучит (цифра 114) трагическое *tutti* хора и оркестра на словах:

<sup>1\*</sup> Очевидна зависимость такого рода токат в музыке Тищенко от ряда эпизодов музыки Шостаковича (имеется в виду в первую очередь третья часть Восьмой симфонии и вторая часть Восьмого квартета).

<sup>2\*</sup> Эффект «крупного плана» создается здесь проведением токатной темы в увеличении и в массивной оркестровке. При усиленном повторе оркестром этой кульминации (цифра 134) тема проводится в двойном увеличении и с присоединением ксилофона и колокольчиков.

В маске дурацкой лежал,  
 С дудкой кровавой во рту...  
 Ты — гордецу своему не отершая пота...

Словом, перед нами еще одно раскрытие музыкой Тищенко внутреннего мира сознания, и еще один натиск зоны кризиса перед кульминационной катастрофой, разражающейся в третьей части.

Здесь, где в воображении цветаевской Марины приходит час последнего испытания, где она «повторенным прыжком на копыя» разделяет участь своего избранника, предельные испытания проходит и звуковая ткань Симфонии. Характерный для подобных кульминаций в музыке Тищенко распад звучания в данном случае явно ориентирован на цветаевский текст с его судорожной, бессвязно-восклицательной интонацией:

— Гришка! — Дмитрий!  
 Цареубийцы! Псекровь холопя!

Захлебывающаяся скороговорка и вскрики хора, разлетающиеся осколки прежних тем, отчаянный разброд ударных — все это на пределе напряжения обрывается громовым четырехзвучным мотивом-восклицанием всего оркестра, и после внезапной тишины у мужского хора поплыла густая, певучая, с оттенком мягкой, благородной вкрадчивости мелодия:

— Грудь ваша благоуханна,  
 Как розмариновый ларчик.

Так начинается четвертая часть, в первых же тактах которой, озвучивая диалог героев, музыка Тищенко намечает одну из самых устойчивых своих интонаций, всегда связанную с образами душевного тепла и нежности (ср. пример 13):

66 [Andantino]

2

Coro

Ten. *p* *f* *p* Sopr. *pp dolce*

8ясно,вель-мож,на-я пан на... Мой мо,ло-дой гос,по-дер - чик...

В четвертой части противоречие между цветаевским циклом и его композиторским прочтением обнаруживает известную напряженность. Уже парфюмерная красивость первых строк стихотворения, столь явно несозвучная стилистике авторской, цветаевской речи, не оставляет сомнений в том, что первая встреча героев описана Цветаевой с иронической отстраненностью, с неприятием как подчеркнутой униженности героя («Чем заплачу за щедроты,/Темен, негромок, непризнан»), так и горделивой власти героини, лицемерно прячущей хищный замысел под маской христианского милосердия:

В каждом пришельце гонимом  
 Пану мы Иезусу — служим...  
 Мнет в замешательстве мнимом  
 Горсть неподдельных жемчужин.

Пожалуй, только жемчужины неподдельны в мире, обрисованном цветаевским стихотворением, да еще взгляд Марины Мнишек, потребовавший («из-под ресничного взлета») жизни в уплату за «щедроты». Слова же и жесты мнимы, фальшивы.

Никак нельзя сказать, что музыка Тищенко прошла мимо этой фальши. Налет колкой иронии слышен в скерцозном развитии лейттемы (цифра 7). Ирония превращается в явный гротеск, когда сперва у скрипок (цифра 9), а затем у сопрано (цифра 13) звучит изломанная, «иезуитски» выворачивающаяся мелодия:

67 [Andantino]

175

Sopr. soli

В каж - дом при - шель - це го - ни - мом па - ну мы  
И - е - зу - су - слу - жим...

И все же музыка четвертой части проливает на разыгрывающуюся в тексте сцену мягкий согревающий свет лирики, которого, если не ошибаюсь, нет в цветаевском стихотворении. Дело, видимо, в том, что симфоническая концепция Тищенко (перед нами, не забудем, не вокальный цикл, а симфония) настоятельно требует после катастрофы — зоны преодоления. Музыка должна устремиться в итоговый покой финала, и этот покой не может наступить внезапно. Необходимо преобразование тематизма, которое бы подготовило финальное умиротворение. Такое преобразование и происходит в четвертой части. Исчезает яростный азарт предыдущих разделов Симфонии, замедляется течение музыкального времени. Тянущиеся хоральные звучания приходят на смену хоровому скандированию. Дробная ритмическая фигура, сопровождавшая бешеную скачку первой части, успокаивается в прозрачных октавах скрипок (цифры 27—28, ср. цифры 42—43 первой части). Замедляется, смягчается и сама лейттема, приглушенно пропеваемая трубами в последних тактах (цифра 31).

Более эта тема не появится, ибо образ героини обрел завершение, и впереди уже авторское итоговое слово. Таково стихотворение Цветаевой, звучащее в финале Второй симфонии, таков и сам финал. В четвертой же части различия между героинями Цветаевой и Тищенко проявились окончательно. Цветаевская Марина противопоставляет себя Марине Мнишек, тищенко́вская же изживает ее из себя, отсекает от себя предательство, властолюбие, лицемерие, которые в четвертой части рассеиваются, рассыпаются (подобно жемчужинам в стихотворении Цветаевой), чтобы очистить путь сердечной искренности. В чисто музыкальном плане преобразование героини Второй симфонии выглядит весьма убедительно, но все же сопротивление поэтического текста такой трактовке остается в четвертой части заметным <sup>1\*</sup>.

<sup>1\*</sup> В. Сыров (49, с. 23—25) находит в развитии Второй симфонии «смещение временных планов» и считает, что здесь опущена завязка, а четвертая часть, «словно бы мощная пружина, отбрасывает нас к началу драмы, к ее завязке». В результате драматургия Второй симфонии противопоставляется Сыровым «„одномерной“ сквозной драматургии, которая наметилась в Первой симфонии и особенно в Первом виолончельном концерте». Эти рассуждения кажутся интересными, но не во всем убедительными. Во-первых, на мой взгляд, ни в цветаевском цикле, ни в Симфонии Тищенко, временная последовательность сюжетных событий не имеет никакого значения. Во-вторых, симфоническая драматургия Тищенко, думается, всегда оказывается «сквозной», но никогда «одномерной». Постоянные реминисценции прежних звучаний (своего рода возвраты назад) образуют сложные витки внутри непрерывного развития. Нет, по-моему, оснований и для противопоставления финалов Второй симфонии и Первого виолончельного концерта: кода Концерта в такой же мере «финал-эпilog», как и пятая часть Симфонии.

Зато на редкость гармоничный контрапункт голосов поэта и композитора звучит в финале Симфонии. Стихотворение Цветаевой, находящееся, как уже говорилось, за пределами цикла, но вполне правомерно истолкованное композитором как его итоговое осмысление, стоит привести целиком:

Как разгораятся — каким валежником! —  
 На площадях ночных — святыни кровные!  
 Пред самозванческим указом Нежности —  
 Что наши доблести и родословные!

С какой торжественною постепенностью  
 Спадают высренные обветшалости!  
 О, наши прадедовы драгоценности  
 Под самозванческим ударом Жалости!

А проще: лоб склонивши в глубь ладонную  
 В сознании низости и неизбежности —  
 Вниз по отлоному — по неуклонному —  
 Неумолимому наклону Нежности...

В этих замечательных строках звучит, конечно, не голос романтической героини цикла, а подлинный голос поэта, голос Марины Цветаевой. И в музыке финала, думается, к нему присоединяется авторский голос композитора, завершившего драму о чудом «я» и высказывающегося теперь от своего имени. Во всяком случае, соло скрипок, открывающее финал, начинается с отчетливой автоцитаты — с первых звуков итоговой темы «Двенадцати»:

68  
 Andante sostenuto  
 V-ni I soli

Еще вспыхивают и гаснут в трепете струнных отголоски бурь первых частей, но уже медлительно течет время, чиста и прозрачна звуковая ткань, тянущаяся в импровизационных разливах скрипок и альтов, и вот, взмывая после мягкого скольжения и моментально падая в плавный распев, вступают сопрано: «Как разгораются...» С завораживающей неспешностью разворачивает музыка симфонические медитации, с поистине «торжественною постепенностью» готовит она кульминацию на сокрушающем сердце «ударе Жалости» (цифра 54) и еще долго «размышляет» об этой Жалости в инструментально-ансамблевых диалогах, прежде чем пуститься по «неумолимому наклону Нежности». На фоне медленно воспаряющей вверх скрипичной трели вновь вступают сопрано:

69  
 [Andante sostenuto]  
 Coro Sopr.

~ — широкое вибрато, почти triller.

на - ныи ни \_зо\_сти и не \_из - беж - нос\_ти

И этот напев, в чьей укачивающей плавности скрыто пронзительно-затаенное восклицание, неуклонно скользит вниз — от сопрано к тенорам, к басам — и застывает у самых низких (профундирующих) басов под повторение кларнетом начального скрипичного соло, под последний взлет скрипок, под мягкое созвучие арфы и отдаленные удары колокола...

Финал Второй симфонии Тищенко откровенно красив. Хоровая тема финала — счастливая мелодическая находка, но далеко не случайная: в ее звучании возникают былые «буйные» интонации, теперь переплавленные в протяжную ленту кантилены<sup>1\*</sup>, и потому эта тема — в полной мере «тема истины». И эта истина высказывается в музыке тем же тоном, что и в цветаевском стихотворении, — тоном, сочетающим возвышенность поэтического прозрения с простой и глубокой человечностью.

Следует заметить, что, соприкоснувшись со стихами Цветаевой, музыка Тищенко отнюдь не прошла мимо намеченного в них исторического фона. В первом печатном отклике на Вторую симфонию (тогда еще не исполненную) С. Слонимский писал: «...мощные набатные звучания, могучие хоровые массивы и воинственные песенные мелодии словно воссоздают огненные страницы русской истории, разбойные набеги и пожарища Смутного времени. Рельефный «тяжелозвонкий» тематизм близок драматическим народным сценам прокофьевской «Войны и мира» (44, с. 26). Такой «тяжелозвонкий» тематизм впоследствии отразился во втором виолончельном концерте, в «Ярославне», в Четвертой симфонии, в *Sinfonia robusta*. Можно упомянуть еще об одном историческом отзвуке во Второй симфонии: гротескно-скерцозные эпизоды с участием деревянных духовых напоминают порой о скоморошьях дудках.

Однако, как и у Цветаевой, исторический фон во Второй симфонии прочтен лишь мимолетным пунктиром. На первый план выходит драматическое становление личности, раскрытое — иногда вопреки стихам — симфоническими средствами, прежде всего самостоятельным бытием тематизма, который, кажется, подчиняется слову только в момент своего рождения, но в развитии, в преобразованиях достаточно самостоятелен. Не останавливаясь здесь специально на этом вопросе, сошлюсь на анализ Второй симфонии, сделанный М. Арановским. Исследователь определил сочинение как «подлинную симфонию» (1, с. 229). Можно добавить: подлинная тищенко-ская симфония, и в то же время впечатляющий музыкальный памятник поэзии Цветаевой. Ибо, несмотря на отчетливое расхождение концепций поэта и композитора, несмотря на всю свободу композиторского обращения с поэтической речью<sup>2</sup>, характерно цветаевская интонация

<sup>1\*</sup> Одной из таких сквозных интонаций является вариантное заполнение тритона. Разновидности александрийского пентахорда (см. 18, с. 86—108) нередко звучат в музыке Тищенко. Во Второй симфонии они сближают темы, образно весьма контрастные (ср. примеры 64, 65 и 69).

<sup>2</sup> Имею в виду повторы отдельных фрагментов, независимость музыкального ритмического ряда от стихового, разрывы строк на синтагмы и слов на слога и прочее.

этой речи повсюду узнается. Узнается и эмоциональная атмосфера цветаяевской поэзии с ее тяготением к полюсам, к крайностям — в ярости и в нежности, в ненависти и в любви. Неистовство самоотвержения и высокая поэтическая мудрость, озаренная светом женственности, запечатлены в первой и пятой частях Симфонии с такой полнотой и накаленностью, что нельзя не вспомнить еще раз цветаяевский замысел: «... написала бы... себя — любящую и себя — мать... себя — поэта». Посвящение Симфонии памяти Марины Ивановны Цветаевой представляется потому вполне оправданным.

С поэзией Цветаевой музыка Тищенко встретила еще раз — уже не в монументальном симфоническом цикле, а в камерном вокальном — в «Трех песнях» для голоса и гитары, где контрапункт музыки к поэтическому слову оказался несравненно скромнее в своих средствах, отнюдь не проигрывая при этом в выразительности. Нервная напряженность поэтического тона не исчезла здесь, но голос поэта зазвучал теперь с остро личностной, не прикрываемой никакими масками интонацией. Камерным стало пространство его звучания: не на просторах истории, а в привычном, будничном мире разворачивалась драма, отголоски которой слышатся в трех ранних стихотворениях Цветаевой, объединенных композитором в цикл<sup>1</sup>. И сам |тембр гитары (или подражание этому тембру в фортепианной версии аккомпанемента) уже весьма значим: он сразу отсылает слушателя к «романсу под гитару», к простодушному и трогательному в своей откровенности миру домашнего музицирования — для себя или в интимном кругу людей, понимающих друг друга с полуслова. Но с первых же звуков вступления к песне «Окно» становится ясно, что простодушная гитара попала в руки человека, далекого от какого бы то ни было простодушия. Чуть забрезжившие знакомые обороты гитарного романса вдруг неуловимо смещаются, приобретают непривычную остроту и глубину, задевают слух своей неожиданной напряженностью. Прихотливая игра ритмических рисунков, все время разрушающая едва устанавливающуюся инерцию, заставляет слух беспокойно метаться в поисках желанного ритмического равновесия.

Нет и нет уму  
Моему — покоя, —

эти строки из первой песни оказываются сквозным образом всего цикла, пронизанного скрытой (или скрываемой) взбудораженностью. Изредка среди этих метаний возникают островки успокоения, но и за ними постоянно проступает тайная тревога. Так ритмически свободная псалмодия<sup>2\*</sup> в «Окне» обрывается вновь возникшей «качающейся» фигурой гитарного аккомпанемента, словно указывая на недоступность увиденного за чужим окном уюта и покоя:

70

[Andantino]  
*a piacere*

Помолись, дружок, забессонный дом за окном с огнем

<sup>1</sup> Здесь я повторяю сказанное ранее об этом цикле в (23).

<sup>2\*</sup> Она выделена из всей песни не только ритмически и фактурно, но и гармонически — сдвигом в однотерцовую тональность.

В первой и последней песнях тревога проступает исподволь, в центральной же эмоциональное напряжение прорывается наружу. И снова именно асимметричная ритмика, в которой один мотив как бы насккивает на другой, не дожидаясь его окончания, создает эффект задыхающейся речи, соединяющей в себе страсть, отчаяние, ярость и безнадежность:

Осыпались листья над вашей могилой,  
И пахнет зимой.  
Послушайте, мертвый, послушайте, милый:  
Вы все-таки мой.

В песне Тищенко есть что-то от заклинания, от отчаянной попытки уверить себя в невозможном. Потому ритм этого трагического монолога напорист, сдвиги в мелодии лихорадочны, потому одни кульминационные фразы звучат как отчаянные восклицания («Я смерти не верю» или «Мой — так несомненно»), а другие как мучительно выдавленные — сквозь стиснутые зубы — стоны («И, если для целого мира вы мёртвы, Я тоже мертва»). Постоянное возвращение к начальной интонации рождает ощущение движения по замкнутому кругу, и это превосходно передает осмысляющую весь монолог финальную метафору:

71

[Allegro]

— Пись - мо в бес - ко - неч - ность. — Пись - мо в бес - пре -

— дель - ность. — Пись - мо в пус - то - ту.

Взрывчатая середина цикла бросает контрастный отсвет на окружающие ее песни, где эмоции затаены, сокрыты, спрятаны за напряженным движением отрывистых звуков мелодии, сопровождаемых столь же чутко-настороженным пиццикатным аккомпанементом, и в совокупности возникает образ, который можно было бы проиллюстрировать строками из раннего стихотворения Цветаевой:

Сколько темной и грозной тоски  
В голове моей светловолосой.

Две существенные черты, отличающие лирическую героиню ранних цветаевских стихотворений, отчетливо проступили в музыке Тищенко: «жестокый мятеж в сердце», еще подавляемый, еще не прорвавшийся бушующим пожаром, а только вспыхивающий отдельными языками пламени, и острая субъективность мироощущения, оборачивающаяся чувством одиночества. Об одиночестве в трех стихотворениях, выбранных

композитором, напрямую не говорится, но оно сквозит и во взгляде, брошенном в чужое окно, и в тщетном «письме в пустоту», и в горьком благословении перед разлукой. Одиночество цветаевской героини — следствие разлада с миром будничных чувств и представлений, и этот разлад отражен в музыке Тищенко несовпадением пунктирно намеченного фона бытового музцирования и остро вычерченного рельефа реально звучащей музыки. Музыка словно вышивает узор по знакомой канве, но оказывается, что узор в канву не укладывается, он в каждом стежке отклоняется от трафарета. Так, «уютные» гитарные переборы непривычно будоражат своим несовпадением с ожидаемой схемой, а едва начавшийся романсовый распев обрывается остро отчеканенной репликой.

Подобно тому как в поэзии Цветаевой традиционные лирические мотивы преломляются — порой до неузнаваемости — сквозь призму индивидуально-авторского видения мира, в «Трех песнях» сфера бытовой песенно-романсовой лирики предстала остранный, резко индивидуализированной<sup>1\*</sup>.

Чутко сопровождая ход поэтической мысли, музыкальная мысль композитора отнюдь не утратила здесь своих коренных свойств, в частности настойчивой аналитичности. Углубленное исследование-испытание начальной интонации (особо явное во второй песне) предстает здесь в камерных масштабах, в соответствии с условиями вокально-инструментальной миниатюры, но не теряет интенсивности.

Объектом подобного анализа становится и поэтическое слово, которое в своих озвученных музыкой повторах оказывается принужденным раскрывать новые и новые эмоционально-смысловые оттенки. Показателен в этом плане конец третьей песни, где композитор трижды повторил заключительные строки:

72

[Allegretto]

— Бла\_го\_слов\_ляю вас насече\_тыре сто\_ро\_ных! — Бла\_го\_слов\_ля\_ю вас на

rit. a tempo p

все че\_ты\_ре сто\_ро\_ных! — Бла\_го\_слов\_ля\_ю вас на

<sup>1\*</sup> Принцип композиторской работы в цикле можно определить как «поэтику сдвига». Достаточно традиционные интонационные формулы оказываются в цикле смещенными относительно своего привычного облика.) Мелодические обороты предстают «ладово-сдвинутыми» за счет понижения второй, четвертой и пятой ступеней в миноре, а также часто подвергаются полутоновым сдвигам, что порождает и сдвиг тональности. Особо показательны ритмические сдвиги. Например, во второй песне возникает чередование тактов на  $\frac{3}{4}$  и  $\frac{5}{8}$ , что дает характерный для всего цикла «усеченный такт». Это, с одной стороны, своеобразно отражает ритмику цветаевского стихотворения с усеченными четными строками, а с другой, заставляет вспомнить метрику второй части Шестой симфонии



Первый раз эти слова звучат умиротворенно-элегически, второй — с оттенком торжественности, но оба раза последнее слово произносится отрывисто и подхватывается напряженно-покачивающимся ритмом сопровождения. Наконец, в третий раз эти слова попадают на ту мелодию, что в начале песни озвучивала строки «Хочу у зеркала, где мать/ И сон туманящий...», и вследствие этого окрашиваются тонами тревожного ожидания, всматривания в неясное будущее. Здесь можно увидеть (кроме типичного финального возврата к началу) перенесенный на работу с поэтическим словом излюбленный тищенковский метод обращения с интонационным материалом — извлечение максимума выразительности путем метаморфоз, путем придания избранному материалу новых и новых обликов.

Подобные превращения происходят не только внутри музыки Тищенко, но и с ней самой в целом, когда она переходит от жанра к жанру, от одной выразительной задачи к другой, в особенности когда такой переход вызван обращением к новому поэтическому миру. Музыка не теряет при этом своей сути, в ней звучат ее постоянные струны, но звучат каждый раз по-иному, подчас весьма неожиданно. Они, например, способны резонировать не только лирико-драматическому звучанию поэтического слова Блока, Ахматовой или Цветаевой, но и игровому слову детской поэзии Чуковского. В триаде музыкальных спектаклей по сказкам Чуковского (балет «Муха-Цокотуха», опера «Краденое солнце» и оперетта «Тараканище») многие характернейшие для музыки Тищенко приемы развития, типы звучания, накладываясь на сказочно-игровые ситуации, предстают словно отраженными в «зеркале смеха». Когда типично тищенковское нагнетание — бурлящий пассажами и скачками хаос струнных и деревянных, прорезаемый сигналами меди, — иллюстрирует в «Мухе» закипание самовара, когда пронзительные трели высоких струнных, преодолевая громовые созвучия труб и тромбонов, возвещают спасительное явление комара, когда характерный для симфонических кульминаций Тищенко натиск — сплочение всех голосов в едином повторяющемся ритме — озвучивает в «Краденое солнце» избивание крокодила под скандирование хора: «Вот тебе, вот тебе, вот тебе!» — то это может показаться едва ли не автопародией.

Но скорее всего это не так. Просто музыка, присоединяясь к игровому поэтическому миру, начинает играть элементами своего собственного мира. Ей это легко удается: во-первых, потому что, как и всегда, выбран поэтический мир, во многом ей родственный, а во-вторых, потому что, опять же как всегда, он не просто выбран, но и немного трансформирован, приведен в удобное для вступления в контрапункт с музыкой состояние.

Нити, связующие музыку Тищенко с детской поэзией Чуковского, не столь очевидны, как в случае, скажем, с поэзией Блока, но все же существенны. Вообще, интерес к миру детства отнюдь не чужд музыке Тищенко. Композитор написал не так уж много сочинений для детей и о детях<sup>1</sup>, однако те или иные «детские отзвуки» слышны в его музыке

Чайковского. Точно так же нерегулярность акцентов в первой и третьей песнях «сбивает» инерцию танцевальности, порождаемую аккомпанементом.

<sup>1</sup> Среди них особо примечательны «Пять песен на стихи О. Дриза».

весьма часто. Уже говорилось об отголосках колыбельных в его «тихих» финалах, об интонациях детских речевых жанров — считалок и т. п. Многие лирические страницы музыки Тищенко можно услышать как светлые воспоминания о незамутненной ясности детского видения мира (ср. Интермеццо в Концерте для арфы). Многие моторные фрагменты кипят чисто детской, безудержной энергией. Да и вообще «лирический герой» ряда инструментальных сочинений Тищенко иногда напоминает «взрослого ребенка». Порой это слышится в том безоглядном и самозабвенном упорстве, с каким устремляется звуковой поток к желанной цели. Порой — в оттенке наивности, присущем иногда эпизодам преодоления или утверждению итоговых истин. Даже трагические эпизоды глумления и насмешки кое-где заставляют вспомнить беспощадность детских дразников.

Словом, обращение Тищенко к детской поэзии нельзя считать случайным. К тому же есть, на мой взгляд, точки соприкосновения между поэтикой (а не только поэзией) Чуковского и поэтикой Тищенко. Укажу на три наиболее заметные.

Во-первых, стих Чуковского строится как свободный, мозаичный сплав многих чужих поэтических интонаций — легко услышать отзвуки строк Пушкина и Лермонтова, Некрасова и Надсона, Блока и Хлебникова и многих других поэтов<sup>1</sup>, причем в этих отзвуках нет ни стилизации, ни пародии: в патетическом рассказе о мучениях зверей в зоологическом саду («Крокодил») воспроизводится ритмосинтаксический рисунок «Мцыри», но вовсе без намерения напомнить читателю о лермонтовской поэзии.

В гораздо меньшей, но все же в значительной степени открыт чужим влияниям, отголоскам чужих звучаний и интонационный язык Тищенко, причем отголоски эти целиком поглощаются его собственной структурой, вовсе не являясь — за редким исключением — цитатами<sup>2\*</sup>.

Во-вторых, стиховая речь Чуковского отличается необычайным ритмическим разнообразием и склонностью играть с избранным словом, трансформируя его и перемещая в разные контексты. Эта черта безусловно родственна музыке Тищенко, и, озвучивая сказки Чуковского, композитор с поистине детским азартом предается упоенной игре с избранными интонациями, с поистине детским восторгом предлагает слушателю наблюдать, как комично они съеживаются или разбухают, заостряются или расплываются, в зависимости от того, из какой ситуации в какую или от какого героя к какому они попали. Всегда щедрая ритмическая (как, впрочем, и тембровая) фантазия композитора в музыке к сказкам Чуковского щедря необычайно: калейдоскоп ритмов и звуковых красок радостно кружит слух в своем пестром многоцветье.

В-третьих, стихотворное повествование у Чуковского, как правило, стремится стать драмой — с завязкой, угрожающим развитием действия, кульминацией на грани катастрофы, с неожиданным преодолением и развязкой, возвращающей к благополучию начала. И здесь-то музыка Тищенко оказывается в родной стихии. Три одноактных спектакля — три маленькие драмы со сходным драматургическим контуром; иначе говоря, три витка характерно тищенковской спирали, на этот раз призванной воплотить мир детской сказки.

---

<sup>1</sup> В подтверждение этого очевидного факта приведу лишь один пример. Строки «Вдур откуда-то летит/Маленький Комарик,/И в руке его горит/Маленький фонарик» — отчетливая перифраза строк Дениса Давыдова: «Дамских мыслей угоди́к/Маленький аббати́к,/Что в гостиных бить привык/В маленький набати́к».

<sup>2\*</sup> Подробнее об этом — в следующей главе.

В этом мире три важнейших эмоциональных начала — страшное, жалостливо-доброе и смешное. Понятно, что ни одно из них композитор не обошел вниманием. Всерьез, «взаправду» страшен паук в «Мухе-Цокотухе». Медленно вызревающая в глухих басах вязкая лента двухголосия с такой неумолимо-душасцей силой разрастается в tutti, с таким отчаянием взывают о помощи валторны, что кажется даже, будто композитор на миг забыл о том, что все это «понарошку», — как дети, увлекшись игрой, порой перестают отличать ее от реальности. Несравненно менее страшен злодей-крокодил в «Краденом солнце». Конечно, он грозно хохочет в мегафон под удары большого барабана и мощные реплики меди, конечно, неуютно и тоскливо становится, когда гаснет солнце и радужная звончатость многотембрового и многорегистрового звучания вдруг сменяется зловещим crescendo меди, одиноким glissando флейты и сумрачным бормотанием литавр, тубы, фортепиано и контрабасов (своего рода «детский вариант» затмения из «Ярославны»), но все же слушатель оперы ужаса не испытывает: ведь и катастрофа, и ее мнимый виновник здесь лишь порождение сорочьей сплетни и общего страха, у которого, как известно, глаза велики. И в принципе совсем не страшен, несмотря на свои кровожадные намерения, а смешон и отвратителен распеваящий разухабистые куплеты Таракан. Здесь, правда, страшно другое — то, что смехотворности чудища большинство героев оперетты не замечают: именно в испуганном хоровом отклике на арию Таракана (а не в самой арии) нелепо подпрыгивающая у деревянных духовых тема разрастается в громовые содрогания всего оркестрового массива. Неудивительно, что потом уже tutti сопровождает все более грозные заявления самого Таракана, постоянно пополняющего свой «интонационный фонд» за счет интонаций окружающих его героев: после неудавшегося общего марша-натиска («Мы зубами, мы клыками...») Таракан победно напевает его ритм (цифра 29, № 6а), даже проклятия и насмешки в свой адрес ему удается — не без хоровой поддержки — переинтонировать в фанфарные славословия (цифры 57—64 и 89—90).

Немало в музыке к сказкам и сочувственно-сострадающих интонаций. Плачут в «Краденом солнце» блуждающие в потемках звери, убиваются в отчаянии они в «Тараканище», готовясь отдать злomu обжоре «своего дорогого ребенка, медвежонка, слоненка, волчонка», и в их причитаниях вновь и вновь ниспадает извилистая мелодическая линия, заставляя вспомнить и фольклорные плачи, и хоровые плачи Мусоргского, и, конечно, многие инструментальные lamento Тищенко. Трогательен наивно-умоляющий хор детей в оперетте, трогательны и медвежата в опере, приветствующие своего дедушку-освободителя.

И конечно, в триаде по сказкам Чуковского очень много смешного. Смешны многие звериные портреты: в «Тараканище» — аккуратно-боевитые раки, в «Краденом солнце» — льстиво-вкрадчивая лиса, тараторящие сороки, цокающая белка, воинственно отказывающиеся принять участие в битве ежи; баран и козел, нетерпеливо понукающие медведя на бой с крокодилом. Забавно мушино-тараканье веселье в балете, где нашли себе применение частые в музыке Тищенко острые, «укольные» звучания. Немало возникает комичных музыкально-сюжетных ситуаций: смешно, когда в шестии с петицией к медведю вместо ожидаемого хора звучат отдельные робкие голоса, провозглашающие: «Вперед!» Смешны сольфеджирующие, то есть и впрямь по нотам поющие славу Воробью, козлы. Ну, а когда победитель Таракана в своем ариозо повторяет (неточно) его выходную арию, это уже, пожалуй, не смешно, а грустно.

Смех в музыкально-сценических сказках Тищенко разный — от добродушной усмешки до горькой ухмылки. Юмор «Краденого солнца» сме-

няется явной сатирой «Тараканища». От неподдельно радостного любования солнцем в опере до бездумного ликования нелепой карусели, вертящейся в финале оперетты, — «дистанции огромного размера». Когда комизм возникает из неких первичных элементов (неожиданным образом проинтонированное слово, забавное искажение или смешение тембров, вопиющее несовпадение сценической и музыкальной ситуации и т. п.), то веселье музыки Тищенко носит чисто детский характер, когда же орудием комического выступают элементы пародии, в этом веселье слышится нечто от студенческих «капустников».

Вообще вопрос о том, в какой мере триада по Чуковскому является детской музыкой, не прост. К воплощению поэтического мира Чуковского композитор подошел с неменьшей серьезностью, чем при встречах с «взрослой» поэзией. Это сказалось, в частности, в отборе, а иногда и перестройке текстов (включение новых героев, некоторое усложнение сюжета) таким образом, чтобы они соответствовали привычным для музыки Тищенко образно-драматургическим «ходам»<sup>1</sup>. Это сказалось и в выявлении «скрытого многоголосия» авторского голоса: текст, идущий от автора, раздается разным персонажам. Но главным образом серьезность композиторских намерений сказалась в том, что музыка ни в малейшей мере не изменила языку своих «взрослых» сочинений. О музыкальном языке Тищенко можно судить по триаде сказок с тем же успехом, что и по его симфониям или квартетам. Композитор обращается к детской аудитории, пребывая, видимо, в полной уверенности, что все многообразие средств современной композиторской техники достигнет цели и будет адекватно воспринято слушателем.

Полностью эту уверенность я разделить не могу. Конечно, во всяком обращении к детям отрадно отсутствие сюсюканий и приседаний на корточки. Однако известная адаптация художественной речи, учитывающая опыт слушателя (и соответственно границы этого опыта), думается, необходима. Для того чтобы быть в полном смысле слова музыкой для детей, тищенковской триаде кое-где не достает такой адаптации, и местами возникает впечатление, что перед нами детская сказка, прочитанная взрослым для взрослых<sup>2</sup> (скорее в духе Шварца, чем Чуковского).

Музыка триады брызжет яркими (иногда с балаганно-ярмарочной задорностью) красками, но композиторская работа с интонационным материалом серьезна и основательна, ибо в ней осмыслиется то взрослое, что «осело» в детской поэзии Чуковского. Скажем, выявлению социально-психологического механизма обывательской трусости музыка уделяет внимания не меньше, чем обрисовке анималистических черт в портретах персонажей. И как в сатирическом отрицании, так и в утверждении идеальных начал, энергии, излучаемой музыкой, тесно в рамках детского мироощущения. Гимн солнцу, которым открывается и завершается опера (одно из самых «солнечных» сочинений Тищенко), гремит с первозданной языческой мощью, явно превосходящей уровень детской непосредственной радости. В призывных закличках хора, в блистающих волных разбег

<sup>1</sup> Сама последовательность жанров в триаде дает характерный для творчества Тищенко постепенный «выход слова из музыки». В балете слово подразумевается (рисунок ряда тем явно подсказан ритмикой строк Чуковского), в опере поется, а в оперетте к тому же проговаривается, притом с типичным варьированием «на все лады»: Таракан несколько раз возмущенно повторяет фразу: «Чтоб ему провалиться, проклятому!» — поочередно выделяя в ней местоимение, глагол и прилагательное. Замечу попутно, что некоторые появившиеся в либретто строки выглядят весьма бледно рядом со стихами Чуковского.

<sup>2</sup> Во всяком случае, можно с уверенностью предположить, что цитирование в оперетте некогда популярной мелодии из закавказского фольклора будет понятно лишь слушателям не моложе сорока лет.

флейт и скрипок, в сверкании широко разбросанных мелодических скачков меди и звонких ударных, в колокольных «белоклавишных» кластерах фортепиано — такая праздничность, такое торжество света, что завершающее гимн хоровое возгласие «Да здравствует солнце!» звучит как цитата из пушкинской «Вакхической песни».

Пушкинские ассоциации столь часто возникают при вхождении в мир музыки Тищенко, что было бы странно, если бы эта музыка ни разу не соприкоснулась с пушкинским словом. Однако единственное сочинение композитора, в названии которого звучит имя Пушкина, чисто инструментально и пушкинских текстов не содержит. Перед нами попытка музыкально осмыслить не то или иное стихотворение поэта, а сам феномен Пушкина, причем характерно, что феномен этот взят в трагедийном аспекте: сочинение называется «Гибель Пушкина».

Претворение финального акта судьбы поэта в звучащие образы без обращения к делу его жизни, к его слову — признак одновременно и смелости и благоговейной робости. Нельзя не назвать смелой попытку лишь средствами инструментальной музыки заставить слушателя в течение получаса находиться в мире пушкинской трагедии, не давая при этом слушательскому воображению ни одной словесной опоры, кроме названия сочинения. Но в отказе от ввода в музыку пушкинского слова мне видится и опасение разрушить вокальным интонированием первозданную чистоту и цельность поэтической речи. Должно быть, в чем-то сходные опасения заставили в свое время М. Булгакова в пьесе «Последние дни», также повествующей о гибели поэта, отказаться от выведения на сцену самого Пушкина и тем самым косвенно признаться в невозможности сценически воплотить облик поэта так, чтобы это удовлетворило хотя бы автора.

По этому пути шли и создатели документально-художественного кинофильма, из музыки к которому родилось сочинение Тищенко, заимствовавшее у фильма название. В кадрах, помнится, появлялись актеры в гримах пушкинских друзей и врагов и произносили документально-достоверные тексты, возникали пейзажи пушкинских мест и дворцовые интерьеры, но сам Пушкин в кадре так и не появился. Тем не менее присутствие его в этом превосходном фильме ощущалось ежеминутно: в рождавшихся на наших глазах и тут же зачеркивавшихся строчках черновиков, в звучащих за кадром строфах стихов и, не в последнюю очередь, в удивительно естественно вплавленной в контекст фильма музыке Тищенко.

Сейчас, однако, речь не о киномузыке, а о симфоническом произведении, из нее возникшем, но, кроме названия, ничем о своем происхождении не заявляющем, и потому нет смысла вспоминать, какие именно кадры озвучивали те или иные нотные строки, и рассуждать, в какой мере то или иное звучание соответствует экранному изображению. Произведение предназначено для исполнения в концертном зале, где никаких зрительных подпорок для ассоциативной работы сознания нет и звуковая ткань берет на себя всю полноту образной нагрузки. И именно в концертном исполнении выявилось, что киномузыка переросла самое себя и оказалась способной к вполне самостоятельному, вне кинематографических связей повествованию о трагедии. Видимо, это стало возможным потому, что изначально в этой музыке крепче связей с изображением были не внешние, а тайные и глубинные связи с пушкинским словом, с пушкинским поэтическим миром.

Гибель Пушкина — одно из самых «больных мест» в истории русской культуры — осмысливается в музыке Тищенко вне биографически-бытовых подробностей, без конкретно-событийного сюжета и вообще не извне, а изнутри — через звуковую картину поэтического сознания, через попытку

воссоздать в звуках духовный мир поэта. Как и всегда в музыке Тищенко, драма, учено выражаясь, интериоризируется, погружается внутрь духовных процессов: не гибель человека — гибель мира, рожденного сознанием поэта, предстает в музыке, но лишь отчасти оказывается гибелью, ибо миру этому суждено жить, отражаясь в других сознаниях.

Разумеется, не весь, не всеми, а только отдельными гранями запечатлелся в музыке Тищенко духовный мир поэта, но, думается, грани эти важнейшие, особенно для понимания позднего Пушкина. Уже начальное звучание — одинокий, чистый и пронзительный, призывно-встревоженный и песенно-протяжный сигнал гобоя, на который приглушенным повтором откликается труба, чтобы и в дальнейшем то повторять сигнал гобоя отдаленным эхом, то сплетаться с ним в тесном двухголосии, чеканно застывающим в совершенном консонансе или замирающем в будоражаще-диссонирующем созвучии, — уже эта переключка в тиши заставляет вспомнить строки, которые могли бы служить эпиграфом к позднему творчеству Пушкина:

Зорю бьют: из рук моих  
Ветхий Данте выпадает,  
На устах начатый стих  
Недочитанный затих —  
Дух далеке улетает.  
Звук привычный, звук живой,  
Сколь ты часто раздавался  
Там, где тихо развивался  
Я давнишнею порой.

Здесь Пушкин наедине с собой, наедине со своим миром, объемлющим многие миры — и мир европейской культуры, обозначенный упоминанием «ветхого Данте», и мир личной биографии, освещенный ретроспективно устремившейся к лицейской юности мыслью, и реальный, сиюминутный внешний мир, в котором играют побудку в казармах, и мир домашнего кабинетного уюта, в котором проведена ночь над книгой, и, конечно, мир размышлений, сплетением этих миров вызванных. Все это не столько в тексте, сколько в том, что принято — более или менее удачно — называть подтекстом, но как раз подтекст и оживляет музыка, намекая на текст, нигде, впрочем, не упомянутый.

Менее всего это иллюстрация к пушкинским строкам. Композитор вполне мог бы воспроизвести реальный, исторически точный сигнал побудки, звучавший в пушкинские времена, и добавить для пушек достоверности барабанную дробь — вот тогда была бы иллюстрация. Но Тищенко предпочел дать тему, куда более похожую на различные темы собственных сочинений<sup>1\*</sup>, чем на воинские сигналы, предпочел раньше трубы ввести столь «мирный» тембр, как гобой, и, не утратив сигнальной природы интонации, сообщить ей особую напряженную сосредоточенность — сосредоточенность вслушивания и размышления:

73

Largo

Ob. I

*mp*

Tr-ba I con sord.

*pp*

<sup>1</sup> В основе темы характерное для тищенковских начал опробование соседних с первым звуком ступеней звукоряда. В квартном диапазоне особо выделена малая терция. Ритмическая фигура во втором такте совпадает с таковой же в мотиве затмения из «Яро-славных».



Заставляя слух пристально следить за ритмической остротой начальных звуков сигнала и за длительным замиранием его конечного тона, за гибко меняющимися отношениями двух тембров, понуждая вслушиваться в детали отточенного двухголосия, ловить моменты схождения и расхождения мелодических линий, музыка создает ту атмосферу предрассветного уединения, погруженности в тревожные раздумья, которая и вызывает в памяти цитированные строки.

Здесь следует оговорить особо: я вовсе не берусь утверждать, что именно приведенные выше пушкинские строки звучали в сознании композитора при сочинении начального фрагмента. Не берусь утверждать, что именно они придут на память слушателю. Как и в дальнейшем, я привожу пушкинские строки, возникшие при слушании «Гибели Пушкина» в моей памяти, и отнюдь не исключаю возможности других ассоциаций. Но я почти не сомневаюсь в том, что те или иные строки Пушкина непременно будут вспоминаться слушателями тищенковского сочинения: в том-то и сила музыки, что она пробуждает память о пушкинском слове. При этом можно вспомнить те или другие стихи, но важно то, что возникающие в памяти строки ложатся на музыку — не ритмическим и интонационным рисунком, как в вокале, а образом и смыслом. Это и позволяет драматической музыке Тищенко, не процитировав ни одного слова поэта, создать эффект пребывания в мире пушкинской поэзии.

Примечательно при этом, что тематический материал сочинения практически исчерпывается начальной темой-сигналом. Почти все остальные есть цепь превращений открывших сочинение интонаций. И первое такое превращение совершается сразу же вслед за угасшим двухголосием гобоя и трубы: тема сигнала в трагическом содрогании декламируется всем массивом оркестра. Этот облик темы — торжественно-траурный — кажется мне единственным выходом музыки за пределы собственно пушкинского мира в сферу авторского композиторского высказывания: нам сразу же напоминают о трагической окраске повествования и о масштабе совершающейся трагедии. Но уже следующее превращение темы (№ 2) возвращает нас в мир поэта. Первые и вторые скрипки с акварельной прозрачностью передают друг другу мягко и нежно распетый мотив сигнала, утративший теперь оттенок фанфарности и плавно скользящий вниз на фоне усыпляюще-долгого звука, тянущегося в басах:

74

Largo

V-ni I  
V-ni II

*pp* con sord. non vibr.

V-c.

C.b.

И вряд ли будет натяжкой услышать здесь воплощенное в звуке предвкушение творчества, ожидание явления слов и рифм:

И забываю мир — и в сладкой тишине  
Я сладко усыплен моим воображеньем...

Во всяком случае, когда в следующем фрагменте двухголосие скрипок в кратких мотивах, в затаенном лирическом порыве устремляется вверх, чтобы на кульминации расцвести сравнительно протяженными мелодическими разливами, то это звучит как непосредственное продолжение строк из «Осени»:

И пробуждается поэзия во мне:  
Душа стесняется лирическим волненьем,  
Трепещет, и звучит, и ищет, как во сне,  
Излиться наконец свободным проявленьем...

И как венец этой специфической зоны роста, как высшая точка творческого подъема возникают далее (№ 4) терпко-звончатые аккорды двух арф, в неспешно-величественном движении которых распрямляется, словно распахивая крылья, прежде сжатый мотив сигнала<sup>1\*</sup>. И когда на арпеджированный пассаж арфы откликается свирельным наигрышем гобой (№ 4, цифра 2), то, кажется, не остается сомнений, что перед нами само явление Музы:

В младенчестве моем она меня любила  
И семистольную цевницу мне вручила.  
<...>  
Тростник был оживлен божественным дыханьем...

Но пасторальные тона тотчас исчезают, уступая место надвигающемуся издалека натиску меди (в сопровождении *pizzicato* струнных). Так (№ 4) начинается в этом сочинении зона кризиса. В жестком, с маршевым привкусом, шаге плотных аккордов меди мотив сигнала предстает искаженным, словно увиденным чужим злобным взглядом:

Снова тучи надо мною  
Собралися в тишине;  
Рок завистливый бедою  
Угрожает снова мне...

И вновь как продолжение этих строк и одновременно как преодоление искажений звучит (№ 6) возвращение сигнала в пириющихся аккордах валторн, в чистых торжественно-разрастающихся трезвучиях струнных, в возродившемся дуэте арф:

Сохраню ль к судьбе презренье?  
Понесу ль навстречу ей  
Непреклонность и терпенье  
Гордой юности моей?

Так намечается противостояние, широко развернутое далее. Усиленный натиск медных ворвется в дуэт фагота и валторны (№ 7), где сигнал в говоре фагота (одного из самых «говорящих» инструментов в музыке Тищенко) превратится в причет, поддержанный плачущими стонами валторны, заставляя вспомнить:

---

<sup>1\*</sup> Вспомогательная секунда превращена здесь в нону.

И, с отвращением читая жизнь мою,  
Я трепещу и проклиная,  
И горько жалуясь, и горько слезы лью...

Ответом же на натиск будет (№ 8) величественно-звонкое утверждение сигнала в колокольных кластерах фортепиано, вновь подхваченное лучезарными созвучиями струнных, разрастающимися до мощного tutti. Но тут в игру вступит солирующая скрипка, причем отнюдь не с лирической кантиленной мелодией, а, как это часто бывает у Тищенко (вспомним хотя бы «Ночные предчувствия» в «Ярославне»), с острым, дразняще-колким, гротескно-изломленным плясом. Под постукивание коробочки в дробно-рассыпном ритме скрипичных скачков и пробегов завертится, закружится «жизни мышья беготня», и тщетно будет прерывать ее благолепно-торжественные колокольные кластеры фортепиано. Скрипка вновь и вновь отстранит их своим назойливым жужжанием («Напрасно я бегу к сионским высотам,/Грех алчный гонится за мною по пятам...»), и оно, как наваждение, охватит весь оркестр (№ 8, цифра 11), растворяя мотив сигнала в смешанном гуле, сквозь который отчетливо проступают вальсовые ритмы, — словом:

В мертвящем упоенье света,  
В сем омуте, где с вами я  
Купаюсь, милые друзья!

Как отчаянная и безнадежная попытка приспособиться к суете, которую «служенье муз не терпит», звучит следующий, внешне скромный, но, может быть, самый психологически глубокий эпизод сочинения (№ 9). Первоначальные интонации сигнала приобретают здесь у кларнета какой-то натужно-легкомысленный, почти пританцовывающий оттенок и в то же время сливаются с неподдельно-искренними стонами фагота.

Несносно видеть пред собою  
Одних обедов длинный ряд,  
Глядеть на жизнь, как на обряд,  
И вслед за чинною толпою  
Идти, не разделяя с ней  
Ни общих мнений, ни страстей.

И не только несносно — невозможно: в дуэте фагота и кларнета танцевальные «ужимки» вскоре срываются на нервно-взвинченные возгласы и рассеиваются в обрывочных осколках звучания. В этих нескольких тактах — миниатюрное воспроизведение тищенковских симфонических катастроф, обычно разворачивающихся на больших временных просторах и с участием значительного количества инструментов.

Но даже робкая попытка изменить своему предназначению чревата расплатой — творческим безмолвием. И в следующем эпизоде (№ 10) возникает одна из лучших тищенковских картин «размытого мира», состояние протрации после катастрофы. Мотив сигнала расплавлен, растворен в кружащихся в предельно тесном диапазоне фигурациях кларнетов, на фоне которых пронзительно-тоскливо всплывает тонко подымающее *glissando* скрипки. Кружение продолжается с полнейшей безнадёжностью, с абсолютной безвыходностью:

Цели нет передо мною:  
Сердце пусто, празден ум,  
И томит меня тоскою  
Однозвучный жизни шум.

Вспоминаются здесь и слова Блока: «Пушкина... убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха» (7, с. 354).

Но все это — лишь первый виток спирали. Второй на сей раз окажется стремительным и кратким.

Вновь в первозданной чистоте зазвучал сигнал, но теперь (№ 11) уже не соло, а в сжатых переключках трех тембров — валторны, кларнета и трубы<sup>1\*</sup>. Погружение в сосредоточенность исчезло, теперь звучит тревога, усиленная налетающими и смолкающими глухими перестукиваниями том-томов. Тревога неясная, смутная, и у полифонического трехголосия нарастающих сигнальных мотивов можно спросить пушкинскими словами:

От меня чего ты хочешь?  
Ты зовешь или пророчишь?

Пламя тревоги гаснет, заливается мелодическим наплывом двухголосия скрипок, повторяющих музыку третьего эпизода, — «душа стесняется лирическим волнением». Волна поэтического вдохновенья ширится и растет, все свободней, все вольней изливаются скрипки, пока их разрастание не оборвется — нет, к счастью, не выстрелом, а неожиданным резким аккордом — пассажем арф, за которым после паузы задрожит, как в помутившемся сознании, призрачное звуковое марево — двузвучное *glissando* скрипки, тромбона, затем альты. Под это марево вернется музыка второго эпизода, полная неземной отрешенности, и заставит припомнить строки не Пушкина, а Жуковского, прощающегося с погибшим другом:

Что-то свершалось над ним  
И спросить мне хотелось: «Что видишь?»

Смерть Пушкина воплощена в музыке Тищенко именно как смерть поэта, с отчетливой апелляцией к романтической символической сломанной лиры или порванных струн арфы. И как авторское добавление к этому символу, как комментарий из наших дней вторично звучит трагически-траурное преображение сигнала, предсказанное еще в самом начале сочинения. А следом за этим реквиемом по поэту угасший мир его сознания возвращается вновь. Снова дуэт первых и вторых скрипок воссоздает атмосферу предчувствия творчества (№ 13, ср. № 2), но теперь скользящее двухголосие не снижает, а поднимается ввысь, присоединяет к себе немеркнущую переключку сигналов трубы и валторны, и длительная остановка на одной из ступеней подъема, прерывающая течение музыки, свидетельствует лишь о том, что подъем этот в принципе бесконечен:

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире  
Мой прах переживет и тленья убежит...

Как известно, это пророчество поэта сбылось с редкостной для пророчеств полнотой. Скоро уж два века, как токи, идущие от феномена Пушкина, пронизывают всю толщу русской культуры, и трудно представить себе русского художника, находящегося вне их воздействия.

Музыка Тищенко всего лишь однажды соприкоснулась с пушкинским словом, и то, как можно было убедиться, весьма специфическим и нетрадиционным образом. Но разве не пушкинской темой является укрощение стихии, столь часто воплощаемое в музыке Тищенко? Разве не пушкинским «Воспоминанием» завещана русскому искусству тема беспощадного нравственного самоанализа — одна из ключевых тем музыки Тищенко? Разве не светом пушкинских размышлений освещены постоянные раздумья этой музыки о диалектике свободы и закона? Разве не

<sup>1\*</sup> Звучит трехголосный канон с интервалом вступления — примой.

пушкинская мечта о покое и воле слышится в просветленных тищенковских финалах? И не современные ли «потомки» пушкинских бесов вихряются в звуковых метелях, поднимающихся в предкульминационных зонах тищенковских сочинений?

Токи, идущие от пушкинского феномена в отечественную культуру, пульсируют: временами влияние Пушкина на течение художественной жизни усиливается, временами ослабевает. В 1960—1970-х годах нельзя было не ощутить резкого усиления этого воздействия, сказавшегося не только в очередной волне массового интереса к личности и творчеству поэта, но и в сознательной ориентации значительного ряда наших поэтов на пушкинские идеалы. Ориентация эта была столь отчетлива, что Д. Самойлов рискнул даже предположить, что о таких поэтах (к ним он причислил и себя) некогда скажется: «Они/Из поздней пушкинской плеяды». И, словно оправдывая это способное показаться нескромным предсказание, Самойлов продолжил:

Я нас возвысить не хочу.  
Мы — послушники ясновидца...  
Пока в России Пушкин длится,  
Метелям не задуть свечу.

«В России Пушкин длится» не только в литературе, но и в музыке, в частности в музыке Бориса Тищенко, постоянным то явным, то скрытым контрапунктом к которой звучит (вспомним строки Ахматовой) «русская речь,/Великое русское слово».

## СВОЕ И ЧУЖОЕ

Слово «подражание» в применении к деятельности художника в разные времена обретало разные оттенки. Скажем, в пушкинскую эпоху оно не носило ни малейшего дурного признака, и привычным было выставлять его в подзаголовке сочинения с указанием на объект подражания. Опыт XIX века — столетия, озабоченного выявлением индивидуальной неповторимости, — превратил это слово в распространяющую критическое обвинение, и таковым перешло оно в век двадцатый.

«Толстому подражаете», — заявляет редактор, едва прочитав сочинение героя булгаковского «Театрального романа», вызывая раздраженный ответный вопрос: «Какому именно из Толстых?»

В ту пору, когда первые произведения Тищенко появились на концертной эстраде, слово «подражание» было безусловным упреком в несамостоятельности, в невыявленности своего лица, и неудивительно, что молодые авторы опасались его больше, чем упреков в чрезмерной оригинальности.

Кажется, музыка Тищенко и тогда не боялась быть на кого-либо похожей. Во всяком случае, ее автор не боялся слова «подражание». В одном интервью он так вспоминал о процессе своего становления: «...я прошел через подражание всем известным мне в то время образцам музыки. И чем больше композиторов я узнавал, тем больше хотелось мне быть на них похожим. Очевидно, мною в большей степени движет любовь к чужой музыке, нежели желание из принципа противопоставить ей что-то свое» (цит. по 50, с. 165).

Знания чужой музыки у композитора весьма обширны. Сошлюсь на почти пятнадцатилетней давности свидетельство Шостаковича о Тищенко: «Он весь в музыке: основательно знает и старинных композиторов, и сочинения современных авторов, и народное творчество...» (64, с. 333). Это свидетельство в полной мере подтверждается самой музыкой Тищенко, где отзвуки услышанного композитором в сочинениях других авторов весьма часты и откровенны. Любителям искать сходства, реминисценции, скрытые цитаты музыки Тищенко предоставляет широкое поле деятельности. Кого и чего только тут не услышишь: модальные гармонические обороты из средневекового мадригала и вагнеровские полутоновые скольжения аккордов, диатонику русской песни и романсовое хроматическое опевание пятой ступени гармонического минора, фактуру, прозрачность напоминающую о Моцарте и Шуберте и по-брамсовски насыщенный, интонации знаменного распева и средневековой японской музыки «гагаку». О включенности мышления композитора в сферу современной музыки и говорить не приходится: как заметил В. Сыров, «не существует, пожалуй, ни одного стилистического приема из огромной энциклопедии музыкальных средств XX века, мимо которого прошли бы его острое внимание и цепкая память» (48, с. 45). Но мало того: слушая музыку Тищенко, кроме тех или иных приемов оформления музыкального материала, свойственных разным временам и авторам, порой вспоминаешь и совершенно конкретные эпизоды из музы-



римо своеобразную окраску. О самых выдающихся композиторах такого типа — о Чайковском, Малере, Шостаковиче — вспоминали все, кто пытался установить родословную музыки Тищенко.

В работе любого композитора (видимо, и любого художника) сочетаются сотворение (изобретение) нового материала и переработка старого, уже созданного ранее и другими. Но, как известно, одни художники сосредоточиваются преимущественно на первом, а другие на втором. Индивидуальная природа дарования и художественно-историческая ситуация диктуют выбор. Оригинальность художника, стремящегося создать, говоря словами Мусоргского, «новость и новость, из новостей новость», обычно не вызывает сомнений. Оригинальность же художника, открыто подражающего другим, не скрывающего своих моделей, не смущающегося тем, что то или иное его слово сказано было до него, иногда кажется загадочной. Тищенко — художник именно такого типа, и его творчество ставит слушателя перед характерным парадоксом: с одной стороны, едва ли не любое звучание легко обнаруживает свое происхождение из чужого материала, а с другой стороны, авторство композитора столь же легко устанавливается буквально по нескольким тактам его музыки.

Одна пушкинская мысль помогает разобраться в этой загадке: «...разум неистощим в соображении понятий, как язык неистощим в соединении слов. Все слова находятся в лексиконе, но книги, поминутно появляющиеся, не суть повторение лексикона» (37, с. 242). Похоже, что для Тищенко громадный запас впечатлений, хранимый его музыкальная память, — нечто вроде лексикона, но его сочинения «не суть повторение лексикона». Попадая в них, чужие интонации, чужие драматургические приемы, чужие звуковые краски осваиваются музыкальной мыслью композитора и в новых сцеплениях становятся в результате своими.

Это принципиально и специфично для музыки Тищенко: «чужое слово» не звучит в ней как чужое.

Известно, что активный поиск новых, небывалых звучаний, заметный в нашей музыке в 60-е годы, начиная с 70-х стал уступать место различному виду синтезу звучаний, уже откристаллизовавшихся ранее. Композиторский поиск устремился не в направлении открытия новых средств, а в направлении возрождения и соединения старых. «Полистилистика», — указывает в книге о творчестве Шедрина М. Тараканов, — стала приметой нынешних дерзаний композиторской музы. Можно назвать в этой связи ленинградцев Андрея Петрова, Бориса Тищенко, Сергея Слонимского, москвича Альфреда Шнитке» (55, с. 310). Критик, правда, сразу же оговаривает различия в проявлении этой приметы у каждого из названных композиторов. И это справедливо. Здесь важно подчеркнуть, что между обилием чужих интонаций в музыке Тищенко и полистилистикой (по крайней мере, в том виде, в каком она представлена в музыке автора этого термина — А. Шнитке) есть существенная разница.

В полистилистике, на мой взгляд, «чужое слово» важно прежде всего тем, что оно чужое, не авторское. В этом его главная ценность для автора, стремящегося построить свое высказывание из сближений или расхождений, столкновений или согласий «чужих слов». Чересполосница стилей, возникающая в таком сочинении, принципиальна и художественно значима. Переменяющиеся стили требуют узнавания. Без этого смысл сочинения останется слушателю неясен. Слушатель должен знать, что вслед за фрагментом в классическом стиле прозвучал фрагмент додекафонный, а не просто консонантная музыка сменилась диссонантной. Слушатель должен понимать, что тема, стилизованная под Моцарта, превратилась в брукнеровскую тему, а не просто ансамбль струнных сменился tutti. В полистилистике принадлежность звучания тому или иному стилю важнее свойств самого звучания,

ибо главным носителем смысла выступает именно тот или иной стиль — как знак эпохи, культуры, мироощущения или чего-либо иного. Когда, к примеру, в *Concerto grosso № 1* Шнитке звучит танго, исполняемое на клавишине, то интонационно-ритмическая выразительность самого танго и интонационно-тембровая выразительность самого клавишника отступают на второй план перед выразительностью парадоксального слияния ритма и тембра, принадлежащих предельно далеким эпохам и культурам.

Совершенно иначе обстоит дело с «чужими словами» у Тищенко. За редким исключением их чуждость никак не подчеркивается, как, впрочем, и не затушевывается. Дело в том, что здесь автору важнее всего не факт принадлежности «слова» тому или иному стилю, а его смысл. Если у Тищенко возникает фрагмент, напоминающий Баха, то это не значит, что композитор хочет вызвать тень лейпцигского кантора и напомнить слушателю об эпохе барокко. Это значит лишь то, что в данном комплексе интонаций композитору нужен именно тот смысл, который некогда откристаллизовался в баховской музыке, и важен сам этот смысл, а не время и место его возникновения. Я могу узнать баховское происхождение этих интонаций, и тогда мое понимание музыки углубит свою историческую ретроспективу. Но, и не опознав источника и будучи захвачен выразительностью самих интонаций, я не утрачу общего понимания музыки. Точно так же можно быть ошеломленным яростными токкатами Тищенко, не зная их связи с токкатой из Восьмой симфонии Шостаковича, или растроганно внимать лирическому диалогу в начале Первого виолончельного концерта, не подозревая, что его истоки в формульном обороте популярнейшего русского бытового романса.

Соединение интонаций разного стилистического происхождения в музыке Тищенко, как правило, не порождает эффекта стиглевой чересполосицы. В теме первой части Первого скрипичного концерта (см. пример 6) можно, например, отметить в такте 3 типично прокофьевский оборот, а в тактах 12—15 квазидодекафонное движение; мелодическая модуляция в тактах 4—6 настраивает на тонально-гармоническое восприятие, но переменность второй ступени в *e-moll*, обозначившаяся в тактах 6—7, сразу же сообщает звучанию модальный оттенок; сгущенно-хроматизированная секвенция в тактах 7—11 уступает место диатонике в тактах 11—12, включающих как характерный для русского фольклора трихорд в кварте, так и не свойственное ему движение по квартсекстаккорду. Но вся эта пестрота интонационного материала осознается лишь на стадии анализа. В процессе же прослушивания на первый план выступает выразительность лирико-монологического высказывания, осуществленного в индивидуальности тищенковской манере — в виде разветвления мелодической линии от опевания начального тона — через расширение диапазона и поиск возможных интонационных путей — до хроматического «распыления». Для понимания темы вовсе не обязательно знать источники включенных в нее интонаций. Но, конечно, надо иметь достаточный запас музыкальных впечатлений, чтобы узнать выразительность этих интонаций, ибо она не утрачивается, а интегрируется в общей выразительности темы. Поглощенные ходом авторской мысли «чужие слова», не теряя своего смысла, авторизуются, становятся своими.

Индивидуальный стиль Тищенко возникает на основе авторизации, освоения и усвоения различных стилистических влияний. Разумеется, такое может происходить лишь при условии неподчиненности авторского сознания ни одному из воспринимаемых им стилей. «Радует, — говорил Шостакович, — что Тищенко в своем творчестве антидогматичен: он не идет в «плен» ни к хроматике, ни к диатонике, ни к додекафонии, но свободно пользуется теми средствами, которые ему крайне необходимы в каждом

данном случае» (64, с. 333). Действительно, ориентируясь на те или иные музыкальные модели, Тищенко почти никогда не воспроизводит их с академической точностью. Крайне редки и всегда вызваны особыми задачами случаи прямых (то есть рассчитанных на узнавание) стилизаций или цитат в его музыке. У Тищенко встречаются мелодические построения из двенадцати неповторяющихся тонов, но у него почти нет строго серийных сочинений. Весьма часты в музыке Тищенко имитационные построения, но редки строгие фуги. Тищенко мыслит сонатно (об этом позже), но редко обнаруживается отчетливая сонатная схема. Композитор охотно дает заявку на тот или иной оригинальный звукоряд, но лишь изредка до конца удерживается в его рамках. То же относится и к моделям, не заимствованным, а сконструированным самим композитором: даже в автоцитатах Тищенко всегда неточен, и это, думается, принципиально. По-видимому, вообще все предписанное заранее, априорно заданное совершенно чуждо творческому мышлению Тищенко.

Не идя ни к чему «в плен», композитор вместе с тем ничего и не избегает. Забота о чистоте стиля порождает, как известно, «эстетику избегания» — систему запретов на звучания, вызывающие ассоциации с иными стилями. Подобная забота не свойственна Тищенко (50, с. 163). В связи с его музыкой можно, пожалуй, говорить об «эстетике неизбежания». Она проступает на самых разных уровнях: от уровня жанровой стилистики до уровня организации музыкальной ткани. Музыка Тищенко лишена жанрового «снобизма»: интонации эстрадной песни могут звучать в ней рядом с интонациями самых «высоких» жанров. И с той же непредубежденностью, как справедливо отметил М. Арановский (1, с. 117), относится композитор и к проблеме высотной организации: «...хороша любая организация, если она отвечает художественному замыслу». Соответствие ходу авторской мысли и определяет выбор тех или иных средств, тех или иных интонаций. Потому, скажем, сравнительно частое обращение Тищенко к опыту музыки прошлого существенно отличается от характерной для искусства XX века иронической «игры с формами, из которых ушла жизнь» (Т. Манн). Дело в том, что для Тищенко из моделей, к которым он обращается, жизнь не ушла. Форма пассакалии или жанр *concerto grosso*, альбертиев бас или монодия знаменного распева — все это для Тищенко не памятники старины, а живые, полные выразительности интонационные образования, способные звучать наравне с алеаторическими «группами», сонористическими «объемами» или полиритмическими фигурами.

Ощущение прошлого как живой реальности, «эстетика неизбежания» в совокупности с «сильным даром ассимиляции» (33, с. 305) уберегли композитора от тех резких стилевых сдвигов, что испытали на протяжении последнего двадцатилетия многие его коллеги. Еще недавно критика говорила о «мелодическом голодании» музыки, а теперь с радостью констатирует «возрождение мелодии». Еще недавно казалось, что аккорды классической структуры обречены быть лишь средством стилизации, а сегодня редкое новое сочинение обходится без любовного обыгрывания трезвучия. Но в связи с музыкой Тищенко нельзя говорить о «возрождении мелодии», ибо мелодия в ней никогда не умирала. Точно так же Тищенко всегда охотно пользовался выразительностью трезвучия, что не мешало ему (и, кажется, не мешает и сейчас) опираться на выразительность кластеров.

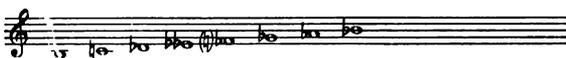
Но если «эстетика неизбежания» не превращает музыку Тищенко в электическую смесь, то тому есть минимум три причины.

Во-первых, образно-смысловая наполненность высказывания и его эмоциональная накаленность заставляют слушателя сосредоточиваться на вопросе «что?», а не «как?». Сцепления образов, драматургия хода музыкальной мысли — вот самое сокровенное, самое свое в музыке Тищенко. За жизнью

звуковой ткани в этой музыке встают те или иные жизненные процессы, и потому в ней в первую очередь слышишь, например, поиск, рост, хаос, распад и восстановление, а не монодию, гетерофонию, алеаторику, пуантилизм, полифонию. И в понимании смысла этих процессов важную роль играют чужие — и потому знакомые — интонации. Они не дробят восприятия, а помогают ему конкретизироваться, пробуждая соответствующие привычные ассоциации и ощущения. В строгой формулировке моя мысль могла бы выглядеть так: в музыке Тищенко план содержания неизмеримо значительнее плана выражения, и семантика ее строится на базе традиционной музыкальной семантики.

Во-вторых, разнородные элементы в музыке Тищенко не просто собираются, но специфическим образом сплавляются в непротиворечивую целостность. Ограничусь лишь одним примером такого сплава — завершением первой части («Meditationes») Третьей симфонии, где повторяется открывающая Симфонию тема валторны (см. пример 14). Очевидно, что сама мелодия, излагаемая валторной, не имеет тональной принадлежности: едва намечившийся устой *h* опровергается продолжением. Перед нами чисто монодийное, не предполагающее никакого гармонического осмысления развертывание мелодии, основанное, как уже отмечалось, на перемещении большесекундовой попевки. Таким образом, на первый план выступает автономная выразительность мелодического интервала. Вместе с тем тоникальный оттенок в звучании *h* и *b* неслучаен. Расположение звуков темы в порядке возрастания высоты дает характерный звукоряд искусственного лада: *h — c — cis — d — e — fis — as — b*. Очевидна его структура: два тетрахорда, первый из которых строится по полутонам, а второй по тонам. В проекции же на диатонику этот звукоряд раскрывает понижение всех ступеней натурального минора, включая восьмую, кроме первой, причем четвертая и пятая оказываются дважды пониженными:

76



Это объясняет переключку *h* и *b* как повтор тоники на расстоянии уменьшенной октавы<sup>1</sup>. Как видим, «микраладовость» внутри большесекундовой попевки сочетается в теме с альтерационным понижением диатоники, образующим звукоряд с характерным для современного музыкального мышления противопоставлением гемитоники и ангемитоники. Так звучит тема в начале первой части. В конце же она в неизменном виде попадает в условия *a-moll*, почему-то не отмеченного исследователями, указывавшими на возникновение тональной опоры лишь во второй части Симфонии. Между тем развитие первой части, происходящее в основном атонально, получает в конце (в соответствии со всей образно-смысловой логикой музыки, о чем уже шла речь) тональное прояснение. Установившийся в такте 509 у виолончели органнй пункт на *e* звучит как педаль на квинтовом тоне. В этом не остается сомнений, когда бас-кларнет в тактах 509—510, исполняя «тему благой вести», отчетливо обрисовывает мелодический *a-moll* и останавливается на звуке *a*, образуя кварту с виолончелью. Тот же ход бас-кларнета придает другой педали — на звуке *d* у флейты и кларнета — значение квартового тона. В результате основная

<sup>1</sup> Этот интервал часто играет в музыке Тищенко ту или иную организующую роль. В связи с этим можно вспомнить о Стравинском. Любопытно и то, что уменьшенная октава *h — b* входит в состав так называемого «обиходного» звукоряда.

тема, появляющаяся в тактах 512—513, приведенных в примере 17, оказывается окруженной двумя характерными для русского фольклора двузвучными устоями: автентическим (с квинтовым тоном) и плагальным (с квартовым). Но именно эта сугубо монодийная тема и вносит в звучание функционально-гармонический оттенок: последняя фраза валторны, накладываясь на педали, образует гармонию доминантсептаккорда с квартой и с расщепленным квинтовым тоном. В результате преобразается и сама тема: устойчивое звучание завершающей ее большой секунды превращается в крайне неустойчивое звучание уменьшенной терции на седьмой (гармонической) ступени минора. Это, в частности, и придает последнему проведению темы щемяще-прощальный оттенок, а заключению части в целом — характер угасания, исчезновения, многоточия, а не точки: условно говоря, первая часть заканчивается половинным кадансом в a-moll.

Таким образом, налицо весьма органичный сплав диатоники и хроматики, разных видов модальности и тонально-гармонического начала, национально-фольклорных и общеевропейски-профессиональных средств выразительности.

В-третьих (возвращаясь к факторам самобытности музыки Тищенко), сплав разнородных элементов происходит всегда под давлением определенных тенденций, в совокупности характеризующих направленность композиторского мышления.

Суммируя наблюдения исследователей (1, 31—33, 40—41, 48—50) и стараясь по возможности не повторять уже здесь сказанное, эту направленность можно описать следующим образом.

В разных сочинениях Тищенко обнаруживаются общие фундаментальные опоры: процессуальность, тематичность всего материала, линейность на тональной (в самом широком смысле) основе, многообразии способов временной организации, тембральность.

Об особой роли процессуального начала в музыке Тищенко говорилось уже достаточно. Оно воздействует буквально на все средства композиторского высказывания и в первую очередь на композиционную форму, всегда имеющую у Тищенко сквозной, текучий облик. Известно, что еще в романтическую эпоху спонтанно изливающийся поток эмоций, заявивший претензию на роль главного объекта музыкального воплощения, начал ломать четкие внутренние границы, установленные классицистской композицией. Естественно, что при воплощении «потока сознания» строгие контуры типовых форм размываются в еще большей мере. Однако, не встречаясь (кроме как в ранних сочинениях) в чистом виде, типовые формы тем не менее управляют звуковым потоком в сочинениях Тищенко, так сказать, издалека или — по удачной метафоре Ю. Тюлина — «из-за кулис». Наиболее ощутимо воздействие сонатной и вариационно-строфической форм. Сонатность в музыке Тищенко простирается не в виде схемы, а в виде двух постоянно присущих этой музыке принципов: динамического сопряжения и финального изменения тех соотношений тематических элементов, которые были заданы в начале. Из совмещения экспозиционной и развивающей функций возникает «мобильная экспозиция» (термин В. Сырова — 48, с. 56—57). Стремление отодвинуть итоговое состояние тематизма к самому концу сочинения приводит к появлению (в тех случаях, когда сонатная схема ощущается достаточно четко) зеркальных реприз (например, в первых частях Первой и Второй симфоний), а также к совмещению репризы и коды. Длительность зон итога порождает «многоступенчатые» коды, где дополняющие построения нанизываются друг на друга. Воздействие вариационно-строфической формы сказывается в разделении звукового процесса (преимущественно в разработочных его разделах) на ряд динамически сопряженных стадий, приблизительно сходных в своих нача-

лах (яркий пример — второй раздел первой части Третьей симфонии). Реже ошутимо воздействие рондальности (третья часть Четвертого квартета, финал Пятой симфонии). Те или иные признаки типовых форм, как правило, поглощаются спиралеобразным построением композиции, о котором уже шла речь. Циклические сочинения композитора в принципе стремятся к сжатию в одночастность. Этому во многом способствует единство тематического материала, поведение разных элементов которого в совокупности образует «интонационную фабулу» (термин И. Барсовой). Непрограммные сочинения Тищенко обычно сюжетны в специфически музыкальном смысле.

В зрелых сочинениях Тищенко атематического материала практически не встречается (за исключением отдельных эпизодов). К тому же весь тематический материал чаще всего выращается из начальных образований главным образом двумя способами: методом прорастания (см. 48—50) и методом вариационно-вариантных трансформаций. Из весьма широкого разнообразия типов тематизма можно выделить две пары, пожалуй наиболее характерные. Первая — вокально-речевого происхождения: постелённый распев узких интервалов (примеры 7, 8, 13, 32) и императивные восклицания, построенные на скачках с преобладанием кварт (примеры 19, 29, 15). Вторая пара — инструментального происхождения: фигурации с преобладанием секундовых (пример 41) или терцовых ходов (примеры 9, 10)<sup>1</sup>. Всегда представляющий в становлении, а не в данности, тематизм Тищенко за редчайшим исключением мелодичен и тяготеет к развитию в условиях линейности.

Мелодическая линия — главенствующее начало музыки Тищенко — строится преимущественно на базе попевочной организации: обладающие относительной самостоятельностью попевки перемещаются, секвенцируются, подвергаются обращениям, увеличениям, уменьшениям, ракоходам, ротациям, расширениям, сжатиям (иногда до четвертитоновости) и иным трансформациям, в процессе которых происходит развертывание мелодической линии и прорастание новых попевок. Узнаваемость трансформированных попевок обеспечивается, как правило, сохранением их общего высотного контура при варьировании интервального строения (41, с. 185). Движением мелодии управляют интервальные сопряжения звуков и ладо-тональные (с акцентом на мелодических ладах) закономерности. Последние многообразны и гибко меняются: часто возникает ощущение мелодического скольжения между различными ладовыми возможностями. Стоит отметить приверженность мелодики Тищенко к малообъемным ладам, к ладам ограниченной транспозиции (термин О. Мессиаана) — в частности, к целотонному, а также к «пониженным» ладам<sup>2</sup>. Иногда возникают совершенно оригинальные звукорядные образования<sup>3</sup>.

Главенство мелоса ведет к господству в сочинениях Тищенко линейной фактуры, чаще всего в гетерофонном и полифоническом вариантах. Самостоятельность и относительное функциональное равноправие мелоди-

<sup>1</sup> Подобные темы кажутся рожденными «под пальцами» в фортепианной импровизации.

<sup>2</sup> Склонность композитора к ладовым поискам в области «пониженной диатоники», продолжающим поиски Шостаковича, отметил еще А. Должанский в анализе одной из тищенковских Инвенций для органа (см. 18, с. 7).

<sup>3</sup> Таков, например, звукоряд малой арфы в Концерте для арфы с оркестром:



ческих линий ощущается и в эпизодах с гомофонно-гармоническим складом: здесь композитор охотно прибегает к параллелизмам, что придает фактуре характер ленточного многоголосия. Вертикаль же, как правило, производна от горизонтали. Стилистически она менее всего «своя» для музыки Тищенко в целом, но каждый раз «своя» для данного сочинения. Последовательность созвучий почти никогда не бывает управляющим началом в звуковом процессе. Сам же выбор их определяется скорее фактором плотности (24), чем закономерностями функциональной гармонии или голосоведения.

Звуковой процесс разворачивается в музыке Тищенко почти всегда в условиях свободного метра с обилием полиритмических и полиметрических рисунков. Строгая метрика применяется лишь как одно из выразительных средств. Кратко описать разнообразие метроритмических приемов в музыке Тищенко не представляется возможным: «...композитор словно задался дерзкой целью измерить энергию великого множества жизненных процессов, уловить само их дыхание — так богаты, гибки, пластичны формы и функции метроритма в его сочинениях» (33, с. 303). Отмечу лишь два момента: акцентное варьирование как один из способов трансформации тематической попевок и пристрастие к дактилическим фигурам (см. примеры 26, 53) как один из штрихов, придающих музыке Тищенко отчетливо русский колорит (61). Особое внимание композитора к области метроритма объясняется — среди прочих причин — еще и тем, что стихия времени для Тищенко, видимо, не только непрерывное условие материализации своих идей («композиторский холст», по удачной метафоре Е. Назайкинского), но и объект художественного воспроизведения и предмет постоянных размышлений.

Не поддается лаконичному описанию и богатство тембровых красок музыки Тищенко. Замечу лишь, что вне конкретного тембра, вне регистровой характеристики, вне определенной артикуляции, вне данного способа извлечения звук для композитора, кажется, не существует. Звук у Тищенко на редкость конкретен в своей явленной слуху материальности. Потому передача какой-либо интонации от одного инструмента к другому или вообще любое изменение ее фонического облика — не просто переокраска, а всегда смысловое изменение высказывания. Потому отдельные сонористические эпизоды не выглядят в музыке Тищенко чуждыми вкраплениями. Потому в музыке Тищенко возможно такое редкое явление, как тембровая цитата (см. ниже): и в своей и в чужой музыке композитор слышит фонический слой как явление смысла.

Все приведенные здесь краткие, разрозненные «анкетные данные» о композиторском почерке Тищенко нуждаются в уточнении, разворачивании и приведении в систему, но это задача скорее научного исследования, а не критического. Не пытаюсь ее здесь решать, подчеркну все же один специфический момент: та или иная тенденция (в принципе свойственная современному композиторскому мышлению) прорывается у Тищенко не в исключении своей противоположности, а в диалоге с ней. Потому, скажем, акцент на процессуальности, особая динамичность композиционной формы, пристрастие к текучести, к непрерывности развития звуковой ткани вовсе не мешает композитору быть крайне внимательным и к данному моменту звучания, уметь остановить поток звуков ради вслушивания в единичный тон, в созвучие или паузу. Динамика в музыке Тищенко утверждает себя в постоянном диалоге со статикой. Но это диалог не на равных: динамика преобладает, она проникает внутрь статики и подчиняет ее себе. Останавливая то или иное мгновенное звучание, выделяя и подавая слушателю «крупным планом» ту или иную «отдельность», Тищенко всегда подчеркивает их внутреннюю длительность (даже кратчайший отдельный тон имеет свой микропроцесс звучания) и включенность их в более общий

процесс (даже особо долго длящийся отдельный тон есть лишь элемент мелодической линии — см. первую часть Третьей фортепианной сонаты). Точно так же линейная тенденция не исключает внимания к вертикальным комплексам, но заставляет слышать их преимущественно как свернутую горизонталь. Примечательно, что вертикальные комплексы часто либо предстают у Тищенко в арпеджированном виде (трезвучия в Интермеццо Пятой фортепианной сонаты или кластеры в ее же финале), либо делятся столько, чтобы слух успел мелодически разложить их.

Примерно сходный диалог с преобладанием первого из участников возникает в музыке Тищенко у диатоники и хроматики, тонального и атонального начал. Можно сказать, что хроматика у Тищенко в принципе стремится стать диатоникой (в различного рода полидиатонических образованиях, в вариантных расщеплениях ступеней звукоряда и т. п.), а атональное развитие — обрести в итоге устойчивость, сходную с той, что была присуща классической тональности (не говоря уже о широком использовании композитором выразительности последней, разумеется, в свободной ее трактовке). То же касается отношений тематического и атематического: «...каждое мелодическое образование у Тищенко стремится когда-либо стать темой» (33, с. 303). В результате исследователь музыкального языка Тищенко оказывается в весьма показательной ситуации: указав на какую-либо специфическую черту, он тут же должен указать на наличие и ее противоположности.

Все это свидетельствует не только о диалектичности композиторского мышления, но и о том, что это мышление, учено выражаясь, инклюзивно, а не эксклюзивно: оно предпочитает включать противоположности в целое, а не культивировать что-либо одно, отворачиваясь от другого. Одним из частных следствий такого свойства является, например, то, что наряду со стремлением вернуть тем или иным интонационным комплексам их самую естественную, так сказать, первичную выразительность у Тищенко ощущается и противоположное стремление — сохранить за теми же комплексами выразительность, приобретенную ими под чьим-либо пером или в определенных жанрах. Музыка Тищенко нередко обнажает призывность квартетового или пластичность секстового скачков, акустическую изначальность квинтового созвучия, радужность мажорного и сумрачность минорного трезвучий и т. п. Но вместе с тем она сохраняет и то, что мне уже приходилось называть «памятью интонации» (22, с. 11): она иногда словно охотно напоминает о том, как, скажем, звучала квинта в начале Шестой симфонии Чайковского, как звучало минорное трезвучие в Квинтете Шостаковича или подъем по гексахорду в русском бытовом романсе. Присмотримся лишь к одному примеру — теме третьей части Четвертого квартета:

78

Allegro risoluto  $\text{♩} = 100$

V. no. 1, II

V. c.

Очевидно, что здесь — среди прочего — подчеркнуты такие элементарные средства выразительности, как строгость четырехдольности, фанфарность восходящего минорного трезвучия (с выделением движения по сектаккорду), вводнотоновая острота разрешения повышенной четвертой ступени в пятую (такт 3), сумрачная красочность сопоставления минорных тоналностей, отстоящих друг от друга на малую терцию. Каждое из этих средств само по себе стилистически сравнительно нейтрально, во всяком случае, не апеллирует ни к определенным индивидуальным стилям, ни к конкретным сочинениям<sup>1</sup>. Однако в контексте тищенковской темы такие апелляции возникают. Жесткое струнно-смычковое движение по звукам е-moll'ного трезвучия заставляет в первую очередь вспомнить начало токкаты из Восьмой симфонии Шостаковича. Наличие же в первом такте двухголосного канона в октаву, создающего метрический «разнобой» голосов, вызывает в памяти другой е-moll, брамсовский — драматическую кульминацию на теме главной партии в первой части Четвертой симфонии (особенно такты 397—401)<sup>2</sup>. Однако историческая ретроспектива темы этим не исчерпана. Энергично-токкатное восхождение е-moll'ного трезвучия с последующим его хроматическим «распылением» напоминает о теме фуги е-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, а также о первой хоровой теме из «Страстей по Матфею», совпадающей с тищенковской метрически ( $1\frac{2}{8}$ ). Таким образом, элементарное восхождение по трезвучию оказывается вовсе не «голой фанфарой», но весьма многозначным интонационным комплексом, имеющим целый ряд «культурных слоев», как сказали бы археологи. При этом прямая «первичная» выразительность фанфарного хода вовсе не утрачивается.

Своей «памятью» обладает и вводнотоновая интонация в такте 3: оборот *fis — g — c* совпадает с началом темы из финала Трио Шостаковича. Не судьба ли этой теме, перешедшей, как известно, из е-moll'ного Трио в с-moll'ный Восьмой квартет, отразилась в гармоническом плане тищенковской темы? Таким образом, и эти элементы светятся не только собственным, но и отраженным светом.

Однако, если отдельные детали темы Тищенко могут напомнить о тех или иных деталях чужих тем, то сама тема в целом ни в малейшей мере не является воспоминанием. Перед нами совершенно актуальное, собственное композиторское высказывание, полностью не совпадающее и даже не похожее ни на одну из упомянутых выше чужих тем в отдельности, но как будто похожее на всех них вместе. При слушании возникает впечатление чего-то крайне знакомого и вместе с тем совершенно неожиданного, причем при непосредственном восприятии нет нужды разгадывать, что именно здесь является знакомым. Лишь анализ позволяет утверждать, что если в теме Тищенко сплелись жесткий натиск и трагический стоицизм, скорбь сдерживаемого плача и смешанное с гротеском отчаяние, то это, в частности, потому, что в глубине интонационной структуры темы таится память о Восьмой симфонии Шостаковича и Четвертой Брамса, о «Страстях по Матфею» Баха и Трио Шостаковича. Чужие образно-эмоциональные смыслы сплелись в новый и совершенно оригинальный смысл, подобно

---

<sup>1</sup> Правда, минорное трезвучие на шестой ступени минора иногда называют «шубертовской шестой ступенью» (в память о сопоставлении е-moll'ного и с-moll'ного трезвучий в песне «Приют»), но, думается, активное развитие мажоро-минора успело стереть шубертовскую печать с подобных сопоставлений.

<sup>2</sup> Отмечу вдобавок, что в первом такте есть явный след воздействия Стравинского: заполнение голосов одним и тем же мотивом, проводимым разными длительностями и с акцентным варьированием, может ассоциироваться с первой частью Симфонии псалмов (также е-moll'ной).

тому как известные интонационные ходы сплелись в совершенно оригинальную конструкцию темы.

Подчеркну, что сплав этот произошел в характерно тищенковских условиях: налицо и непрерывность развития, и линейность ткани (гармоническая суть темы и скрытое многоголосие раскрываются в двухголосной фактуре — типичное для Тищенко, по выражению М. Бялика, «малоголосие»), и сложность временной организации, и неотрывность интонации от темброво-артикуляционного воплощения в резких ударах смычков, и тематическое единство<sup>1</sup>.

В таких сплавах и происходит освоение, и чужое в музыке Тищенко превращается в свое.

Разумеется, в подобных освоениях существеннейшая роль принадлежит контексту данного сочинения. Например, в коде финала Четвертой симфонии весьма откровенно проступают отголоски код увертюры «Ромео и Джульетты» Чайковского и финала «Песни о земле» Малера:

79

269 [d = 72]  
Fl. I solo  
p dolce

Archi  
p

270

О Чайковском напоминает гармонизованный трезвучиями хорал. Сходство же с Малером проступает далее, когда в прощальном угасании повторяется мелодический каданс (как и у Малера проходящий на звуки *e — d — c*), и все завершается длительным выдерживанием *S-dur'*ного трезвучия с внедренными побочными тонами (у Малера — *a*, у Тищенко — *des* и *as*). Разумеется, и прощальные тона малеровского финала,

<sup>1</sup> Тема строится как развертывание хода по трезвучию, само трезвучие — один из тематических элементов первой части Квартета, развертывание же предвосхищает дальнейшее развитие третьей части.

и благостное всепрощение хорала из коды увертюры Чайковского вполне уместны в эмоциональной атмосфере финала Четвертой симфонии Тищенко. Но дело в том, что контекст симфонии стирает с них следы их происхождения. Как уже говорилось, на протяжении всего финала происходит синтез различных способов организации музыкальной ткани и последовательное освоение двенадцатиступенного *C-dur* с опорой на основную его звукоряд, которому придана лидийская окраска. Эти процессы находят свое логическое завершение в коде. Гармонизация хорала трезвучиями — это не просто краска. В пятикратном повторении хорала возникает микроцикл вариаций на сопрано остинато с гармоническим варьированием. Смысл последнего — в демонстрации гармонического богатства, тающегося в скромном мелодическом рисунке. Восемнадцать больших и малых трезвучий (из двадцати четырех, в принципе возможных) «неспешною чредою» проходят перед слухом. И одновременно с этим углублением в вертикаль идет и углубление в горизонталь: повторяющиеся фразы флейты каждый раз своим заключительным звуком указывают на новую ступень хроматического звукоряда. Итог этому подводится во фразе флейты-пикколо (цифра 274, такт 8) и в заключительной фигурации челесты, где мелодически реализован охват всех двенадцати тонов на основе *C-dur*. Кадансовый же ход *e — d — c* не только постоянно подтверждает эту основу, но и воспроизводит приметнейший оборот первой темы финала (см. пример 30). В результате музыка коды оказывается в неизмеримо большей мере похожа на остальную музыку Четвертой симфонии Тищенко, чем на музыку Чайковского и Малера.

Подлинная оригинальность выявляется, как известно, не столько в несходстве с другими, сколько в сходстве с собой. Постоянное сходство с собой — один из факторов, делающих творчество Тищенко глубоко оригинальным явлением современной музыки. «Память» же о чужих сочинениях, обуславливающая отдельные черты сходства с ними, делает сочинения Тищенко явлениями музыки как многовековой художественной традиции, а не как произвольного звукоконструирования. Музыка Тищенко не боится быть похожей на музыку Чайковского, Малера или Шостаковича, ибо она в каждом случае похожа на нее так, как может быть похожа только музыка Тищенко. И видимо, именно полная уверенность в этом позволила композитору создать сочинение, где одно из таких сходств, — пожалуй, самое важное — не только не прячется, но открыто демонстрируется и становится существенной содержательной частью композиторского высказывания. Речь идет о Пятой симфонии, посвященной Д. Д. Шостаковичу.

После смерти Шостаковича советскими композиторами было создано большое число сочинений, посвященных памяти великого мастера. Во многих таких сочинениях звучали темы из произведений Шостаковича, а также ставшая уже хрестоматийной мотивная монограмма *D — S (Es) — C — H*. Среди подобных сочинений Пятая симфония Тищенко занимает особое место. Во-первых, она уже по своему жанру никак не укладывается в рамки мемориально-траурных пьес, во-вторых, в ней реминисценций из музыки Тищенко не меньше, чем из сочинений Шостаковича, в-третьих, само обращение автора с шостаковичским материалом совершенно специфично.

Пятая симфония — сочинение необычное. Оно как будто записано (и соответственно может быть прочитано) сразу в трех ключах. При чтении в обычном, «симфоническом» ключе перед нами еще одна тищенковская интонационная драма, отчасти уже знакомая по ранним симфониям, отчасти обновленная. Вполне можно представить себе слушателя, не узнавшего в Пятой симфонии шостаковичского материала и тем не менее

в определенном смысле понявшего ее: «интонационная фабула» Симфонии целиком раскрывается в самой ее музыке. При таком слушании ясно очертится новый вариант характерной тищенко́вской спирали, первый виток которой развернется в Прелюдии (I часть), второй — в «Посвящении» (II часть), третий — в Сонате и Интерлюдии (III и IV части), четвертый — в финальном Рондо. Нарастания, кульминации и спады в первых двух частях окажутся превосходящими генеральную кульминацию (см. о ней на с. 41 наст. изд.) на рубже третьей и четвертой частей, Соната и Интерлюдия займут зоны кризиса и преодоления<sup>1</sup>, Рондо — зону итога. Выявится роль Прелюдии как своего рода хранилища практически всего тематического материала Симфонии, пребывающего пока в диффузном виде. Проянится роль начального противопоставления монологов английского рожка и кларнета туттийным возгласениям многооктавных унисонов и диссонирующих созвучий: антитеза «горизонталь — вертикаль» окажется одним из важнейших организующих развитие факторов. «Своеволие» горизонтали, которое приведет к бешеванию гетерофонного хаоса, будет в кульминации укрошено сжатием ткани в неполные (без терцового тона) трезвучия, которые, словно еще под воздействием линейной энергии предшествующего натиска, вибрируют в полутоновых трелях и переходят друг в друга глиссандирующими взлетами и спаданиями. Итогом же окажется синтез горизонтали и вертикали в гомофонно-гармонической фактуре финальной темы (см. пример 11) с мелодической дифференциацией каждого голоса, но и с вниманием к образующимся созвучиям. Разумеется, и кроме этих — грубо намеченных здесь — контуров Пятая симфония содержит массу ценной интонационно-драматургической «информации», которая будет вполне внятна слуху, не распознававшему зависимость этой музыки от посвящения.

При прочтении же в другом ключе, акцентируя внимание на посвящении Д. Д. Шостаковичу, в Пятой симфонии можно услышать уникальную для данного жанра попытку «портретировать» чужую музыку, или, как выразился критик, попытку «воссоздать образ великого мастера средствами как бы его собственного музыкального языка» (34, с. 72). Тогда слушатель в первую очередь отметит, что уже в первом монологе английского рожка возникает ход  $d — es — c — h$ , что тот же мотив трагически звучит у тубы после «обвала» первой кульминации в Прелюдии (цифра 23), во всевозможных сочетаниях составляющих его звуков проводится сквозь «Посвящение», становится ядром грубо-яростной темы Сонаты, дважды с прощальным просветлением является в финале — в соло скрипки (такт 3, цифра 110) и в завершающем Симфонию дуэте флейт-пикколо. Кроме того, слушатель, конечно, отметит почти цитатное сходство цифры 64 в Сонате с кульминацией в скерцо Десятой симфонии Шостаковича и сходство цифр 45—48 с третьей частью Восьмой симфонии, а также массу кратких интонационных оборотов, встречающихся в разных сочинениях Шостаковича и разбросанных по всей Симфонии Тищенко<sup>2</sup>. Не останутся незамеченными и иные (ритмические, тембровые, фактурные, а главным образом драматургические) переключики с музыкой Шостаковича, перечислять которые здесь нет необходимости. Вполне возможно за совокупностью таких сходств увидеть «портрет» симфонической драматургии Шостаковича, а в интонационной фабуле Симфонии услышать страницы драматической повести о художнике, исполненном духовного мужества, стойкости, нежнос-

---

<sup>1</sup> Предсказанная в первой (цифра 22, такт 3) и второй (цифра 34 и далее) частях катастрофа будет избегнута в генеральной кульминации. Кстати, в указанных эпизодах превосхищается и преодолевающее распад звучание: параллельные терции у валторн.

<sup>2</sup> Из них особо следует выделить большесекундовый вспомогательный оборот, открывающий финал Восьмой симфонии и рельефно звучащий в финале Симфонии Тищенко.



медитация, медлительно растущий из секундовой попевки, и императивные восклицания, построенные преимущественно на кварттовых ходах. И в дальнейшем, в зоне интенсивного роста многоголосной гетерофонной ткани (цифры 16—19), не только намечается почти весь интонационный материал следующих частей, но и концентрируются типичнейшие темброво-интонационные обороты (глиссандирование валторн, учащающееся скандирование флейты, фигурации по тонам минорных трезвучий, попевки, построенные на уменьшенных интервалах, и др.), заставляющие вспомнить не о каком-либо одном, а о многих и разных сочинениях Тищенко.

Однако уже в Прелюдии начинается диалог с музыкой Шостаковича, пока что представленной лишь монограммой *D — S(Es) — C — H*. В «Посвящении» диалог продолжен любопытным образом: один из излюбленных мелодических комплексов Тищенко (ср. примеры 13, 66 и 81), воплощающий обычно атмосферу лирического откровения и, может быть, даже любовного признания, совмещен здесь с тембровой цитатой из музыки Шостаковича. Сочетание первых скрипок с валторной отсылает к реприз-

81

[Lento  $\text{♩} = 66$ ]

Cor I solo

V-ni I soli

*pp dolce*

V.c.

C.b.

*pp*

ному проведению побочной партии в первой части Пятой симфонии Шостаковича. То же тембровое сочетание встречается и в финальном Рондо: здесь валторна проводит тему Третьей симфонии Тищенко в контрапункте со звучащей у солирующей скрипки монограммой *D — S(Es) — C — H*. И это не просто напоминание о раннем сочинении, также посвященном Д. Д. Шостаковичу. В контрапункте с монограммой тема Третьей симфонии раскрывает свое происхождение: выявляется сходство контура ее первого четырехзвучного построения с контуром монограммы<sup>1</sup>.

Думается, что в таком своеобразном указании на источники смысл и других цитат из музыки Шостаковича. Например, в Сонате цитате из скерцо Десятой симфонии Шостаковича предшествует типичный для

<sup>1</sup> Напомню, что именно сходство контуров, очерчивающих направление мелодического движения, а не повтор интервалики определяет родство тематических построений в музыке Тищенко.

музыки Тищенко эпизод «натиска», очень напоминающий таковой же в Третьей симфонии. Но в том сочинении связь восходящего по трихорду мотива с шостаковичским скерцо была не проявлена, закрыта контекстом тищенковского сочинения. В Пятой же симфонии цитата вывела глубинное родство на поверхность. Нечто аналогичное происходит в Сонате несколько раньше, когда отголоски третьей части Концерта для флейты и фортепиано переходят в тему токкаты из Восьмой симфонии (цифры 44—46).

Словом, если слышать в Пятой симфонии диалог музыки Тищенко с музыкой Шостаковича, то можно сказать, что в музыке ученика звучит благодарное признание в любви и верности музыке учителя<sup>1</sup>. Слово «ученик» я употребляю здесь в самом высоком его смысле, ибо в обращении Тищенко с музыкальными идеями Шостаковича нет и следа рабского копирования. Даже цитируя, Тищенко перестраивает шостаковичский материал на свой лад. Так, кратко напомнив тему токкаты из Восьмой симфонии, он сразу же переизлагает ее в собственном мелодико-фактурном рисунке, заменяя в нем, в частности, альтовое одноголосие подлинника контрабасовым «бурдонным» двухголосием, которое звучало в скрипичной теме половцев в «Ярославне» и еще во многих других эпизодах его сочинений. Даже воспроизводя монограмму  $D - S(Es) - C - H$ , Тищенко не изолирует ее, а включает в процесс развертывания своей начальной темы, завершает ее модуляцию из  $c\text{-moll}$  в  $e\text{-moll}$  и, добавляя звук  $e$ , инкрустирует в заключительный мотив один из излюбленных своих интервалов — уменьшенную октаву:

82

Lento  $\text{♩} = 66$

Это, конечно, «мелочи», но в них виден принцип. Разрабатывая образные сферы, намеченные музыкой Шостаковича, обновленно претворяя ее драматургические приемы, Тищенко всегда так же совмещает бережное уважение со свободой освоения. Потому о его подражании Шостаковичу можно сказать словами Пушкина, что оно «не есть постыдное похищение... но благородная надежда на свои собственные силы, надежда отыскать новые миры, стремясь по следам гения» (37, с. 188).

Открыто демонстрируя свою зависимость от музыки Шостаковича, так сказать, обнажая свои корни, музыка Тищенко в Пятой симфонии — вольно или невольно — обнажает одновременно и некоторые корни музыки Шостаковича, заставляя слышать в ней не только явные переклички (например, с музыкой Чайковского или Малера), но и менее заметные — в частности, с музыкой Глинки. Кажется, флейтовые фиоритуры в пассажах Восьмой симфонии не заставляли вспомнить о Глинке. Но их претворение в Интерлюдии сразу же напоминает о том, что призрачно-

<sup>1</sup> Примечательная деталь: лишь дважды (в конце Интерлюдии и в последнем такте всей Симфонии) вступают указанные в перечне инструментов колокольчики, и оба раза лишь с одиночным звуком  $b$ . Легко опознать в этом звучании своеобразную авторскую подпись — инициал имени композитора.

холодные фигурации флейты, усугубляющие образ оцепенения, безжизненности, впервые в русской музыке возникли в глинкавском «Руслане», в сцене похищения Людмилы. Думается, что и дразнящая переменность терцового тона в изысканнейшей теме Рондо (см. пример 11) пришла сюда то ли из хора дев Наины в финале третьего акта «Руслана», то ли из романса «К ней», и это косвенно указывает на глинкавское происхождение ряда родственных тем Шостаковича, сочетающих танцевальность с мажорно-минорным мерцанием (третья часть Восьмого квартета, первая часть Третьего квартета и др.).

Трудно судить, в какой мере подобные «ссылки» входили в задачу композитора, но можно с уверенностью констатировать, что свой диалог с музыкой Шостаковича Тищенко ведет не «с глазу на глаз», не в изоляции от музыки других авторов, но, напротив, стремится вывести его, так сказать, на просторы истории. Уже вслушиваясь в первую тему Пятой симфонии, замечаешь в ней две сквозные для европейской музыки последних трех веков интонации — так называемые «мотив вздоха» и «мотив вопроса». Стоит вспомнить, что последний мотив, закрепленный Вагнером в «Кольце нибелунгов» в виде темы судьбы, был процитирован Шостаковичем в Пятнадцатой симфонии. С другой стороны, оборот  $c - h - es$  может быть услышан как незавершенный ход  $c - h - es - d$  (то есть трансформированный мотив *VACH*), что намекает на известное родство монограмм Баха и Шостаковича. В финальном же Рондо Тищенко прибегает к крайне редко встречающейся у него стилизации: в струнном квартете звучит мадригал, заставляющий вспомнить о Монтеверди, творчеством которого, как уже отмечалось, автор Пятой симфонии был весьма увлечен в молодости. Но и эта стилизация далека от академической точности: в тактах 3—5 примера 83 возникает немислимый для Монтеверди, но характернейший для Шостаковича (и унаследованный Тищенко) александрийский пентакхорд, ведущий по звукоряду «тон — полутон» к пониженной пятой ступени и к созвучию с уменьшенной октавой:

В результате ни пятиголосная хоровая фактура, ни модальная гармония не отчуждают этот фрагмент от интонационной атмосферы сочинения, и вполне естественно звучит у валторны вслед за мадригалом начальный оборот темы финала Восьмой симфонии Шостаковича, который в обращении совпадает с начальным оборотом темы Рондо.

Бах и Монтеверди, Глинка, Бетховен и Чайковский, Малер и Шостакович предстают в музыке Тищенко не изолированными, замкнутыми в себе феноменами, но разными гранями одного великого феномена музыки, этапами одного процесса, бесконечность которого гарантирована тем, что пройденный этап не исчезает, а продолжает жить внутри следующего.

В Пятой симфонии музыка Тищенко заявила о своей причастности к этому процессу, убедительно показав, что в ней продолжает жить музыка Шостаковича, как, скажем, в музыке Шостаковича продолжает жить музыка Малера.

Если такую декларацию позволительно «вычитать» из Пятой симфонии, то не стоит усматривать в ней какую бы то ни было нескромность. Совершенно очевидно, что наследие великого советского композитора живет не только в сочинениях Тищенко, но и в творчестве многих его коллег. Никаких притязаний на монопольное владение традициями Шостаковича музыка Тищенко не содержит. Открытое же заявление о причастности к ним, сделанное чисто художественными средствами, представляется весьма симптоматичным. Как известно, пафос поиска новых путей, характерный для нашего искусства в 60-е годы, к середине 70-х постепенно уступил место пафосу преемственности. Мне кажется, что этот пафос наиболее концентрированно и разумно (в частности, не позволяя оправдать идей преемственности консервативный застой) выражен в стихотворении Д. Самойлова, открывающемся следующими строками:

Надо идти все дальше,  
Дальше по той дороге,  
Что для нас начертали  
Гении и пророки...

Пятая симфония, может быть, ярче других сочинений Тищенко показала, что композитор идет именно по такой дороге.

## В ПУТИ

### (Вместо заключения)

В критическом исследовании заключения быть не может, ибо речь идет об объекте, находящемся в движении. Музыка Тищенко — в пути, и выносить о ней итоговые суждения было бы так же неправомерно, как судить о сочинении, не дослушав его до конца. Можно, конечно, комментировать «по ходу действия», но наверняка к тому времени, когда выйдет эта книга, сказанное в ней потребует поправок в связи с новыми сочинениями композитора.

Оглядываясь на отрезок пути, уже пройденный музыкой Тищенко, замечает, что он не был ни прямым, ни гладким, но вместе с тем не знал и чересчур резких зигзагов. Крутых переломов, радикальных стилистических сдвигов — тех, которые порой заставляют художников отречься от своих прежних произведений, — творчество Тищенко пока не испытало. При всем риске прогнозов скажу, что не вижу никаких оснований ожидать их в будущем. Тищенко, думается, принадлежит к тем художникам, чья эволюция протекает подспудно, без броских внешних проявлений и связана с испытаниями однажды найденного в новых условиях, с выявлением новых возможностей в уже освоенном материале, с добавлением новых красок в уже сложившуюся палитру. Пожалуй, еще ни одно сочинение композитора не заставило воскликнуть: «Перед нами новый Тищенко!» — но едва ли не каждое сочинение позволяет сказать: «У Тищенко появилось нечто новое».

Творчество Тищенко в основе своей едино. У того нового, что возникает в очередном сочинении, часто можно найти корни в более ранних опусах, причем не обязательно в непосредственно предшествующих. Иногда хронологически близкие сочинения весьма разнятся, а та или иная находка получает развитие лишь спустя некоторое время. Но разветвленная паутина связующих интонационных нитей охватывает все сочинения композитора, и для таких нитей не существует жанровых преград. Напротив, идет интенсивный обмен интонационно-драматургическими приемами между, скажем, концертами и симфониями, сонатами и квартетами, инструментальной и вокальной, программной и непрограммной музыкой.

Не приводит ли это к самоповторам? Безусловно, приводит, но, думается, самоповторы музыки Тищенко не превышают той меры, которая необходима для узнавания в разных сочинениях признаков их принадлежности одному созидающему сознанию. Вдобавок, подобно тому как внутри тищенковских сочинений почти никогда не встречаются точные повторения, но всегда — варьированные, обновленные, так и перенос какого-либо средства из одного произведения в другое постоянно сопровождается его трансформацией применительно к новым условиям. На утверждение поверхностного слушателя: «У Тищенко во многих произведениях звучит одно и то же» — внимательный слушатель вправе возразить: «Да, но каждый раз по-новому». Думается, эта непрерывная эстафета обновления и делает эволюцию творчества внешне сравнительно спокойной, не лишая ее внутреннего динамизма. Динамизм же этот диктуется, видимо, не столько поисками

средств высказывания, сколько углублением и расширением его смысла. Возникает впечатление, что на эволюцию творчества Тищенко личный жизненный опыт и меняющийся духовный климат современности оказывают куда большее воздействие, чем смена «звуковых одежд» современной музыки. Потому, должно быть, композитор и не боится самоповторов: одна и та же мысль, высказанная одним и тем же человеком, звучит совершенно по-разному, если к моменту второго высказывания и человек и его эпоха повзрослели на десять лет.

Обретение зрелости, взросление, мужание — такими самыми общими словами можно определить центральную линию в эволюции музыки Тищенко. И то, что сочинения рубежа 50—60-х годов были, пожалуй, более многокрасочны, более щедры на выдумку, более разнонаправлены по своим образным задачам, чем появившиеся позже, не должно, на мой взгляд, вызывать ни удивления, ни сожаления. Все закономерно: по словам Л. Я. Гинзбург, «юность — время романтических взаимоотношений с собственным, еще не найденным двойником; у взрослых начинается развитие единого человека» (16, с. 395). Нечто подобное «развитию единого человека» в музыке Тищенко началось, по-моему, на пути от Первого виолончельного концерта к Третьей симфонии и продолжается до сегодняшнего дня, то обретая новые оттенки, то по-новому высветивая старые. Неудивительно, что зрелые сочинения композитора обнаруживают больше сходства между собой, чем юношеские. Неудивительно и то, что «лишь безоглядной юности свойственная щедрость», которую отметил в тематизме Первой симфонии М. Бялик (11, с. 16), в дальнейшем уступила место стремлению к экономии тематического материала, к максимальному исчерпыванию в сочинении его ресурсов; что большая образно-смысловая ответственность легла на каждый момент звучания; что резче и определеннее высветилась взаимозависимость разных тематических комплексов; что сложнее стали завязки интонационных конфликтов и психологически достовернее их развязки; что личностно-исповедальная интонация все чаще перерастала в повествовательно-осмысляющую и т. д. и т. п.

М. Сабинина справедливо заметила, что в творчестве многих композиторов есть «произведения, которые, как мощные радиомаяки, рассылают далеко вокруг себя интонационные волны», и есть «произведения-конденсаторы, где интонационные и драматургические новооткрытия как бы фильтруются и отстаиваются, приобретая кристаллическую чистоту, ясность и строгую упорядоченность» (42, с. 280). Такие типы произведений есть и у Тищенко.

Ранние сочинения в основном были «радиомаяками», не утратившими силу излучения и по сей день. В дальнейшем сходную роль часто играли небольшие сочинения (преимущественно вокальные, а также фрагменты из музыки к фильмам и спектаклям). Например, интонационные импульсы, идущие от «Трех песен на стихи М. Цветаевой», слышны в Концерте для флейты и фортепиано, в Пятой, Шестой и Седьмой фортепианных сонатах. «Пять песен на стихи О. Дриза», кажется, во многом определили «прикус детства», осязаемый в некоторых тищенковских финалах конца 70-х — начала 80-х годов.

Роль же «конденсаторов», как правило, играют крупные сочинения, такие, как Четвертая и Пятая симфонии, «Ярославна» или триада по сказкам Чуковского. Однако большинство произведений Тищенко сочетают признаки обоих типов, и, продолжая метафору М. Сабининой, их можно назвать «ретрансляторами».

Мощнейшим таким «ретранслятором» явилась Третья симфония, сконцентрировавшая едва ли не все лучшее, что было в ранних сочинениях, и положившая начало разработке своих новооткрытий в сочи-

нениях последующих. Пожалуй, более этапного сочинения творческий путь Тищенко пока еще не знает.

На рубеже 60—70-х годов в творчестве композитора отчетливо проступила тяга к монументальности, к эпичности, нашедшая выражение прежде всего в Четвертой симфонии и в «Ярославне». Однако уже в Концерте для флейты и фортепиано, в Пятой фортепианной сонате обнаружилось стремление вернуться к утонченно-камерным средствам выразительности, соединив с ними масштабность композиции. Условно говоря, если к середине 70-х годов нарастала тенденция расширения, то позже стала ощущаться тенденция сжатия. Так, например, если Пятую симфонию крайне условно можно представить как «расширенную» Третью, то Вторую виолончельную сонату — как «сжатый» Второй виолончельный концерт.

«Развитие единого человека» тоже не идет по прямой. Не образуется ли и в эволюции тищенковской музыки что-то вроде витков спирали? Не была ли в свое время Третья симфония — в чем-то — «подъемом» Первого виолончельного концерта на новую ступень? Не был ли Концерт для флейты и фортепиано — в чем-то — «повзрослевшей репризой» Фортепианного концерта?

В будущем, с большего временного расстояния, это будет виднее. Пока же несомненно внутреннее единство музыки композитора, разные сочинения которого демонстрируют ряд общих весьма ценных свойств.

Как в ранних, так и в новейших сочинениях Тищенко слышна страстность композиторской мысли, явно свободной от каких бы то ни было стимулов, кроме художественно-содержательных. Удивительная органичность развития звуковой ткани, образно-смысловая емкость интонаций, обнаженная искренность и эмоциональная накаленность высказывания — вот, пожалуй, самые покоряющие черты этой музыки, которая всегда кажется еще не остывшей от жара творческого процесса.

Ф. Тютчев писал, обращаясь к одной русской певице:

По всемогущему призыву  
Свет отделяется от тьмы  
И мы не звуки — *душу живу*,  
В них Вашу душу слышим мы.

В музыке Тищенко слышишь не звуки, а *душу живу*. И в вершинных своих достижениях эта музыка пронзает тем ощущением подлинности, которое испытываешь при встречах с явлениями стихии — вот оно, не придуманное, не изображенное, а само собой явленное!

Что ж, такой талант, каким обладает Тищенко, тоже своего рода явление стихии. И думается, из стихийной природы композиторского дара вытекают и те свойства тищенковских сочинений, которые трудно признать достоинствами. Их охотно прощаешь за минуты, когда испытываешь вышеописанное ощущение, но здесь никак нельзя умолчать о них.

Если внутри сочинения Тищенко разбушевавшаяся стихия всегда укрывается и вводится в определенные берега, то, кажется, это не всегда происходит в самом творческом процессе. Порой возникает впечатление, что контроль композиторского интеллекта над спонтанным звукоосозданием недостаточно строг. Во всяком случае, в ряде сочинений ощущается противоречие между концепционностью замысла и чрезмерной вольностью в поведении отдельных элементов звучания. Композиторская мысль как будто увлекается данным моментом, данным приемом и забывает о своем магистральном пути. В итоге она всегда к нему возвращается, но общее движение уже сделало «крюк», и, когда таких «крюков» много, сочинение выглядит растянутым.

Умение вести и длить развитие — одна из сильнейших сторон композиторской техники Тищенко. Но авторская увлеченность развитием не всегда на пользу сочинению. В отклике на Третью фортепианную сонату Тищенко М. Тараканов писал: «Стремление автора доводить каждую интонационную комбинацию до полной исчерпанности кажется чрезмерным» (51, с. 32). Когда такое стремление, вообще присущее творческому методу Тищенко, достигает критических пределов, то возникает ощущение «разжевывания», «вдалбливания» уже сказанного и достаточно понятного. Например, мне кажется, что в финале Пятой симфонии настойчивое развитие темы Рондо (с доведением ее до распада и с последующим восстановлением) носит несколько инерционный характер. Итоговые «темы истины» должны обладать (и в большинстве случаев обладают у Тищенко) самоочевидностью истины. После предшествующего развития доказывать их нет надобности. Нет ли в тищенковских спиральных лишние витков?

Однако в том же отклике М. Тараканов заметил: «Правда, иногда подобная медлительность развертывания (между прочим, идущая от творчества Шостаковича) вносит в музыку свою прелесть. Попробуйте применить здесь «хирургическое вмешательство», сделать радикальные купюры — и она потеряет какое-то очарование». И это тоже справедливо: ни безудержности, ни обстоятельной «введливости» у музыки Тищенко не отнять. И все же ряд эпизодов в ней хотелось бы слышать более сжатыми, конденсированными, очищенными от «накипи чрезмерности», заметной иногда и в темброво-динамическом облике сочинений композитора. Музыка Тищенко нередко подвергает аудиторию определенным «слуховым перегрузкам», и, на мой взгляд, не всегда оправданно. И если, например, в «Затмении» из «Ярославны» давящая громада туттийного кластера производит неотражимое впечатление, то, скажем, добавление к гигантскому оркестру, занятому во второй части Четвертой симфонии, еще и инфрагенератора (он производит звуки сверхнизкой частоты, не улавливаемые слухом, но воздействующие непосредственно на нервнопсихический аппарат слушателя) представляется излишеством<sup>1</sup>.

Словом, проблема *меры* — в самых разных аспектах — кажется мне самой острой проблемой творческого метода Тищенко. Композитор однажды сказал, что мыслит сочинение музыки не как изобретение, а как открытие чего-то уже существующего, что надлежит услышать и выявить в звуке. К подобной метафоре не раз прибегали художники, описывая творческий процесс как вслушивание в диктующий голос творящего сознания, именуемого в поэтической традиции Музой. «Моя воля есть слух, не устать слушать, пока не услышишь, и не заносить ничего, чего не услышал», — писала М. Цветаева и, указав на две слабые строки в пушкинской песне Вальсингама (из «Пира во время чумы»), заметила: «Так случается, когда рука опережает слух».

Музыка Тищенко, на мой взгляд, не свободна от страниц, где «рука опережает слух» и безудержность звукоизлияния, одержимость творчеством берет верх над творческой волей, которая, по определению Цветаевой, «есть терпение». Здесь звукоосозидающая стихия прорывает фильтры композиторского самоконтроля и ведет к гипертрофии масштабов сочинения, к излишнему педалированию отдельных приемов, к известной случайности или недостаточной освоенности «чужих слов», включаемых в собственное высказывание.

<sup>1</sup> Вообще, в характерном для ряда современных композиторов увлечении накоплением средств, воздействующих на аудиторию, есть какая-то наивность, заставляющая вспомнить слова Т. Манна: «Ребяческим варварством было бы думать, будто сила и интенсивность художественного воздействия зависят от степени его суммированного натиска на чувственное восприятие» (28, с. 114).

Понятно, что Тищенко, композитору глубоко русскому и по художественному темпераменту, и по проблематике творчества, и по интонационному языку, чужды «умеренность и аккуратность», как чужды эти молчалинские «таланты» всей русской культуре. Но русскому искусству хорошо знакомы самодисциплина художника, строгость отбора и шлифовка всего, что продиктовано творческим воображением. Дорогие для Тищенко имена Пушкина, Блока, Ахматовой — тому подтверждение.

На пути художника поражения могут быть не менее интересны и поучительны, чем победы, но судить о нем надо в первую очередь по последним.

Музыка Тищенко одержала немало побед, и тому есть немало свидетельства. Речь не только о наградах, премиях и почетных званиях, которыми отмечена композиторская и музыкально-общественная деятельность Тищенко. Речь в первую очередь о том неослабевающем слушательском интересе, который сопровождает музыку Тищенко на всем ее пути. Сейчас, когда посетители филармоний не слишком жалуют вниманием сочинения своих современников, непустующие залы на премьерах и авторских концертах композитора — свидетельство весомое. Путь тищенковской музыки отмечен встречами с выдающимися исполнителями и вниманием критики. Примечательна тяга к музыке Тищенко со стороны музыкальной молодежи: одно из проявлений ее — своеобразный фестиваль, устроенный студентами Петрозаводского филиала Ленинградской консерватории (32). О творчестве композитора пишут дипломы и диссертации. В критических откликах на музыку композиторов послевоенных годов рождения появляются слова о влиянии Тищенко. Было бы преждевременно делать из этого далека идущие выводы, но сам факт знаменателен.

Главная победа музыки Тищенко видится в том, что в кризисной для музыкального искусства полосе второй половины XX века эта музыка сумела утвердить себя как явление цельное, глубоко содержательное, подлинно современное и вместе с тем крепкими нитями связанное с традициями. В этом музыка Тищенко заодно с лучшими достижениями других советских и зарубежных композиторов, которых объединяет вера в то, что музыка есть не игра звуками, а, говоря словами Б. Асафьева, «искусство звуко смысла», что она не должна превратиться ни в утеху эстетствующей элиты, ни в наркотик для одурманивания толпы, а должна остаться средством, с помощью которого художник может обратиться к миру с сокровенным и важным словом.

Каждый художник говорит миру свое слово. Слово, звучащее в музыке Тищенко, исполнено тревоги и надежды, печали и света, боли и нежности, трагизма и мужества. Это слово о глубинах человеческой души и о путях мировой культуры, это слово о себе, о своем искусстве и об искусстве своего народа, об исторических судьбах Родины, это слово о ценности жизни и о том, что ей угрожает. Это очень серьезное слово.

В антиутопии Р. Брэдбери «451° по Фаренгейту», где бесчеловечная «машинная цивилизация» гибнет в военной катастрофе — результате собственного безумия, один из героев, стремящихся к возрождению жизни, говорит о необходимости в первую очередь наладить производство зеркал, чтобы люди могли видеть и оценивать себя со стороны.

Музыка Тищенко — одно из тех зеркал, в которые прогрессивное искусство XX века предлагает взглянуть миру до катастрофы, дабы предотвратить ее. Не всегда в это зеркало приятно смотреть: оно не льстит и в нем можно увидеть много отталкивающего. Но в нем видишь и то, что внушает надежду и помогает преодолеть угрозу гибели, изжить атавистические позывы к насилию и разрушению, отделить свет от тьмы. В нем видишь человечность.

Музыка Тищенко — в пути, которому, хочется думать, еще далеко до завершения. Но завершается книга о ней. И, следуя примеру композитора, я хочу в конце вернуться к началу и вновь напомнить о теснейшей связи Тищенко со своим поколением, долго сохранявшим молодость, а сейчас, в пору силы и зрелости, во многом определяющим сегодняшний облик своей страны. То, полное ответственности, напряженное внимание, с каким относятся к своему времени художники этого поколения, превосходно выражено в стихах Александра Кушнера:

Ночь за окном синее смутно.  
Должно быть, время наше трудно.  
Но думать было бы абсурдно,  
Что были легче времена.  
А хоть и были, мы — не дети,  
И мы рассчитаны — на эти,  
Не мы, тогда никто на свете  
Их не снесет. О, ночь без сна!

<...>

Мигают звезды на приколе.  
Россия, опытное поле,  
Мерцает в смутном ореоле  
Огней, бегущих в стороне.  
О чем ночные наши мысли?  
Боюсь сказать: о смысле жизни.  
Но жизнь, в каком-то главном смысле,  
Акт героический вполне.

Будем ждать новых осмыслений и воплощений героического акта жизни в музыке Бориса Тищенко.

## СПИСОК ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960—1975 годов.— Л., 1979.
2. Аристотель и античная литература.— М., 1978.
3. Ахматова Анна. Стихи и проза.— Л., 1976.
4. Барсова И. Симфонии Густава Малера.— М., 1975.
5. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики.— М., 1976.
6. Битов Андрей. «Нет! Никогда я зависти не знал...» — Лит. газ., 1982, 7 июля.
7. Блок Александр. Соч. в 2-х томах.— М., 1955, т. 2.
8. Блок и музыка: Хроника. Нотография. Библиография.— Л., 1980.
9. Бочаров А. Рождено современностью.— Новый мир, 1981, № 8.
10. Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита.— Л., 1978.
11. Бялик М. Борис Тищенко.— Муз. жизнь, 1965, № 22.
12. Бялик М. «Слово» в балете.— В кн.: Музыкальная панорама Ленинграда. Л.; М., 1977.
13. Генина Л. Ассоциация и образ.— Сов. музыка, 1968, № 11.
14. Гессе Герман. Степной волк.— Иностранная литература, 1977, № 4.
15. Гинзбург Лидия. О литературном герое.— Л., 1979.
16. Гинзбург Лидия. О старом и новом.— Л., 1982.
17. Данько Л. «Двенадцать» в музыкальных и музыкально-театральных жанрах.— В кн.: Блок и музыка: сб. статей. Л.; М., 1972.
18. Должанский А. Избр. статьи.— Л., 1973.
19. Земцовский И. О музыке «Ярославны» Б. Тищенко (из наблюдений фольклориста).— В кн.: Земцовский И. Фольклор и композитор. Л.; М., 1978.
20. История русской литературы.— Л., 1980, т. 1.
21. Кац Борис. Живая мысль музыки.— Аврора, 1975, № 8.
22. Кац Б. Семь взглядов на одно сочинение.— Сов. музыка, 1980, № 2.
23. Кац Б. «Стань музыкою, слово!»— Л., 1983.
24. Кон Ю. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке.— В кн.: Музыка и современность. М., 1971, вып. 7.
25. Лихачев Д. Величайшее произведение литературы Древней Руси.— В кн.: Слово о полку Игореве. Л., 1953.
26. Лихачев Д. «Слово о полку Игореве».— М.; Л., 1955.
27. Манн Томас. Собр. соч.— М., 1960, т. 7.
28. Манн Томас. Страдания и величие Рихарда Вагнера.— В кн.: Манн Томас. Собр. соч. М., 1961, т. 10.
29. Нестьева М. «Двенадцать».— Сов. музыка, 1964, № 11.
30. Нестьева М. Из области предположений.— Сов. музыка, 1974, № 11.
31. Нестьева М. Первый виолончельный концерт Бориса Тищенко.— В кн.: Проблемы музыкальной науки. М., 1975, вып. 3.
32. Нестьева М. Импровизированный фестиваль.— Сов. музыка, 1976, № 8.
33. Нестьева М. Эволюция Бориса Тищенко в связи с музыкально-театральным жанром.— В кн.: Композиторы Российской Федерации. М., 1981, вып. 1.
34. Н. З. Памяти Шостаковича посвящается.— Сов. музыка, 1978, № 7.
35. Памяти И. И. Соллертинского: Воспоминания, материалы, исследования.— Л., 1978.
36. Прицкер М. Зрелость художника.— Муз. жизнь, 1979, № 4.
37. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 6-ти томах.— 4-е изд.— М., 1936, т. 5.
38. Ручьевская Е. Люциан Пригожин.— Л., 1977.
39. Ручьевская Е. Юрий Фалик.— Л., 1981.
40. Рыжкова Н. А. К вопросу об индивидуализации формы.— В кн.: Стилиевые тенденции в советской музыке 1960—70-х годов. Л., 1979.
41. Рыжкова Н. О новых видах тематизма в советской инструментальной музыке 60—70-х годов.— В кн.: Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки. Л., 1980.
42. Сабина М. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль.— М., 1976.
43. Савенко С. Портрет художника в зрелости.— Сов. музыка, 1981, № 9.
- 43а. Сказание о Мамаевом побоище.— В кн.: Сказания и повести о Куликовской битве. Л., 1982.
44. Слонимский С. За творческую дружбу.— Сов. музыка, 1963, № 11.
45. Современник. Критический ежегодник. 1979.— М., 1979.
46. Современное буржуазное искусство: Критика и размышления.— М., 1975.
47. Стравинский Игорь. Хроника моей жизни.— Л., 1963.
48. Сыров В. О национальном в творчестве Бориса Тищенко.— В кн.: Вопросы музыкальной теории и педагогики. Горький, 1975.
49. Сыров В. Борис Тищенко и его симфонии.— В кн.: Композиторы союзных республик. М., 1976, вып. 1.
50. Сыров В. О стиле Б. Тищенко.— В кн.: Проблемы музыки XX века. Горький, 1977.
51. Тараканов М. Субъективные заметки.— Сов. музыка, 1966, № 10.
52. Тараканов М. Новая жизнь старой формы.— Сов. музыка, 1968, № 6.

53. Тараканов М. На пути к взаимопониманию.— Сов. музыка, 1975, № 4.
54. Тараканов М. Возрождение жанра (о Концерте для флейты, фортепиано и камерного оркестра Б. Тищенко).— В кн.: Музыка России. М., 1976, вып. 1.
55. Тараканов М. Творчество Родиона Шедрина.— М., 1980.
56. Тищенко Б. [Выступление на IV съезде композиторов РСФСР.] — Сов. музыка, 1979, № 9.
57. Толстой Л. Н. Война и мир.— М., 1953, тт. 3—4.
58. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.— М., 1953, т. 53.
59. Уткин А. Н. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке.— В кн.: Стилиевые тенденции в советской музыке 1960—70-х годов. Л., 1979.
60. Хмельницкая Т. Между помыслом и поступком: О психологической прозе.— В кн.: В середине семидесятых. Литература наших дней. Л., 1977.
61. Холопова В. Н. К вопросу о специфике русского музыкального ритма (русские музыкальные дактили и пятидольники).— В кн.: Проблемы музыкального ритма. М., 1978.
62. Цветаева Марина. Соч. в 2-х томах.— М., 1980, т. 1.
63. Чудакова М. Беседы об архивах.— М., 1980.
64. Шостакович Д. О времени и о себе. 1926—1975.— М., 1980.
65. Шуман Роберт. О музыке и музыкантах.— М., 1975, т. 1.

### ИЗ ХРОНИКИ КОМПОЗИТОРСКОЙ БИОГРАФИИ

Борис Иванович Тищенко родился 23 марта 1939 года в Ленинграде.

- 1951 — начало занятий музыкой в Доме пионеров и школьников Октябрьского района. Первые опыты сочинения музыки.
- 1953 — занятия музыкой в шестом классе семилетней школы при Музыкальном училище Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (далее ЛГК).
- 1954 — поступление в Музыкальное училище при ЛГК (класс композиции Г. И. Уствольской, класс фортепиано В. Л. Михелис).
- 1957 — поступление в ЛГК (класс композиции В. Н. Салманова, с 1958 года — В. В. Волошина, с 1960 года — О. А. Евлахова, класс фортепиано А. Д. Логовинского).
- 1958—1959 — участие в фольклорных экспедициях.
- 1960 — поездка в составе студенческой концертной бригады по Дальнему Востоку.
- 1961 — первые исполнения вокального цикла «Белый аист» и Сонаты для фортепиано № 2 (Ленинград). Знакомство и начало занятий с Д. Д. Шостаковичем.
- 1962 — окончание ЛГК по классу композиции и поступление в аспирантуру, в класс Д. Д. Шостаковича. Первое исполнение Сонаты для виолончели соло № 1 (Ленинград).
- 1963 — первое исполнение Концерта для фортепиано с оркестром (Москва). Окончание ЛГК по классу фортепиано.
- 1964 — постановка балета «Двенадцать» (либретто и хореография Л. Якобсона) в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова. Первое исполнение вокального цикла «Грустные песни» (Ленинград). Исполнение Сонаты для фортепиано № 2 в Великобритании (Лондон).
- 1965 — окончание аспирантуры. Начало преподавательской деятельности в ЛГК.
- 1966 — первое исполнение Сонаты для фортепиано № 3 и Концерта для виолончели с оркестром № 1 (Ленинград). Поездка в ЧССР. Исполнение Виолончельного концерта в Праге и присуждение ему первой премии международного фестиваля «Пражская весна».
- 1967 — первые исполнения Симфонии № 3 и Концерта для скрипки с оркестром № 1 (Ленинград). Выход на экраны фильма «Гибель Пушкина» с музыкой Тищенко. Концертное исполнение оперы Монтеверди «Коронация Поппеи» (редакция и музыкальное руководство — Тищенко).
- 1968 — первое исполнение Струнного квартета № 2 (Ленинград). Авторские выступления в НРБ с исполнением Сонаты для фортепиано № 3 и вокального цикла «Грустные песни».
- 1969 — первое исполнение Сонаты для скрипки соло № 1 (Ленинград).
- 1970 — первое исполнение Симфонии № 1 (Ленинград). Авторские выступления в ПНР с исполнением Сонаты для фортепиано № 3.
- 1971 — первое исполнение Концерта для виолончели с оркестром № 1 в инструментовке Д. Шостаковича и Трех песен на стихи М. Цветаевой (Ленинград). Исполнение Концерта для скрипки с оркестром в Великобритании (Бирмингем и Шеффилд).
- 1972 — первые исполнения Сонаты для фортепиано № 4 и Двенадцати инвенций для органа (Ленинград). Авторское выступление в ЧССР с исполнением Концерта для фортепиано с оркестром на фестивале «Пражская весна». Премьера балета «Симфо-

- ния бессмертия» (на музыку Sinfonia robusta), осуществленная ансамблем «Хореографические миниатюры» (хореография Л. Якобсона).
- 1973 — первые исполнения Концерта для флейты, фортепиано и струнного оркестра (Киев) и Сонаты для фортепиано № 5 (Ленинград). Авторские концерты в НРБ. Исполнение Концерта для виолончели с оркестром № 1 в США (штат Висконсин).
- 1974 — постановка балета «Ярославна» (хореография О. Виноградова) в Ленинградском государственном академическом Малом театре оперы и балета (МАЛЕГОТ). Поездка в ЧССР. Выступление в Рыцарском зале Вальдштейнского дворца в Праге с исполнением Сонаты для фортепиано № 4, посвященной Праге. Возобновление якобсонской постановки балета «Двенадцать» в ансамбле «Хореографические миниатюры». В ЛГК Тищенко начинает вести специальный класс композиции (в дальнейшем этот класс оканчат среди других Т. Виноградова, О. Петрова, В. Пигузов, В. Плешак, Л. Сухорукова, И. Цеслюкевич — ныне члены Союза композиторов).
- 1975 — первые исполнения Сонаты для скрипки соло № 2, Сонаты для фортепиано № 6 и Струнного квартета № 3 (Ленинград).
- 1976 — первое исполнение Симфонии № 2 (Петрозаводск). МАЛЕГОТ показывает спектакль «Ярославна» во Франции (Авиньон).
- 1977 — постановка балета «Двенадцать» в Италии (Венеция, театр «La Fenice»).
- 1978 — первые исполнения Симфонии № 4 (Ленинград), Симфонии № 5 (Москва), Концерта для арфы с оркестром (Ленинград). Исполнение Симфонии № 5 в ГДР (Гера). Присуждение Государственной премии РСФСР им. М. И. Глинки за Симфонию № 5, Концерт для флейты, фортепиано и струнного оркестра и Симфонию мужества (Sinfonia robusta). Присвоение Тищенко почетного звания «заслуженный деятель искусств РСФСР».
- 1979 — первые исполнения Концерта для виолончели с оркестром № 2 и Сонаты для виолончели соло № 2 (Ленинград). Исполнение Концерта для флейты, фортепиано и струнного оркестра на фестивале «Варшавская осень». Исполнение Симфонии № 3 в ЧССР (Прага). Постановка балета «Муха-Цокотуха» ансамблем «Хореографические миниатюры» (хореография К. Рассадина). На IV Всероссийском съезде композиторов Тищенко избирается секретарем Союза композиторов РСФСР, на VI Всесоюзном съезде — членом правления Союза композиторов СССР.
- 1980 — первое исполнение Струнного квартета № 4 и завершено и отредактированного Тищенко Трио № 1 Шостаковича (Ленинград). Тищенко принимает участие в концертной программе из сочинений Шостаковича, исполняя две прелюдии и фуги, а также фортепианные партии в Сонате для виолончели и фортепиано и в двух трио. Поездка в ГДР в качестве члена жюри на Международный конкурс детской оперы в Дрездене. Присуждение Тищенко ученого звания доцента.
- 1982 — первое исполнение Сонаты для фортепиано (с колоколами) № 7 (Ленинград).
- 1984 — первое исполнение Струнного квартета № 5 (Ленинград).

## СПИСОК СОЧИНЕНИЙ Б. И. ТИЩЕНКО

### *Произведения для музыкального театра*

- 1963 — соч. 25, «Двенадцать», балет в одном акте по поэме А. Блока. Либретто Л. Якобсона. — Л.; М.: Сов. композитор, 1973 (партитура). [45']
- 1969 — соч. 39, «Муха-Цокотуха», балет (симфоническая сказка) в одном акте по сказке К. Чуковского. — Л.: Сов. композитор, 1982 (партитура). [25']
- соч. 40, «Краденое солнце» — опера в одном акте по сказке К. Чуковского. Либретто М. Бялика, З. Коргодского и Б. Тищенко. [35']
- соч. 41, «Тараканище», оперетта в одном акте по сказке К. Чуковского. Либретто З. Коргодского. [25']
- 1974 — соч. 58, «Ярославна» («Затмение»), балет в трех актах по мотивам «Слова о полку Игореве». Либретто О. Виноградова. — Л.: Музыка, 1977 (партитура). «Мелодия» С10-07823-6. [90']

### *Симфонии и пьесы для оркестра*

- 1957 — соч. 7, Allegro moderato для струнного оркестра. [4']
- 1958 — соч. 12, Французская симфония (в трех частях). [20']
- 1961 — соч. 20, Симфония № 1 (в пяти частях). — Л.; М.: Сов. композитор, 1971 (партитура). [45']
- 1963 — соч. 24, «Данаида», пьеса для оркестра. [6']
- соч. 26, «Октавы», пьеса для оркестра. — В сб.: Стучинская И. Г. Пьесы современных композиторов. М.; Л.: Музыка, 1972 (переложение для двух фортепиано И. Стучинской). [4']
- 1964 — соч. 28, Симфония № 2 на стихи М. Цветаевой (в пяти частях). — Л.: Сов. композитор,

- 1985 (партитура). [50']  
 — соч. 30, «Суздаль», песни и наигрыши (в девяти частях). «Мелодия» СМ-01974. [12']  
 1965 — соч. 34, «Палех», пьеса для оркестра. [5' 30"]  
 1966 — соч. 36, Симфония № 3 (в двух частях).— Л.: Музыка, 1970 (партитура). «Мелодия» СМ-01973-2. [35']  
 1967 — соч. 38, «Гибель Пушкина», драматическая музыка. [30']  
 1968 — соч. 42, «Северные этюды», сюита из музыки к одноименному кинофильму (в двадцати частях). [18']  
 1970 — соч. 46, Sinfonia robusta.— Л.; М.: Сов. композитор, 1973. [15']  
 1974 — соч. 61, Симфония № 4 (в пяти частях). [100']  
 — соч. 62, «Жаворонок», сюита из музыки к одноименной пьесе Ж. Ануя (в девяти частях).— Л.: Музыка, 1980. [25']  
 1976 — соч. 67, Симфония № 5 (в пяти частях).— Л.: Сов. композитор, 1980. [43']  
 1984 — соч. 92, Симфония «Хроника блокады» (одночастная). [45']

#### *Инструментальные концерты*

- 1962 — соч. 21, Концерт для фортепиано с оркестром (в трех частях).— Л.: Музыка, 1964 (клавир); Л.: Музыка, 1976 (партитура). «Мелодия» СМ-02069. [22']  
 1963 — соч. 23, Концерт для виолончели с оркестром № 1 (одночастный).— Л.: Музыка, 1968 (партитура); М.: Музыка, 1971 (клавир). «Мелодия» СМ-01806. [26']  
 1964 — соч. 9/29, Концерт для скрипки с оркестром № 1 (в трех частях, вторая редакция).— Л.: Музыка, 1969 (партитура). «Мелодия» С10-08788. [22']  
 1969 — соч. 44, Концерт для виолончели с оркестром № 2 (в трех частях). (1978 — соч. 44, № 2, вторая редакция, не отменяющая первой, см. с. 62 наст. изд.). [35']  
 1972 — соч. 54, Концерт для флейты, фортепиано и струнного оркестра (в пяти частях).— Л.: Музыка, 1975 (партитура). «Мелодия» С10-08193-4. [32']  
 1977 — соч. 69, Концерт для арфы с оркестром (в пяти частях).— Л.: Сов. композитор, 1982. «Мелодия» С10-12401-2. [50']  
 1981 — соч. 84, Концерт для скрипки с оркестром № 2 (в четырех частях). [60']

#### *Вокально-симфонические сочинения*

- 1957 — соч. 9, «Песня о Соколе» для баса с оркестром на слова М. Горького. [20']  
 1959 — соч. 15, «Ленин жив!», кантата для хора и оркестра на стихи В. Маяковского. [10']  
 1966 — соч. 35, Requiem для сопрано, тенора и оркестра на стихи А. Ахматовой. [60']  
 1974 — соч. 60, «Стужа», концертная ария для меццо-сопрано и оркестра на слова В. Тендрякова (из музыки к пьесе «Совет да любовь»). [5']

#### *Сочинения для различных инструментальных ансамблей*

- 1956 — соч. 2, Рондо для скрипки и фортепиано. [10']  
 1957 — соч. 8, Квартет № 1 для двух скрипок, альты и виолончели (в трех частях). «Мелодия» С10-07(199)-200. [15']  
 1959 — соч. 13, Квартет № 2 для двух скрипок, альты и виолончели (в четырех частях).— Л.: Музыка, 1981. [40']  
 1965 — соч. 31, Каприччио для скрипки и фортепиано. [6']  
 1970 — соч. 45: № 1, 2, две пьесы для ксилофона, вибратона и фортепиано. [6']  
 — соч. 45, № 3, пьеса для ударных и секундомера. [4' 36"]  
 — соч. 47, Квартет № 3 для двух скрипок, альты и виолончели (в четырех частях).— Л.: Музыка, 1982. «Мелодия» С10-07199-200. [28']  
 1975 — соч. 62bis, Два старинных танца для скрипки и фортепиано (из музыки к пьесе Ж. Ануя «Жаворонок»). [4']  
 1980 — соч. 77, Квартет № 4 для двух скрипок, альты и виолончели (в четырех частях). [42']  
 1984 — соч. 90, Квартет № 5 для двух скрипок, альты и виолончели (в трех частях). [32']  
 1985 — соч. 93, Квintет для двух скрипок, альты и виолончели (одночастный). [14']

#### *Сочинения для различных инструментов соло*

- 1956 — соч. 1, Вариации для фортепиано. [15']  
 1957 — соч. 3, Соната № 1 для фортепиано. [10']  
 — соч. 4, Сюита № 1 для фортепиано (в шести частях). [15']  
 — соч. 5, Соната № 1 для скрипки соло (в трех частях).— Л.: Сов. композитор, 1984. [15']  
 — соч. 6, Сюита № 2 для фортепиано (в шести частях). [15']  
 1958 — соч. 11, «Погощик ослов», басня для фортепиано.— Л.: Музыка, 1970. [5']  
 1960 — соч. 17, Соната № 2 для фортепиано (в трех частях).— Л.; М.: Музыка, 1966. «Мелодия» СМ-02070. [23']

- соч. 18, Соната № 1 для виолончели соло (в пяти частях).— М.: Музыка, 1970. «Мелодия» С10-08193-4. [18']
- соч. 19, № 1, Три загадки для фортепиано.— Л.: Сов. композитор, 1971. [2']
- соч. 19, № 2, Три полифонии для фортепиано.— В сб.: Фортепианная музыка для детей/Ред. сост. З. Виткинд.— Л.: Музыка, 1974. [5']
- 1964 — соч. 27, Двенадцать инвенций для органа.— Л.: Музыка, 1972. [30']
- 1965 — соч. 32, Соната № 3 для фортепиано (в четырех частях).— Л.; М.: Сов. композитор, 1974. [23']
- 1972 — соч. 53, Соната № 4 для фортепиано (в трех частях).— Л.: Музыка, 1974. [22']
- 1973 — соч. 56, Соната № 5 для фортепиано (в трех частях).— Л.: Сов. композитор, 1978. [35']
- 1975 — соч. 63, Соната № 2 для скрипки соло (в семи частях).— Л.: Сов. композитор, 1984. [30']
- соч. 64, Соната № 6 для фортепиано (в трех частях). [28']
- 1979 — соч. 76, Соната № 2 для виолончели соло (в трех частях). [20']
- 1982 — соч. 85, Соната № 7 для фортепиано (и колоколов) (в трех частях). «Мелодия» С10-20094-004. [40']
- 1985 — соч. 94, Четыре пьесы для тубы соло. 18'30''

#### *Камерно-вокальные сочинения*

- 1958 — соч. 10, «Белый аист», вокальный цикл для меццо-сопрано (или баритона) на стихи О. Шестинского (в четырех частях). 4-я часть — в сб.: Романсы советских композиторов/Сост. О. Евлахов. Л.: Сов. композитор, 1961. [15']
- 1962 — соч. 22, «Грустные песни», вокальный цикл для сопрано и фортепиано (в восьми частях) на стихи разных поэтов и фольклорные тексты. [22']
- 1970 — соч. 48, Три песни для меццо-сопрано с гитарой на стихи М. Цветаевой.— В сб.: Романсы советских композиторов/Сост. Т. Салтыкова. Л.; М.: Сов. композитор, 1972. «Мелодия» С10-07801. [7']
- 1974 — соч. 57, Пять песен на стихи О. Дриза. [12']

#### *Сочинения для хора а cappella*

- 1959 — соч. 14, № 1, «Юэфу», четыре хора а cappella на древние китайские юэфу. № 1—3, «Мелодия» С10-07807-8. [12']
- соч. 14, № 2, «Энергия», fuga для хора а cappella на слова закона сохранения энергии.— В сб.: Хоры без сопровождения. Л.: Музыка, 1968. [5']
- соч. 16, «Свадебная» для женского хора а cappella на казачьи народные слова.

#### *Музыка к кинофильмам*

- 1964 — «Суздаль»; 1965 — «На одной планете», «Палех»; 1967 — «Гибель Пушкина»; 1968 — «Северные этюды»; 1969 — «Рождение корабля»; 1971 — «Пристань на том берегу», «Слово о полку Игореве»; 1974 — «День приема по личным вопросам»; 1978 — «Дети как дети»; 1980 — «Свет в окне», «Приключения пенсионера»; 1984 — «Огни».

#### *Музыка к театральным постановкам*

- 1959 — «Поднятая целина» по роману М. Шолохова (вторая часть); 1972 — «Выбор А. Арбузова»; 1973 — «Тот, который получает пощечины» Л. Андреева (сюита в 8-ми частях «Цирк» в переложении для фортепиано в 4 руки И. Г. Стучинской опубликована: Л.: Сов. композитор, 1976); 1974 — «Совет да любовь» В. Тендрякова, «Жаворонок» Ж. Ануя; 1975 — «Роза Бернд» Г. Гауптмана; 1976 — «Дети солнца» М. Горького, «Недоросль» Д. Фонвизина; 1978 — «Иванов» А. Чехова, «Эмигрант из Брисбена» Ж. Шехадэ; 1979 — «Ричард III» В. Шекспира, «Берег» Ю. Бондарева; 1980 — «Прости меня» В. Астафьева; «Продолжение Дон-Жуана» Э. Радзинского, «Таланты и поклонники» А. Островского; 1983 — «Молва» А. Салынского; 1984 — «Такая длинная зима» Ю. Воронова.

#### *Редакции, оркестровки, расшифровки, реконструкции*

- 1967 — оркестровка и редакция оперы К. Монтеверди «Коронация Поппеи».
- 1972 — расшифровки «гагаку»: № 1 «этенраку»; № 2 «насори».
- оркестровка и подтекстовка трех хоров из музыки С. Прокофьева к трагедии Пушкина «Борис Годунов».

1980 — оркестровка вокального цикла Д. Шостаковича «Сатиры» (на стихи Саша Черного)  
— завершение и редакция Трио № 1 (соч. 8) Д. Шостаковича.

СПИСОК ОСНОВНЫХ  
ЛИТЕРАТУРНЫХ РАБОТ  
Б. И. ТИЩЕНКО

- О моем учителе.— Сов. музыка, 1963, № 11 (о В. В. Волошинове).  
Сергей Слонимский.— Сов. культура, 1965, 25 ноября.  
Новосибирский симфонический.— Ленингр. правда, 1966, 15 июня.  
Радость, печаль и мудрость.— Сов. музыка, 1966, № 12 (об оратории Генделя «L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato»).
- Праздник английской музыки.— Ленингр. правда, 1971, 20 апр. (о гастролях Лондонского симфонического оркестра под управлением Б. Бриттена).  
Встреча с прекрасным.— Ленингр. правда, 1972, 26 апр. (о концерте из сочинений современных чешских композиторов).  
Пятнадцатая симфония Д. Д. Шостаковича.— Ленингр. правда, 1972, 7 мая.  
Размышления о 142-м и 143-м опусах Д. Д. Шостаковича.— Сов. музыка, 1974, № 9.  
Об Альтовой сонате Д. Д. Шостаковича.— Сов. музыка, 1975, № 11.  
Новый квартет Шостаковича.— Сов. культура, 1974, 19 ноября (о Пятнадцатом квартете).  
Свое слово в музыке.— Веч. Ленинград, 1976, 27 дек. (о творчестве Г. И. Уствольской; в соавт. с В. Баснером).
- Вечная музыка.— Ленингр. правда, 1976, 24 сент. (к 70-летию Д. Д. Шостаковича).  
«Мадонна и солдат» М. Вайнберга.— Муз. жизнь, 1976, № 16.  
Этюд к портрету.— В кн.: Д. Д. Шостакович: статьи и материалы. М., 1976.  
Высокое искусство.— Ленингр. правда, 1977, 12 окт. (о совместных выступлениях Д. Фишера-Дискау и С. Рихтера).
- Звучат ранние симфонии Шуберта.— Сов. музыка, 1979, № 3.  
Размышления о «Размышлениях».— Сов. музыка, 1979, № 10 (о постановке вокально-хореографической симфонии А. Петрова «Пушкин. Размышления о поэте» в Ленинградском академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова).
- Выступление на IV съезде композиторов РСФСР.— Сов. музыка, 1979, № 9.  
О. А. Евлахов.— В кн.: Орест Евлахов: композитор и педагог. Л., 1981.  
Звучит музыка Шостаковича.— Ленингр. правда, 1983, 27 сент. (о концерте из музыки Шостаковича к драматическим спектаклям).

## СОДЕРЖАНИЕ

Предварительные пояснения 3

«В ОДНО НЕБЫВАЛОЕ ВРЕМЯ...» 6  
СЦЕПЛЕНИЯ ОБРАЗОВ 25

- В начале 26
- В зоне роста 30
- В зоне кризиса 31
- В зоне катастрофы 39
- В зоне преодоления 40
- В зоне итога 45
- В движении по спирали 49
- О Первом виолончельном концерте 50
- О Третьей симфонии 54
- О Четвертой симфонии 63
- О Концерте для арфы с оркестром 80
- О Концерте для флейты, фортепиано и струнного оркестра 87
- Предварительные итоги 94

КОНТРАПУНКТ К СЛОВУ 97

- ... в «Двенадцати»... 97—103
- ... в «Ярославне»... 104—114
- ... во Второй симфонии... 115—123
- ... в «Трех песнях на стихи М. Цветаевой»... 123—126
- ... в триаде спектаклей по сказкам К. Чуковского... 126—129
- ... в драматической музыке «Гибель Пушкина»... 130—135

СВОЕ И ЧУЖОЕ 137

- ...отзвуки услышанного... 137—141
- ...об «эстетике избегания»... 141—143
- ...фундаментальные опоры... 143—149
- ...о Пятой симфонии, посвященной Д. Д. Шостаковичу... 149—155

В ПУТИ (Вместо заключения) 156

- Список цитированной литературы 162
- Из хроники композиторской биографии 163
- Список сочинений Б. И. Тищенко 164
- Список основных литературных работ Б. И. Тищенко 167

Борис Аронович Кац  
О МУЗЫКЕ  
БОРИСА ТИЩЕНКО

Опыт критического  
исследования

Редактор *И. В. Белецкий*. Художник *Э. Д. Кузнецов*. Худож. редактор *И. Н. Кошаровский*. Технич. редактор *Л. Л. Мусатова*. Корректор *С. В. Петрова*.

ИБ № 2002. Сдано в набор 26.07.85. Подписано к печати 23.12.85. М-36057. Формат 60×90/16. Бум. тип. № 1. Гарнит. Т. Таймс. Высокая печать. Печ. л. 10,5+0,5 вкл. Усл. печ. л. 10,5+0,5 вкл. Уч.-изд. л. 13,9+0,5 вкл. Усл. кр/отт. 11,3. Тираж 3900 экз. Заказ № 675. Цена 1 руб. Ленинградское отделение Всесоюзного издательства «Советский композитор».

19000, Ленинград, ул. Герцена, 45.

Ленинградская типография № 2 головное предприятие ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли.

198052, г. Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29.