

and tranquility of the universe. It is concluded that in reflecting the images of the surrounding world, Huang Tzu did not fundamentally separate the intonational spheres of the East and the West, but unconsciously chose semantic areas that were common to all people: life and death, peace and war, man.

### References

1. Asaf'ev, B.V. (1971) *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical form as a process]. Books 1, 2. Leningrad: Muzyka.
2. Leont'ev, D.A. (2014) Meaning Making and Its Contexts: Life, Structure, Culture, Experience. *Mir psikhologii*. 1. pp. 104–117. (In Russian).
3. Khan In. (2008) Romance as a new genre in the Chinese musical culture of the 20th century. *Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoy Sibiri i na Dal'nem Vostoke – Humanities Research in the Russian Far East*. 3. pp. 57–59. (In Russian).
4. Qian Renkang. (1997) *The Life and Work of Huang Tzu*. Beijing: People's Publishing House. (In Chinese).
5. Dai Penghai. (1997) *A Collection of Posthumous Works of Huang Tzu*. Hefei: Literary theory. (In Chinese).
6. Wang Yuhe. (1994) *Contemporary Musical History of China*. Beijing: People's Publishing House. (In Chinese).
7. Bai Juyi. (2014) *Stikhotvoreniya* [Poems]. Translated from Chinese by A. Rodset. [Online] Available from: <https://stihi.ru/2014/03/25/2086> (Accessed: 22.01.2021).
8. Huang Tzu. (1997) *Collected Works*. Shanghai: Shanghai Music Conservatory. (In Chinese).
9. Tsy-pin, G.M. (ed.) (2003) *Psikhologiya muzykal'noy deyatel'nosti: Teoriya i praktika: Uch. posobie* [Psychology of Musical Activity: Theory and Practice: A Textbook] Moscow: Akademiya.
10. Rakhimova, D.A. (2013) *Orientalizm v muzyke S.V. Rakhmaninova* [Orientalism in the Music of S.V. Rachmaninoff]. Volgograd: Volgograd Institute of Arts n.a. P.A. Serebryakov.
11. Reber, A. (ed.) (2001). *Bol'shoy tolkovyy psikhologicheskii slovar'* [A Large Explanatory Psychological Dictionary]. Vol. 1 Moscow: Veche-AST.
12. Tsukkerman, V.A. (1971) *Vyrazitel'nye sredstva liriki Chaykovskogo* [Expressive Means of Tchaikovsky's Lyrics.]. Moscow: Muzyka.
13. Jung, C.G. (1997) *Alkhimiya snov* [The Alchemy of Dreams]. Translated from English by Semira. St. Petersburg: Timothy.
14. Chigareva, E.I. (2013) *Opery Motsarta v kontekste kul'tury ego vremeni: khudozhestvennaya individual'nost'*. *Semantika* [Mozart's Operas in the Context of the Culture of His Time: Artistic Personality. Semantics]. Moscow: Librokom.

УДК 785.11.04

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-1-35-46

Ю.Э. Серов

### «ПУШКИНСКАЯ» СИМФОНИЯ БОРИСА ТИЩЕНКО: К ВОПРОСУ О СОДЕРЖАНИИ И ДРАМАТУРГИИ

Предметом исследования стала симфония выдающегося отечественного композитора второй половины XX века Бориса Ивановича Тищенко (1939–2010). Она родилась по следам музыки к документально-игровому кинофильму 1967 года

«Гибель Пушкина». Композитор вернулся к своему раннему сочинению через тридцать с небольшим лет и, не меняя в произведении ничего, преобразовал материал к кинокартине в «Пушкинскую симфонию». В статье анализируется симфоническая форма, драматургия произведения, композиторский язык, приводятся нотные примеры, акцентирующие стилистику Тищенко. Новизна исследования заключается в том, что до сих пор нет работ, рассматривающих «Пушкинскую симфонию» Бориса Тищенко, сочинения, ставшего одним из важных элементов обновления отечественного симфонизма 1960-х годов.

Ключевые слова: Борис Тищенко, Пушкин, симфония, музыка для кино, оркестр, стихотворения.

Среди сочинений Бориса Тищенко 1960-х годов немало монументальных симфонических полотен, привлечших пристальное внимание критиков и слушателей свежестью своего языка, смелым сочетанием традиционного и новаторского, обращения к «подпольной» самиздатовской поэзии, яркими и нестандартными оркестровыми решениями. Таковы его Первая (1962), Вторая («Марина», 1964) и Третья (1966) симфонии, балет «Двенадцать» (1963), «Реквием на стихи А. Ахматовой» (1966), опера «Краденое солнце» (1968), Концерт для фортепиано с оркестром (1962), Первый виолончельный концерт (1963). Однако музыка к кинокартине «Гибель Пушкина» (1967) была в неизвестности более тридцати лет, да и после обращения к ней композитора на рубеже веков и трансформации киномузыки в симфоническую не стала более известной или исполняемой. Рукопись «Пушкинской симфонии» привлекает незаурядным мастерством, искренностью, новациями формы и языка, сквозной драматургией, необычным отражением в ней пушкинской поэзии. Представляется, что сочинение это стало важной частью общего процесса обновления отечественного симфонизма 1960-1970-х годов и нет никаких сомнений, что время этой замечательной музыки еще настанет.

На вопрос о любимых поэтах в последнем своем интервью Борис Тищенко назвал А. Ахматову, М. Цветаеву, О. Мандельштама, Е. Баратынского и А. Пушкина [1, с. 28]. Но если Ахматова, Цветаева и Мандельштам стали постоянными спутниками композиторского творчества Тищенко, то к Пушкину он обратился всерьез лишь дважды, и в обоих случаях это были работы для кино и театра – то, что принято называть прикладной музыкой: речь идет о лентфильмовской документально-игровой картине 1967 года «Гибель Пушкина» и о постановке Александринского театра 1999 года «Борис Годунов». В обширной беседе, опубликованной в «Петербургском театральном журнале» и посвященной юбилейному (к 200-летию поэта) спектаклю прославленной труппы Александринки, композитор откровенно ответил на вопрос о своих отношениях с пушкинской поэзией: «Я никогда не писал на стихи Пушкина, у меня нет ни одной ноты, хотя я написал музыку на стихи десятков поэтов <...> не могу, для меня достаточно звучания его стихов. Может быть, здесь между нами какие-то неладья <...> Но так или иначе меня не тянет писать романсы на стихи Пушкина. Хотя недавно я узнал – на его стихи написано более пятисот романсов<sup>1</sup> и пятьдесят опер. Я никогда не увеличу этот список» [2].

В картине «Гибель Пушкина» (режиссер Федор Тяткин) воссоздаются события осени 1835 года: пронзительные письма поэта из Михайловского к жене в Петербург, гнетущая неопределенность перед будущим, сложные отношения «солнца русской поэзии» с императором Николаем I и шефом жандармов графом Бенкендорфом. Фильм превосходно сделан: тонко, умно, поэтично. Пушкина нет в кадре, но звучат его стихи, как

<sup>1</sup> С. Хентова в своем исследовании «Пушкин в музыке Шостаковича» [3] указывает совсем иные цифры, и ей можно верить – более 1000 романсов на слова А.С. Пушкина было сочинено советскими композиторами только в 1930-е годы, к 100-летию со дня смерти поэта, а сколько их было написано после этого, а сколько в XIX веке?

будто на глазах у зрителей рождаются его письма и поэтические строчки автографов, превосходны виды Пушкинских гор и Ленинграда, а в ролях – Олег Басилашвили и Владислав Стржельчик. И очень сильная, интересная, яркая и глубокая музыка Бориса Тищенко.

Много позже, перебирая старые рукописи, композитор преобразует сюиту к кинофильму в «Пушкинскую симфонию»<sup>2</sup>. И удивительным образом оказывается, что прикладное по характеру своего появления на свет сочинение уже было симфонией, являлось ею по духу и сути своего рождения. Тищенко сочинил симфонию к фильму, а тридцать лет спустя лишь официально зафиксировал этот факт своей композиторской биографии.

Тищенко называет Пушкинскую «симфонией в 3 частях и 22 стихотворениях». В ткани партитуры действительно можно найти четко очерченные автором 22 раздела, но идут они столь слитно, естественно дополняя друг друга, что ни о какой сюитности не может быть и речи. Интересно, что в самом фильме «Гибель Пушкина» цитируется совсем не так много стихотворений Александра Сергеевича, всего пять: «Памятник», «Вновь я посетил», «Мне не спится, нет огня», «Из Пиндемонти» и «Пора, мой друг, пора».

Совершенно очевидно, что Тищенко создает своего Пушкина, включая в образную сферу симфонии то, что он любит у поэта, что дорого ему самому и не иллюстрирует музыкой происходящее на экране. Об этом же говорит (немного в другом ключе) и Б. Кац в своей замечательной книге о композиторе [4]. Автор, подробно исследовавший в своих работах проблемы взаимоотношений музыки и поэзии, глубоко знающий и чувствующий литературу, подставляет к эпизодам музыки к «Гибели Пушкина» различные стихотворения, не претендуя при этом на истинное знание, но предлагая то или иное прочтение. И это все не те стихотворения Пушкина, что звучат за кадром в фильме: «Я вовсе не берусь утверждать, что именно приведенные выше пушкинские строки звучали в сознании композитора при сочинении <...> не берусь утверждать, что именно они придут на память слушателю <...> я привожу пушкинские строки, возникшие при слушании “Гибели Пушкина” в моей памяти, и отнюдь не исключаю других ассоциаций. Но 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» [4. С. 132]. Добавим, что автор приведенного фрагмента опирался в своих размышлениях на кинопартитуру Тищенко, симфония появится на свет много позже выхода книги из печати.

Итак, пробуждение памяти о пушкинском слове видится нам одной из ключевых задач композитора в «Гибели Пушкина», но не только к слову поэта обращается в своей музыке Тищенко, но и к его образу, к его глубоким внутренним переживаниям, к его бесплодным поискам выхода из тупика самых последних лет жизни: «На свете счастья нет, но есть покой и воля. / Давно завидная мечтается мне доля / – Давно, усталый раб, замыслил я побег / В обитель дальнюю трудов и чистых нег»<sup>3</sup>. Но это все образная сторона симфонии, а нам необходимо поговорить о технических решениях композитора, о преобразении музыки для кино в симфоническое произведение со всеми вытекающими отсюда вопросами формы, соотношений частей, развития материала, словом, об основе, фундаменте произведения. И здесь нам представляется самой существенной для понимания композиторского замысла следующая мысль, уже высказанная в начале

<sup>2</sup> Б.И. Тищенко. Пушкинская симфония. Соч. 38/125 (1967/1998).

<sup>3</sup> А.С. Пушкин: «Пора, мой друг, пора!» (1834).

статьи: Тищенко с самого начала сочинял симфонию, которая очень удобно вписалась в структуру фильма, вернее, кинокартина органично расположилась вокруг симфонического сочинения, она, без сомнения, была бы совсем иной с музыкой другого автора.

Сотрудничество над картиной с Федором Тяпкиным стало неожиданным везением молодого композитора. Музыку к фильму не резали в угоду режиссерскому замыслу. С. Волков<sup>4</sup> вспоминал об одном из заседаний Ленинградского музыкального молодежного клуба в Доме композиторов, на котором Тищенко делился рассказом о процессе создания музыки к «Гибели Пушкина»: «Для меня было важным, что в фильме говорится о самом сокровенном, о жизни и смерти. Я вообще не рассматриваю работу в кино как нечто требующее облегченного подхода, тем более когда речь идет о пушкинской теме. Тут уж не до шуток <...> Участие в фильме обыкновенно приносит композитору много неприятностей. Вечная беда, вечная драка с режиссерами; заранее написанная музыка обречена на мучительные хирургические операции. На сей раз было не так, несмотря на то, что музыку я начал писать до того, как фильм смонтировали» [5. С. 84–85).

Картина вообще выглядит смелой применительно к 1967 году: необычайно сложные и противоречивые взаимоотношения Пушкина с властью не слишком удобно ложатся в створ политической жизни Советского Союза тех лет: цензура, очевидно, смотрела кадры недостаточно внимательно. Высокий интеллектуализм картины, ее одухотворенность, мрачноватая безысходность выводов оказались созвучны струнам музыкантского дарования и мироощущения Тищенко, поэтому всем было «впору»: и создателям очень современной и даже новаторской картины, и бескомпромиссному и заряженному на истинно симфонические искания Борису Тищенко. Обратим внимание и на то, что тищенкоцкий материал идет в фильме в той же последовательности, что и в итоговой симфонической редакции. Добавлено или убрано лишь несколько тактов в разных частях произведения. И еще: в «Гибели Пушкина» огромный состав оркестра – тройные духовые, много ударных, две арфы, рояль, струнные, но много ансамблевой игры, сольных эпизодов, партитура в высшей степени прозрачна.

Первая часть симфонии открывается рельефным и отточенным двухголосием гобоя и засурдиненной трубы. Б. Кац уподобляет это вступление предраассветной побудке, звучащей очень ясно, напряженно, но как будто вдалеке («Зорю бьют...»<sup>5</sup>) [4. С. 132].

#### Пример 1

**Largo** ♩ = 72

Начальной интонацией, волевой и лаконичной, практически исчерпывается основной тематический материал сочинения<sup>6</sup>. Симфония строго и бескомпромиссно монотематична. Все дальнейшее развитие вступительного возгласа гобоя и точного ответа трубы (в основе которого характерное опевание, опробование соседних с основным тоном

<sup>4</sup> Б. Тищенко, вместе с другими советскими музыкантами, обрушился с жесткой критикой на С. Волкова после выхода в 1979 году на Западе «Свидетельства» Д.Д. Шостаковича. Но в молодости они даже немного дружили и Волков был одним из первых музыкальных журналистов, заговоривших в своих статьях о необычайно ярком таланте композитора.

<sup>5</sup> А.С. Пушкин: «Зорю бьют... из рук моих / Ветхий Данте выпадает» (1829) – почти пророческая отсылка к позднему творчеству Б. Тищенко и его Данте-симфониям.

<sup>6</sup> Б. Тищенко: «Музыка фильма монотематична. Мне хотелось показать, что и одна музыкальная мысль может быть стереоскопичной, многогранной» [5. С. 85].

ступеней звукоряда), по сути, – бесконечные вариации на этот типично тищенкоцкий мотив, цепь его превращений, переосмыслений. Из этой предельно концентрированной интонации рождаются и шумные оркестровые кластеры, собирающие соседние звуки в единую вертикаль, и щемящие интонации плача, и бегущее многоголосие скерцозных эпизодов, и даже зловещий и угловатый вальс. И все же длительный, на протяжении 37 тактов дуэт оказывается лишь вступлением, в котором первая тема еще только определяется, нащупывает свою силу, импульс, действенное начало. Мощное оркестровое тутти, наконец, провозглашает главную тему в ее первоизданном виде как гимн поэту, творчеству, созиданию.

### Пример 2

Побочная партия трехчастна по своему строению. На длинных педалях арф и низких струнных у флейт звучит преображенный мотив начальной попевки, теперь во всем какая-то торжественная печаль. Что-то в этом эпизоде напоминает атмосферу пушкинских романсов Д. Шостаковича 1936 года<sup>7</sup>: та же разряженная, предельно разнесенная по регистрам статика, трагическая возвышенность, покой (пример 3).

В среднем разделе побочной партии возникает некоторое движение, прообраз танцевальности второй части симфонии, но короткая реприза возвращает нас к прежнему состоянию отрешенности. Заключительную партию можно было бы представить и как разработку. Думается, что тут мы вправе выбирать. Начинается она с неподвижных кластеров арф, на свой лад модернизирующих триоль главной темы. Арфовое глиссандо дает толчок к определенному действию, к бегу фигураций у скрипки и солирующих

<sup>7</sup> Д.Д. Шостакович. Четыре романса на слова А.С. Пушкина для баса и фортепиано. Соч. 46 (1937). 1. Возрождение. 2. Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила. 3. Предчувствие. 4. Стансы.

деревянных духовых, подробная разработка главной интонации симфонии и тянущиеся безжизненные белые ноты у струнной группы, отсылающие нас к побочной партии, подчеркивают интонационное варьирование, соединение различных планов, представленных в экспозиции. Именно поэтому весь эпизод напоминает разработочный раздел, после которого возникает энергичная реприза. Но и она несет в себе не только функции завершения первой части, но и подготовки тематизма следующей за ней, самой действенной в цикле: колкий угловатый, грубоватый танец, может быть, даже вальс. Острые staccato духовых и pizzicato струнных, выдержанный долгое время трехдольный размер (что абсолютно не характерно для композиторской манеры Тищенко, предпочитающего переменные и сложные размеры, а иногда любящего и вовсе обходиться без тактовых черт), наводят на мысль о петербургском светском бале, в то время как постоянно звучащая триоль главной темы напоминает о репризе первой части.

Вторая часть несет в себе черты скерцо и становится серединой в трехчастной репризной форме условного сонатно-симфонического цикла. В продолжительном вступлении участвуют три солиста: английский рожок, валторна и виолончель. Композитор даже просит их в своем авторском комментарии заблаговременно сесть рядышком внутри оркестра. Ему хочется, чтобы их ансамбль звучал как можно более слитно. Тищенко вновь использует уже приглянувшийся ему прием очень близкого, очень тесного по диапазону расположения друг от друга мелодических звуков, получается своего рода «завывание» (ремарка самого автора). Полифоническая ткань подголосочного типа, не предполагающая какой-либо вертикальной гармонии, добавляет свои краски в гнетущую атмосферу этого эпизода (пример 4).

### Пример 3

Example 3 is a musical score for a 4/4 time signature. It features four staves: 2 Flutes (Fl.), 2 Arpes (Arpe), V-c. (Viola), and C-b. (Cello). The Flutes play a melodic line starting with a solo marking and a mezzo-forte (mp) dynamic. The Arpes play a rhythmic accompaniment of chords, marked a 2 and mezzo-forte (mf). The V-c. and C-b. play a low, sustained accompaniment, marked piano-piano (pp).

### Пример 4

Example 4 is a musical score for an 8/8 time signature. It features four staves: C. ingl. (F) (English Horn), Cor. I (F) (Trumpet I), V-c. solo (Viola solo), and C. ingl. (F) (English Horn). The English Horns play a melodic line, marked mezzo-forte espressivo (mf espressivo). The Trumpet I plays a melodic line, marked mezzo-piano (mp) and includes glissando (gliss.) markings. The Viola solo plays a melodic line, marked piano (p) and includes glissando (gliss.) markings. The English Horn (F) plays a melodic line, marked forte (f) and includes piano-forte (pff) and diminuendo (dim.) markings.

Вслед за коротким декларированием хором валторн фанфары главной темы начинается основной раздел части – тот самый танец на три четверти, которым завершалась первая часть.

## Пример 5

**Poco più mosso** ♩=96

2 Fl.  
2 Ob.  
C. ingl.  
2 Cl. (B)  
2 Fag.  
I. II  
4 Cor. (F)  
III. IV  
2 Tr-be (B)  
3 Tr-ni e Tuba  
P-to sosp.  
T-t.  
V-ni I  
V-ni II  
V-le  
V-c.  
C-b.

Гротеск сменяется зловещей механической поступью, звучание оркестра достигает звучности в *fff*, серьезную инициативу на себя берут ударные инструменты, добавляя жесткости и даже дьявольщины в то, что казалось лишь светским развлечением (но дуэль и смерть Пушкина и получилась из светских игр и условностей). Танец постепенно становится все-таки вальсом. В фильме в этом месте возникает очень яркий и очень действенный кинематографический эффект: на экране несколько пар в балльных платьях и во фраках танцуют чопорный вальс среди статных колонн одного из сотен петербургских дворцов, а музыка Тищенко наплывает, наваливается на зрителя изломанной, агрессивной, рушащей всю эту внешнюю пошлую красоту механистичной по своей сути, безликой звуковой массой. И абсолютно современный музыкальный язык, жесткий и разнообразный по композиторским приемам, кажется здесь единственно уместным, органичным, лишь ему под силу рассказать о чудовищном разладе, что случился с Пушкиным в его последние годы, когда, и это страшно произнести, он искал смерти и ждал ее как избавления.

Стоит упомянуть еще об одном моменте, возникающем лишь во второй части, – переключке сольного рояля с оркестром. Несколько раз этот эпизод вклинивается в зловещий бег скерцо: разрастающиеся, расщепляющиеся кластеры и у фортепиано, и у оркестра предельно ясно проводят главную тему симфонии.

## Пример 6

**Maestoso** ♩=92

The musical score for Example 6 is a page from a symphony score. It features eight staves: 2 Flutes (Fag.), 2 Arpes (Arpe), Piano (P-no), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), Violoncello (V-c.), and Contrabass (C-b.). The tempo is marked 'Maestoso' with a quarter note equal to 92 beats per minute. The key signature has two flats. The score shows a complex rhythmic passage with many triplets and sixteenth notes. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *fff* (fortississimo). There are also markings for 'solo' and 'a 2'.

Создается эффект антифонного пения, композитор оплакивает и отпевает Пушкина: «Кого ж это так – точно воры вора / Пристреленного – выносили? / Изменника? Нет. С проходного двора – / Умнейшего мужа России»<sup>8</sup>. В ткани скерцо эпизоды кажутся несколько инородными, но прием этот очень узнаваем и органичен в контексте последующего творчества Тищенко.

Третью часть, вероятно, можно было бы назвать «Дуэль и смерть Пушкина». Мы далеки от мысли буквально истолковать симфонический замысел Тищенко, но в третьей части он все же дает некоторую пищу для более конкретных ассоциаций. Поединок с Дантесом, события и разговоры, ему предшествующие, сама мучительная и трагическая смерть первого поэта России – болезненная тема отечественной истории, да и обсуждалась она в российском обществе, зачастую исходя из конъюнктуры политического момента. Тищенко не мог пройти мимо трагического выстрела на Черной Речке не только потому, что в фильме он все-таки прозвучал, но прежде всего по складу своего художнического мировоззрения, по темпераменту борца в своем творчестве с насилием, злом и унижением личности.

Часть открывается длительным двухголосием кларнетов, уныло и безнадежно, на *pianissimo* опевающим несколько соседних звуков. К паре кларнетов время от времени присоединяются то солирующая скрипка в высоком регистре, то засурдиненный тромбон. Они не просто «топчутся» как кларнеты на одном месте, но уже почти «завывают», глissандируя каждую ноту. Что это – тягостная атмосфера темного январского петербургского утра перед дуэлью? Дальнейший эпизод в *Allegretto con moto* подтверждает эту мысль: почти в неизменном виде возвращается мотив вступления к симфонии – побудка, отдаленно звучащая фанфара. Теперь она интонируется кларнетом, валторной и трубой, зловещности добавляет перестук двух высоких том-томов.

<sup>8</sup> М.И. Цветаева: «Нет, бил барабан». Стихи к Пушкину (1931).

Пример 7

**Allegretto con moto** ♩=108

Cl. I (B)  
Cor. I (F)  
Tr-ba I (B)  
2 T-toms piccoli

Как вихрь воспоминаний пронесется интонации скерцо, вновь возникает побочная партия первой части, но развязка близка: звучит выстрел. Это единственный полностью иллюстративный эпизод во всей музыке к «Гибели Пушкина». Глиссандо двух арф и удар палочкой по тарелке совпадают с немым выстрелом Дантеса на экране. Любопытную расшифровку использования арф в сцене выстрела дает Б. Кац: «Смерть Пушкина воплощена в музыке Тищенко именно как смерть поэта, с отчетливой апелляцией к романтической символикe сломанной лиры или порванных струн арфы» [4. С. 135]. Далее в фильме мы видим шинели на снегу, служащие дуэлянтам барьерами, а в симфонии – постепенно замирающее «вытье» по соседним нотам валторны, трубы, скрипки и альты. Точного тона нет совсем, но он уже и не нужен – поэт мертв.

Пример 8

**Allegro subito** ♩=138

rit. poco a poco

Tr-ne I  
P-to sosp.  
Arpa I  
Arpa II  
V-no solo  
V-la sola  
Cor. I (F)  
Tr-ne I  
V-no solo  
V-la sola

В обратном порядке по сравнению с первой частью (здесь возникает очевидная репризность) появляются побочная партия (оцепенение, немой ужас от всего происходящего), а затем, во всем своем трагедийном величии, в блеске оркестрового тутти – главная тема как итог, как кульминация всего цикла. В коде, на педалях струнных, появившихся здесь из побочной партии, валторна и труба восстанавливают элементы начальной попевки, музыка постепенно истаивает.

Пример 9

The musical score for Example 9 is written for a symphony orchestra. It consists of seven staves: Cor. I (F), Tr-ba I (B), 2 Arpe, V-ni I, V-ni II, V-c., and C-b. The music is in 4/4 time. The Cor. I and Tr-ba I parts are marked *solo coperto* and *mp*. The V-ni II part has a *mp* marking and a *pp* marking. The V-c. and C-b. parts are marked *p*. The score includes various dynamics and articulations, such as *morendo* and *pp*.

В «Пушкинской симфонии» Тищенко очень сильно, глубоко, с огромной любовью, исключительно инструментальными средствами создает образ поэта. Возможно, в музыкальном материале, в содержании симфонии нет слишком большого многообразия, но зато достигнута определенная монолитность всей конструкции, что представляется чрезвычайно важным для музыки, написанной к кинокартине. Композитор делит симфонию на три части, не ставя задачу пересмотреть структуру цикла, но, по нашему мнению, на базе трех частей возникает трехчастный репризный цикл (тем более что все три части идут без перерыва). Образ Пушкина у Тищенко многогранен, противоречив, во всем чувствуется колоссальное уважение, даже пиетет, но и понимание глубинных смыслов его поэзии, трагических коллизий жизненного пути. И в этом смысле симфония проникает в творческую лабораторию поэта куда глубже, чем романс на его стихи, подтверждая огромные, неисчерпаемые возможности инструментальной музыки. Важно, что молодой композитор пользуется этими оркестровыми преимуществами в полной мере, рисуя зримые картины, расширяя рамки эмоционального наполнения, сочетая звуковую лапидарность и тембровую красочность, отстраненное комментирование и живую вовлеченность, тонкие, иногда изящные линии солистов и небольших ансамблей и жесткие вертикали огромного коллектива.

Можно с полной ответственностью говорить о том, что музыка к «Гибели Пушкина» (а с ней и «Пушкинская симфония») стала серьезным достижением не только молодого ленинградского автора, но и всего отечественного симфонического искусства второй половины 1960-х годов.

В тот момент, когда текст статьи был уже закончен, автору на глаза попался любопытный, весьма обширный сборник критических статей и воспоминаний ленинградского-петербургского музыкального критика и писателя Иосифа Райскина «Записки Филармоньяка». В небольшом поздравлении к 60-летию Бориса Тищенко он обращается, в том числе, к фильму «Гибель Пушкина» и высказывает предположение, которое нам захотелось немедленно процитировать. Оно созвучно нашим собственным выводам, и, похоже, ставит точку в вопросе о симфонической форме, данной музыке к кинокартине при ее рождении: «Кажется, что не музыка следует за сменяющимися кадрами,

а, напротив, вся экранная драматургия, режиссерский монтаж predeterminedены, диктуются музыкой, которая делается здесь едва ли не ведущей художественной силой. И вдруг осеняет мысль: документальный фильм срежиссирован по законам крупной музыкальной формы» [6. С. 388].

### Литература

1. Скорбященская О.А. Борис Тищенко: интервью Robusta. СПб.: Композитор, 2010. 40 с.
2. Дмитриевская М.Ю. Все, что связано с Борисом, у меня в си-бемоль миноре. Беседа с Борисом Тищенко // Петербургский театральный журнал. 1999. №18-19. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/18-19/the-petersburg-prospect-18-19-2/vse-chto-svyazano-sborisom-umenya-vsibemol-minoreraquo> (дата обращения: 30.12.2020).
3. Хентова С.М. Пушкин в музыке Шостаковича. Павловск, 1993. 88 с.
4. Кац Б.А. О музыке Бориса Тищенко: Опыт критического исследования. Л.: Сов. композитор, 1986. 168 с.
5. Волков С.М. Мужание таланта: Борис Тищенко // Молодые композиторы Ленинграда. Л.: Сов. композитор, 1971. С. 84–98.
6. Райскин И.Г. Борис Тищенко. Человек-соната // Записки Филармоньяка. СПб.: Международный общественный фонд культуры и образования, 2017. С. 386–391.
7. Тищенко Б.И. Пушкинская симфония [Партитура]. СПб.: Рукопись, 1998. 43 с.
8. Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Борису Тищенко: с комментариями и воспоминаниями адресата. СПб.: Композитор, 2016. 52 с.
9. Сыров В.Н. Борис Тищенко // История отечественной музыки второй половины XX века / отв. редактор Т.Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005. С. 139–156.
10. Тараканов М.Е. Revival of the genre // Музыка России. М., 1976. Вып. 1. С. 205–238.
11. Холопова В.Н. Борис Тищенко: рельефы спонтанности на фоне рационализма // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. / ред.-сост. В. Ценова. М.: Композитор, 1994. Вып. 1. С. 56–71.

#### **Boris Tishchenko's Pushkin Symphony: On the Content and Dramaturgy**

*Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*, 2021, 1 (80), 35-46.  
DOI: 10.24412/2070-075X-2021-1-35-46

*Yuri E. Serov*, St. Petersburg Mussorgsky College of Music (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: [serov@nflowers.ru](mailto:serov@nflowers.ru)

**Keywords:** Boris Tishchenko, Pushkin, symphony, film music, orchestra, poems.

The object of this research is a symphony of Boris Tishchenko, an outstanding Russian composer of the second half of the 20th century. The composition was born in the footsteps of the music for the 1967 documentary film *The Death of Pushkin*. Tishchenko returned to his early work a little over thirty years later, on the eve of the anniversary of the great Russian poet, and made a symphony out of the film score. The composition, applied by the nature of its birth, was already a symphony, in the spirit and essence of its birth. Tishchenko composed the symphony for the film, and thirty years later only officially recorded this fact of his composer's biography. Undoubtedly, the music for *The Death of Pushkin* became a serious achievement not only of the young Leningrad author, but of the entire Russian symphonic art of the late 1960s. The article analyzes the symphonic form, the dramaturgy of the work, the fresh composer's language, gives sheet music examples that accentuate Tishchenko's style. The novelty of the research lies in the fact that, until now, there has not been a single work examining *A Pushkin Symphony* by Boris Tishchenko, a work that became one of the important elements of the renovation of the Russian symphonism of the 1960s.

## References

1. Skorbyashchenskaya, O.A. (2010) *Boris Tishchenko: interv'yu Robusta* [Boris Tishchenko: Interview with Robusta]. St. Petersburg: Kompozitor.
2. Dmitrievskaya, M.Yu. (1999) Vse, chto svyazano s Borisom, u menya v si-bemol' minore. Beseda s Borisom Tishchenko [Everything Related to Boris Is in B-Flat Minor. Conversation with Boris Tishchenko]. *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal*. 18–19. [Online] Available from: <http://ptj.spb.ru/archive/18-19/the-petersburg-prospect-18-19-2/vse-chto-svyazano-sborisom-umenya-vsibemol-minoreraquo> (Accessed: 30.12.2020).
3. Khentova, S.M. (1993) *Pushkin v muzyke Shostakovicha* [Pushkin in the Music of Shostakovich]. Pavlovsk: Tipografiya VIR.
4. Kats, B.A. (1986) *O muzyke Borisa Tishchenko: Opyt kriticheskogo issledovaniya* [On the Music of Boris Tishchenko: An Experience of a Critical Study]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor.
5. Volkov, S.M. (1971) *Molodye kompozitory Leningrada* [Young Composers of Leningrad]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor. pp. 84–98.
6. Rayskin, I.G. (2017) *Zapiski Filarman'yaka* [Notes of a Philharmonic]. St. Petersburg: Mezhdunarodnyy obshchestvennyy fond kul'tury i obrazovaniya. pp. 386–391.
7. Tishchenko, B.I. (1998) *Pushkinskaya simfoniya / Partitura* [A Pushkin Symphony / Musical Score]. St. Petersburg: Rukopis'.
8. Tishchenko, B.I. (2016) *Pis'ma Dmitriya Dmitrievicha Shostakovicha Borisu Tishchenko: s kommentariyami i vospominaniyami adresata* [Letters from Dmitry Dmitrievich Shostakovich to Boris Tishchenko: With Comments and Memories of the Addressee]. St. Petersburg: Kompozitor.
9. Syrov, V.N. (2005) Boris Tishchenko. In: Levaya, T.N. (ed.) *Istoriya otechestvennoy muzyki vtoroy poloviny XX veka* [A History of the Russian Music of the Second Half of the 20th Century]. St. Petersburg: Kompozitor. pp. 139–156.
10. Tarakanov, M.E. (1976) Vozrozhdenie zhanra [Revival of the Genre]. In: *Muzyka Rossii* [Music of Russia]. Vol. 1. Moscow: Sovetskiy kompozitor. pp. 205–238.
11. Kholopova, V.N. (1994) Boris Tishchenko: rel'efy spontannosti na fone ratsionalizma [Boris Tishchenko: Reliefs of Spontaneity against the Background of Rationalism]. In: Tsenova, V. (ed.) *Muzyka iz byvshego SSSR: sb. st.* [Music from the Former USSR: Articles]. Vol. 1. Moscow: Kompozitor. pp. 56–71.

УДК 785.11.04

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-1-46-57

Ю.Э. Серов

**БОРИС ТИЩЕНКО: СЮИТЫ «СУЗДАЛЬ» И «ПАЛЕХ»  
В КОНТЕКСТЕ ЕГО КИНОМУЗЫКИ**

*Предметом исследования стала музыка к кинофильмам выдающегося композитора второй половины XX века Бориса Ивановича Тищенко, ее взаимосвязь с масштабным симфоническим творчеством музыканта. Научная новизна работы состоит в том, что до сих пор эта оркестровая сфера Тищенко не вызывала интереса у музыковедов, несмотря на серьезные достижения композитора в ней. В статье подробно анализируются две оркестровые сюиты Тищенко, составленные им по следам работы в документальном кино, речь идет о научно-популярных картинах «Суздаль» (1964) и «Палех» (1965).*

*Ключевые слова: Борис Тищенко, Соломон Шустер, музыка для кино, симфонический оркестр, Суздаль, Палех.*