

## 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.*

## 1. Сочинения Б. Тищенко для кинематографа

Симфонизм Бориса Тищенко (1939–2010) невероятно масштабен, и дело не только в количестве произведений: шестнадцать симфоний, множество концертов для различных инструментов, монументальные сценические опусы, но в самом типе оркестрового творчества, рассматривающего глобальные темы, поднимающего вечные вопросы бытия, предельно разнообразного, глубоко интеллектуального, во многом авангардного, передового, насыщенного самым современным музыкальным языком. Конечно, киномузыка композитора не может соперничать с его симфониями или балетами – это совсем другой жанр и другие задачи, да и написана она почти вся в раннем периоде его композиторского пути, еще в Советском Союзе. Нам прежде всего интересно преломление в киномузыке Тищенко его симфонических принципов мышления – развития формы, драматургии, стилистических завоеваний. Композитор всегда оставался в прикладной музыке самим собой, не пытался подстраиваться под стилистику картины и упрощать свой музыкальный почерк. В статье анализируются две лаконичные киноработы Тищенко середины 1960-х, в которых он отметился очень свежим языком и которые, по нашему мнению, стали предвестниками его последующих больших произведений для оркестра.

У Бориса Тищенко не так много музыки, написанной к игровым фильмам. Из восьми дошедших до экранов (к двум картинам он музыку сочинил, но она не была принята и заказы ушли к другим композиторам), пять киноработ осуществлены с режиссером Соломоном Шустером («В кино своим режиссером для меня был Соломон Шустер» [1. С. 30]), очень интересной личностью, пожалуй, неожиданной в советском кинематографе<sup>1</sup>. Шустер стал заказчиком большей части тищенковских партитур<sup>2</sup>. Именно благодаря его преданности и вере в профессиональные качества композитора мы имеем сейчас самую возможность рассматривать работу Тищенко в кинематографе.

За свою карьеру в кинематографе Шустер снял шесть игровых фильмов, к пяти из них музыку написал Тищенко, а в шестом композитора не было вовсе, всю работу выполнил музыкальный редактор. Шустер не работал с другими музыкантами, всегда оставался верным своему молодому коллеге, они общались между собой комфортно и с уважением, очень творчески. Но соответствовала ли музыка Тищенко кинофильмам Шустера, была ли нужна им, помогала ли раскрывать смысл происходящего на экране, приносила ли недостающие и необходимые эмоции, добавляла ли узнаваемости, понимал ли, в конце концов, сам режиссер своего соавтора?

Шустер снимал простые и типичные истории советских людей в обычных ленинградских квартирах, их робкие романтические увлечения, порой – семейные конфликты, иногда – непростые случаи на производстве и соответствующие им заботы руководителя. А за кадром звучат размышления Тищенко совсем иного толка, его типичные, длящиеся во времени темы, наполненные детальным интонированием, переменчи-

<sup>1</sup> Шустер был сыном коллекционера и сам известным собирателем живописи русского авангарда. По воспоминаниям кинорежиссера Сергея Соловьева он являлся «одной из самых колоритных и запоминающихся фигур в русском, советском и постсоветском художественном мире ушедшего XX века и, в особой степени, в культурном мире Ленинграда» [2]. Шустер всю жизнь мечтал снимать кино, одно время учился на Высших режиссерских курсах в мастерской Г. Козинцева и начал свое сотрудничество на Ленкинохронике с документальной картины «Суздаль» в 1964 году, где его партнером как раз и оказался совсем молодой Тищенко. Режиссерская работа была для Шустера чем-то вроде хобби, увлечением, но его интеллект, глубокое укоренение в культурной жизни Ленинграда и огромное желание овладеть профессией, состояться в ней позволили ему в конце концов снимать и игровое кино: «Ничего ошеломляющего он так и не снял, но, заметьте, не снял и ничего скверного, чего можно было бы стыдиться. Всю свою взрослую жизнь Соломон снимал свои скромные, достойные, спокойные, всегда очень “шустеровские” картины» [2].

<sup>2</sup> Кроме игровых, еще и все документальные фильмы, над музыкой к которым работал Б. Тищенко – «Суздаль» (1965), «Палех» (1965), «Северные этюды» (1968), «Рождение корабля» (1969), – созданы совместно с С. Шустером

вым и требующим внимательного вслушивания. «Чеховские» вальсы и марши очень хороши, изобретательны, но смотрятся инородными в пейзажах российского захолустья конца XIX века, в них слишком много от второй половины века XX («Огни», 1984, по мотивам рассказов А.П. Чехова); девушка в окне играет на скрипке медитативную мелодию, которая могла бы стать основой, зерном, движущей силой длительного симфонического развертывания, а напротив ее окна кабинет начальника треста «Энергомонтаж» Бориса Дмитриевича Иванова (великолепный Анатолий Папанов в «Дне приема по личным вопросам», 1974), у него «горит» план, тресту могут не дать переходящее красное знамя – совсем другие задачи, далекие от симфонических.

К последней своей и Шустера картине («Канувшее время», 1990) Тищенко пишет очень сильную музыку, ее там много, она динамична, но как-то значительно сильнее, чем сам фильм, в котором рассказывается о сталинской эпохе наивно, «жидковато», да еще и устами отставного министра, члена ЦК КПСС, осмысляющего прошлое на должности посла в благополучной европейской стране. Музыка Тищенко подавляет происходящее на экране, у нее значительно более серьезный «замах», киношные проблемы кажутся мелкими и простоватыми на фоне симфонических обобщений.

Одной из расхожих мыслей, быть может, даже музыковедческим клише в освещении творчества молодого Тищенко в советской прессе стала идея о некоем отображении в его музыке современного человека, окружающего мира, о «портрете» молодого «шестидесятника». С. Волков идет еще дальше и говорит про «историзм мышления композитора, позволивший ему, сохраняя в полной мере своеобразие своего абсолютно современного музыкального языка, передать в каждом случае ощущение эпохи. Это музыкальное проникновение в “душу времени” не случайно было отмечено музыкантами» [3. С. 90]. Ему вторит М. Тараканов, говоря о том, что музыка Тищенко – это «отражение сложного, богатого духовного мира человека наших дней» [4. С. 217]. Вероятно, яркие, бунтарские, новаторские, бескомпромиссные по отношению к слушателям и исполнителям произведения Тищенко требовали какого-то официального, внятного объяснения, удобного толкования. Иначе зачем они вообще нужны в филармонических афишах? Не исполняли тогда многих – Г. Уствольскую, А. Волконского, Э. Денисова, С. Губайдуллину, В. Сильвестрова. Вглядываясь и вслушиваясь в фильмы Соломона Шустера, со всей очевидностью понимаешь, что композиторский язык Тищенко бесконечно далек от языка, на котором говорят его современники, их проблемы его не трогают (читал ли он внимательно сценарии?<sup>3</sup>). Он пишет для кино свою, абсолютно не прикладную музыку, не пытаясь понравиться. Он не может вдруг превратиться в стилистического хамелеона, как того требует искусство кино. Ему интересна и важна литература, ее приемы уверенно проникают в его творчество, ему важно поэтическое слово, он великолепно чувствует природу стиха, но кинематограф не имеет близких отношений ни с литературой, ни с поэзией. Тищенко слишком сложен для кино, слишком верен своим принципам композиторского мышления и не готов к компромиссам (даже материального порядка: категоричный и остроумный И. Стравинский, избегавший работы в кино, считал, что «единственное бесспорное назначение киномузыки – кормить композитора!» [5. С. 147]).

Рассмотрим немного более подробно два сочинения Тищенко для кино, собранные им в оркестровые сюиты и вышедшие на филармоническую эстраду в качестве самостоятельных концертных номеров. Другой значительной его работе – музыке к кинофильму «Гибель Пушкина» – посвящена отдельная наша статья, так как по следам музыки к кинофильму Тищенко создал значительную по содержанию и оркестровому воплощению симфонию. Заметим, что все три партитуры написаны к неигровым картинам.

<sup>3</sup> Борис Тищенко: «Я как-то Дмитрию Дмитриевичу [Шостаковичу] пожаловался: “Вот, пишу кино”. Он: “А что, плохой сценарий? Знаете, я написал музыку к 30 кинофильмам и ни одного сценария не читал!”» [1. С. 30].

## 2. Музыка к кинокартине «Суздаль»

Две ранних работы Бориса Тищенко в документальном кино стали несомненной удачей молодого композитора – речь идет о сюитах «Суздаль» и «Палех». Обе они признаны яркими отражениями тищенковского композиторского языка, да и стилистически близки, в них нашла свое полноценное продолжение фольклорная линия его симфонического творчества. Тищенко предпочитает монументальный симфонизм, окружение «Суздаля» и «Палеха» – это грандиозная Вторая симфония «Марина», Первый концерт для виолончели, «Реквием» на стихи А. Ахматовой. Во всех этих произведениях чувствуется стремление Тищенко вскрыть, обнажить сложные противоречия современности. В обозреваемых киносюитах автор будто вооружился остро заточенной тростниковой палочкой для каллиграфии, настолько тонко и точно он работает с оркестровыми тембрами. Здесь мы не встречаем наиболее существенные стилевые, языковые приметы музыки Тищенко – ярко выраженную склонность к деформации бытовых жанров, цитирование «низкого», символизацию музыкальной речи, длительные нагнетания, превращающие обычные с виду мотивы во «вселенское зло» и переходящие далее в циклопический по своему размаху разгул разрушительных сил. Но сюиты стали важной вехой на симфоническом пути композитора и заняли достаточно прочное место в его симфоническом каталоге.

Работа над короткометражным фильмом «Суздаль» стала первой встречей в кино Соломона Шустера и Бориса Тищенко. Для режиссера она оказалась также дебютной работой на Ленфильме. Шустер создал своего рода «портрет» древнего города, с удовольствием окунаясь в уходящую в даль веков историю, любясь архитектурой его соборов и церквей. В «Суздале» соединились два главных увлечения в жизни Шустера – искусствоведение, любовь к артефактам и режиссура, рождение длящегося во времени рассказа о том, что дорого и интересно ему самому, обращение к зрителю и слушателю через объектив кинокамеры. Но и для Тищенко эта работа оказалась примечательной. История Древней Руси, полная сурового очарования и отрешенно-гордого величия, колокольных звонов и аскетичных звучаний церковных распевов – органичная линия его творчества, кульминацией которой принято считать появившийся десятью годами позже балет «Ярославна».

Композитор собирает музыку к фильму в сюиту в девяти частях, назвав ее «Суздаль. Песни и наигрыши»<sup>4</sup>. Оркестр здесь камерный, это небольшой ансамбль солистов, в составе которого заметно преобладание духовых (кроме гобоя, двух кларнетов, фагота, валторны и трубы звучат также колокола, арфа, фортепиано и скрипка). Сами номера лаконичны, это не столько пейзажи, сколько зарисовки, впрочем, выполненные максимально точно. На первом плане здесь оказываются мельчайшие детали и штрихи, сопоставления тембров и узоры мелодических линий. Манера письма напоминает музицирование народных исполнителей: собираются вместе и импровизируют, иногда каждый свое, иногда обмениваются репликами, а иногда и подстраиваются под партнера. Но все это под контролем тищенковского интеллекта: он точно конструирует эту импровизацию, наполняет отчетливой интонацией каждый мотив, противопоставляет оркестровые тембры максимально выигрышно, придавая каждому инструменту не только ярко выраженные функции солистов, но и закрепляет за ними индивидуальный образ, линию поведения, очеловечивая их.

В фильме нет актеров, нет быта, нет диалогов, поэтому насыщенная разговорной интонацией музыка Тищенко заполняет пространство целиком, слову в нем не остается места. Она слишком информативна, чтобы уходить на задний план, она требует внимания к себе, она не хочет ни с кем делиться лидерством. Но именно таков Борис Тищенко, и небольшая сюита к документальному фильму становится очень точным его авто-

<sup>4</sup> Б.И. Тищенко. «Суздаль. Песни и наигрыши», сюита для ансамбля солистов. Соч. 30 (1964).

портретом, вполне определенным отражением всего его обширного симфонического творчества.

Язык сюиты современен и органичен одновременно<sup>5</sup>, вертикали почти нет, гармония возникает как случайное производное от подвижных горизонтальных линий или в некоторых случаях – в длительных педальных созвучиях, терпких, неожиданных, завораживающих. Малонотье, столь характерное для киномузыки Тищенко и столь редкое в его параллельных больших симфонических произведениях, становится отрадой для слуха – успеваешь распознать тембр, проследить за инструментальной линией, вслушаться в мотив, порадоваться необычному сочетанию голосов. Что-то есть от Стравинского в этой музыке, от его «русского цикла» первых лет иммиграции, от «Байки»<sup>6</sup>, наконец (без ярко выраженного скоморошьего начала).

В первом номере («Древние города») тихое пение высокой (соль третьей октавы) засурдиненной скрипки разбивается об удары низких кластеров фортепиано, после паузы возникает пронзительный «крик» гобоя, затухающий вместе с колоколом. Совсем короткая фраза фагота взлетает ввысь, и уже куда более настойчивый удар колокола откликается щемящими диссонансами скрипки. С первых нот возникает разреженное, максимально разнесенное по регистрам звуковое пространство, как чистый морозный воздух, как захватывающий дух вид с колокольни древнего монастыря.

Пример 1

**Largo rubato** **Суздаль. Древние города**

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (C-ne). The second system includes Clarinet in B (2 Cl. in B), Bassoon (Fag.), Harp (Arap), and Violin solo (V-no solo). The tempo is marked 'Largo rubato'. The score features various dynamic markings: *ff* for the Oboe, *pp* for the Bassoon and Violin solo, *f* for the Bassoon and Harp, and *p* for the Contrabassoon and Violin solo. Performance instructions include '(accel.)' for the Bassoon and '(con sord.)' for the Violin solo. The score is in 4/4 time and includes a double bar line with repeat dots.

Второй номер («Черный дятел») еще более краток, чем первый: на тянущуюся ноту гобоя, начинающуюся резким форшлагом (это опять соль, тон становится важным элементом в архитектонике сюиты, гобой будет к нему возвращаться), накладываются извилистые фигуры кларнета. Вновь у гобоя «кричащая» фраза из начала сюиты – начинается третий, самый продолжительный номер «Первая песня о Суздале».

В ее основе – народный текст, трагический смысл которого не нуждается в слишком продолжительных комментариях: «Постригись, моя немилая, посхимись, моя постылая. / На постриженье дам сто рублей, на посхимленье дам тысячу. / Поставлю келейку в Суздале красном граде тонешеньку, малешеньку. / Князя и бояре съезжались

<sup>5</sup> «Суздаль возбудил внимание новым типом синтеза современного музыкального языка и русской архаики» [8. С. 56].

<sup>6</sup> И. Ф. Стравинский. «Байка про лису, петуха, коша да барана» (1916) – музыкально-сценическое произведение для 4 мужских голосов и 16 инструменталистов.

и той келейке дивовались. / И что это за келейка и тонешенька, и малешенька. / И что это за старица, что пострижена молодешенька». Слова эти звучат у тенора в высоком регистре, пронзительно, с острыми ритмическими срывами и постоянными остановками как плач, как невыносимая боль, вызывая сострадание к извечной русской женской доле. В оркестре длинные педали арфы и рояля (авторская ремарка *lungo sonore sempre*), неожиданные *sff* у трубы, добавляющие болезненности в общую атмосферу песни и широкие интервалы скрипки. Фразы солиста разбиваются гобойной темой-криком из первого номера, она становится связующим звеном в сюите.

Пример 2

**Largo rubato** **Суздаль. Первая песня о Суздале**

Ob. *ff* *smorzando*

Arpa e P-no *ff lungo sonore sempre*

Tен. (overro Sopr.) *ff*  
По - стри - ги - ся,  
мо - я не - ми - ла - я, по - схи - ми - ся

Четвертый номер – «Черный дятел» – с изменениями повторяет материал второй части, его сменяют причудливые блики фортепиано (наполненные ритмической энергетикой) на бесконечном «вытье» валторны и фагота («Диковинные звери»). Глиссандо валторны вызывают мысли о каких-то древних мирах, архаике, первобытности, в то время как пуантилизм фортепиано возвращает сознание в современное русло.

Пример 3

**a piacere** **Суздаль. Диковинные звери**

Fag. *simile glissando sempre*

Cor. in F

P-no *improvisata à piacere*

Затем текст «Посхимись, моя немилая» звучит в женской версии сопрано соло («Вторая песня о Суздале»), которая в неизменном виде пришла в сюиту из более раннего тищенкоковского цикла «Грустные песни» (1962). По сравнению с теноровой версией слов мелодика здесь абсолютно иная, характер иной, ритмический рисунок новый: напряженный по высокой тесситуре, но отрешенный по манере высказывания рассказ о вечной и горькой теме утраченной, остывшей любви. Запись этого номера примечательна: только половины и четверти и полное отсутствие деления на такты — нескончаемая интонационная линия, в которой исполнитель может расставлять свои акценты, наполнять вокальную материю своими собственными смыслами.

## Пример 4

**Суздаль. Вторая песня о Суздале**

**Moderato**

Sopr. 

Прихотливо, в изобретательном диалоге сплетаются партии гобоя и кларнета в следующем номере — «Рассвет на Нерли». В характере пьесы появляется печаль. Импровизационность, свобода, предоставленная композитором, только кажется таковой. Тищенко точно ее прописывает, обозначая границы исполнительской свободы и несвободы.

## Пример 5

**Суздаль. Рассвет на Нерли**



После скерцозно-колкой плясовой «Игры узоров», в которой к гобою и кларнету присоединяются фагот и колокол, вновь звучит лаконичный «Черный дятел». Низкие звуки арфы придают этой части характер загадочности и таинственности.

В «Суздале» Тищенко своеобразно использует инструментальные тембры. Каждый из солистов имеет свой характер, свою роль в общем звукопроцессе, и композитор настаивает на соблюдении всеми установленных им правил ансамблевого музицирования. Партия рояля наполнена колокольными кластерами, арфа незаметно подстраивается под рояль или играет в аккордах с духовыми. Тищенко не использует ее в качестве альтернативы древним гуслиям, единственное арфовое соло звучит лишь в самом последнем номере. У скрипки вообще нет сольной игры, только длинные педальные интервалы. Все сольные инструментальные эпизоды у духовых, и прежде всего у гобоя.

Кларнет с фаготом заполняет гобойные наигрыши разнообразными фигурациями, а пара кларнетов используется автором для выдержанных во времени широких интервалов, длинных неподвижных педалей. Медные духовые используются лапидарно: у трубы несколько резких попевок в «Первой песне о Суздале», а у валторны примечательно придуманное автором «вытье» в «Диковинных зверях». Изобретательно в общем деле участвуют колокола, но так же лаконично.

### 3. Музыка к кинокартине «Палех»

Через год после «Суздаля» Шустер с Тищенко работают еще над одним научно-популярным фильмом, теперь уже о мастерах из ивановской глубинки, из села Палех<sup>7</sup>. С допетровских времен Палех славился своими иконописцами, после революции им пришлось переквалифицироваться в мастеров лаковой миниатюры. Именно новосоветской палехской традиции, росписи темперой по дереву и посвящен фильм Соломона Шустера.

Музыки Тищенко в этой картине совсем немного, а состав оркестра (ансамбля) продолжает линию «Суздаля» с подчеркнутым вниманием к солирующим духовым инструментам. Автору опять важны разнообразные тембры: две флейты, гобой, два кларнета, фагот, 2 валторны, труба, тромбон, туба, ксилофон, литавры, скрипка и виолончель. В короткой (не более 5 минут) оркестровой миниатюре малонотье еще более выражено, чем в «Суздале».

Композитор не пишет инструментам продолжительных линий, но расщипывает, расщепляет короткие попежки и отдельные звуки по всему партитурному пространству.

Пример 6

**Палех**

The musical score for 'Palex' is written for a woodwind and string ensemble. It consists of 8 measures. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The instruments included are Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in C, Clarinet in B-flat, Bassoon, 2 Cor. in F, Sil., Arpa, V-ni, and V-cl. The score includes various dynamics such as *pp*, *p*, *mp*, and *sf*, and articulations like *pizz.* and *arco*. The woodwinds play melodic lines, while the strings provide a rhythmic and harmonic accompaniment.

<sup>7</sup> «Палех», музыка к кинофильму, сюита. Соч. 34 (1965).

Получается причудливая звуковая игра, солнечные блики, цветочные пятна. Колкие, летящие, слегка пританцовывающие интонации создают атмосферу праздника, которая присутствует и на росписях палехских шкатулок, ларцов или брошек. Примечательно, что и в этой «легкомысленной» пьесе Тищенко выстраивает драматургию: ближе к точке «золотого сечения» возникает кульминация. Разрозненная, казалось, несвязная, неуправляемая музыкальная вязь на короткое время преобразуется. Возникают активные волевые возгласы нескольких инструментов одновременно, виртуозные пассажи деревянных духовых, резкие акценты бас-тромбона и, как итог, три острых, немного злых аккорда всей вертикали оркестра на *fff*.

Пример 7

The musical score for 'Палех' (Palex) by Boris Tishchenko is presented for a full orchestra. The score is in 8/8 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The title 'Палех' is written in the top right corner of the score. The instruments listed are Picc., Fl., Ob., Cl., Cl. b., Fag., 2 Cor., Tr-ba in B, Tr-no e Tuba, Timp., V-no, and V-c. The score includes various dynamics such as *fff* and *ff*, and features complex rhythmic patterns and dynamics.

После этого шумного и активного всплеска инструментальная ткань постепенно растворяется, исчезает в аккуратных *pizzicato* струнных, легких приглушенных *staccato* валторн и повсвистывании флейт.

«Палех», несмотря на небольшие размеры, – важная часть оркестрового наследия Бориса Тищенко. Стилистику произведения определить иногда затруднительно (можно говорить о приемах пуантилизма, о методах из арсенала И. Стравинского, о неоимпрессионизме), здесь во всем поиск, новизна, но и характерные для молодого автора узнаваемые элементы его собственного композиторского языка. Вместе с тем «Палех» очень оригинален в ряду сочинений Тищенко, его свежесть, органичность и броская современность, слегка приглушенная камерностью высказывания, становятся важной вехой его оркестрового развития.

Инструментарий «Палеха» более разнообразен, чем в «Суздале». Композитору нужны яркие цвета, игровой импульс еще более существен – здесь нет суровости,

отрешенности, трагической безысходности. Сюита «Палех» напоминает нарядную шкатулку, от музыки «Палеха» исходит радость творчества, созидания, свежести. Солисты ансамбля находятся в непрерывных живых диалогах. Тищенко использует различные сочетания тембров, во всем присутствует дух имитации, подражания, разговора. При этом флейта *riccolo* может находиться в диалоге с тубой, а скрипка напрямую отвечать фаготу или бас-тромбону. Попевки, реплики переходят от одного голоса к другому, обогащая общую картину: оркестровые тембры смешиваются словно краски под кистью мастера палехской лаковой миниатюры.

Резюмируя наш разбор двух киносюит Тищенко, заметим, что автор продемонстрировал в «Суздале» и «Палехе» практически весь свой арсенал современных приемов композиции, нарушая метроритмическую регулярность, используя необычные размеры, полиритмию, элементы додекафонии, пуантелизма, алеаторики и сонористики. Его композиторский язык декларирует свежие решения и подходы, принципы обновления, обрушение прежних устоев. Сам Тищенко естествен в своих авангардистских поисках, поскольку хорошо все это слышит и логично выстраивает.

Особого внимания заслуживает фольклорный дух «Суздаля» и «Палеха». В. Сыров отмечал, что фольклорные начало у Тищенко связано не с цитированием, а со свободным творческим претворением и в этом контексте он продолжает крепкие традиции в русской музыке [6. С. 43]. Действительно, композитор предельно органичен в этих своих киноработах, нигде не следуя традиции напрямую. Он глубоко впитал ее и преломил через свое собственное слышание народной музыки, через свой музыкальный современный язык. «Будучи одним из шестидесятников, он открывал для себя энергетику авангардных средств выразительности и параллельно новациям западных “технологий” активно участвовал в формировании новой фольклорной волны сугубо отечественного “производства”. Как мы знаем, тогда рядом с такими знаменательными опытами, как “Курские песни” и “Деревянная Русь” Г. Свиридова, “Не только любовь” и “Озорные частушки” Р. Щедрина, “Песни вольницы” С. Слонимского и “Русская тетрадь” В. Гаврилина, появились его “Суздаль” и “Палех»» [7. С. 39]. Таким образом, сюиты эти стали продолжением насыщенного композиторского развития самого Тищенко и важным элементом обновления всего отечественного симфонизма второй половины XX века.

### Литература

1. Скорбященская О.А. Борис Тищенко: интервью Robusta. СПб.: Композитор, 2010. 40 с.
2. Соловьев С.А. Соломон. Воспоминания о Соломоне Шустере // Искусство кино. 2008. № 6. URL: <https://old.kinoart.ru /archive/2008/06/n6-article13> (дата обращения: 03.01.2021).
3. Волков С.М. Мужание таланта: Борис Тищенко // Молодые композиторы Ленинграда. Л.: Сов. композитор, 1971. С. 84–98.
4. Тараканов М.Е. Возрождение жанра // Музыка России. М., 1976. Вып. 1. С. 205–238.
5. И. Стравинский – публицист и собеседник / сост. ред. и ком. В. Варунца. М.: Сов. композитор, 1988. 504 с.
6. Демченко А.И. «Двенадцать» Бориса Тищенко: интертексты и контексты // Musicus. № 4. 2015. С. 37–41.
7. Сыров В.Н. Борис Тищенко и его симфонии // Композиторы союзных республик: сб. ст. / Ред.-сост. М. И. Нестьева. М.: Сов. композитор, 1976. Вып. 1. С. 3–48.
8. 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.
9. Тищенко Б.И. Суздаль. Песни и наигрыши / Партитура. Л.: Рукопись, 1964. 12 с.
10. Тищенко Б.И. Музыка «Палех» / Партитура. Л.: Рукопись, 1965. 8 с.

**Boris Tishchenko. The *Suzdal* and *Palekh* Suites: New Music of the Russian Cinema of the 1960s**

*Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*, 2021, 1 (80), 46-57.  
DOI: 10.24412/2070-075X-2021-1-46-57

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

**Keywords:** Boris Tishchenko, Solomon Shuster, film music, symphony orchestra, *Suzdal*, *Palekh*.

Boris Tishchenko has a large number of symphonic works: 16 symphonies; ballets; an opera; numerous concerts for various instruments with an orchestra; but his film music has been insufficiently studied. In the article, the author aims to present this field of the creative activity of the outstanding Russian symphonist of the second half of the twentieth century by examining the composer's experience of working in documentary and feature films, which basically consisted in cooperation with the famous Leningrad film director Solomon Shuster. The research material was Tishchenko's symphonic scores that he created for the films *Suzdal* and *Palekh*. Among the main literary sources that help to more accurately describe the image of Tishchenko as a composer, the key studies of V. Kholopova, V. Syrov, M. Tarakanov, and A. Demchenko were considered. Interviews of the composer and memoirs of contemporaries were also used in the study. The aim of the study was to identify the characteristic features of the composer's style, language, imagery, principles of composing for the orchestra, clearly manifested in Tishchenko's early works and in the *Suzdal* and *Palekh* suites. The research methods used in the study were: descriptive, comparative-analytical, structural-functional methods of cognition, as well as the genre approach, which made it possible to classify Tishchenko's works according to their characteristic features. A systematic method has also been used, which made it possible to present early film works in a single developing line of the composer's work. The coverage of events in the cultural and sociopolitical life of the period indicated in the article naturally predetermined the reliance on the fundamental provisions of the general historical methodology of scientific research, in particular, the sociocultural and historical-chronological approaches. There are three parts in the article. In the first one, the scale of Tishchenko's work for cinema is determined and his main cinematographic scores are listed. In the second and third parts, the *Suzdal* and *Palekh* suites are analyzed, respectively. In the summary of the article, the results are given, the conclusion is made about the continuation of Tishchenko's main composer directions in his works for cinema. The *Suzdal* and *Palekh* symphonic suites became serious creative achievements of Boris Tishchenko and the entire national symphony of the 1960s.

### References

1. Skorbyashchenskaya, O.A. (2010) *Boris Tishchenko: interv'yu Robusta* [Boris Tishchenko: Interview with Robusta]. St. Petersburg: Kompozitor.
2. Solov'ev, S.A. (2008) Solomon. Vospominaniya o Solomone Shustere [Solomon. Memories of Solomon Shuster]. *Iskusstvo kino*. 6. [Online] Available from: <https://old.kinoart.ru/archive/2008/06/n6-article13> (Accessed: 03.01.2021).
3. Volkov, S.M. (1971) *Molodye kompozitory Leningrada* [Young Composers of Leningrad]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor. pp. 84–98.
4. Tarakanov, M.E. (1976) Vozrozhdenie zhanra [Revival of the Genre]. In: *Muzyka Rossii* [Music of Russia]. Vol. 1. Moscow: Sovetskiy kompozitor. pp. 205–238.
5. Varunts, V.P. (1988) *I. Stravinskiy – publitsist i sobesednik* [I. Stravinsky: A Publicist and an Interlocutor]. Moscow: Sovetskiy kompozitor.
6. Demchenko, A.I. (2015) Boris Tishchenko's Ballet The Twelve: Intertexts and Contexts. *Musica*. 4. pp. 37–41. (In Russian).
7. Syrov, V.N. (1976) Boris Tishchenko i ego simfonii [Boris Tishchenko and His Symphonies]. In: Nest'eva, M.I. (ed.) *Kompozitory soyuznykh respublik: sb. st.* [Composers of the Union Republics: Articles]. Vol. 1. Moscow: Sovetskiy kompozitor. pp. 3–48.

8. 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.

9. Tishchenko, B.I. (1964) *Suzdal'. Pesni i naigryshi / Partitura* [Suzdal. Songs and Tunes / Musical Score]. Leningrad: Rukopis'.

10. Tishchenko, B.I. (1965) *Muzyka "Palekh" / Partitura* ["Palekh" Music / Musical Score]. Leningrad: Rukopis'.

УДК 7.097

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-1-57-63

Е.С. Трусевич

### ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ НЕИГРОВОГО РОУД-МУВИ

*В статье анализируются драматургические особенности роуд-муви в неигровом кино, используется сравнительный анализ режиссерского инструментария в фильмах «Братья по оружию. Во имя общей победы» (реж. О. Штром) и «Пицца в Освенцим» (реж. М. Циммерман). Роуд-муви – драматургическая структура, подробно изученная в американском киноведении, однако в отечественном поле искусствознания проанализирована недостаточно. Автор исследует роуд-муви не в игровом, а в документальном кино, выявляя ряд режиссерских приемов и методов, которые можно использовать на практике.*

Ключевые слова: документальное кино, роуд-муви, реверсия, драматургия, путь героя, «Катюша», «Братья по оружию», «Пицца в Освенцим».

Документальное роуд-муви – направление, которое, благодаря новым съемочным возможностям будет развиваться, опираясь на длительную предысторию, в том числе драматургическую. Свою родословную эта драматургическая конструкция ведет еще от древнегреческого эпоса. Как писал исследователь Д. Кэмпбелл, специализирующийся на выявлении структуры «пути героя»: «Большинство мифов имеют общую сюжетную структуру – путешествие архетипического героя, мономиф»<sup>1</sup>. Таким образом, «роуд-муви» можно считать скорее драматургической структурой (а не жанром, не направлением, не стилем), очень точно организующей историю. В XX веке в немецком театре появилось целое направление «Драмапути» («На пути в Дамаск», «Игры снов» А. Стринберга), основой которых являлось не физическое перемещение героя в пространстве, а условное внутреннее движение – изменения образа героя от начала к финалу. В игровом кино расцвет роуд-муви приходится на период кино молодежного бунта в США, когда герой в дороге становится героем «своего» времени, для которого дорога – это не цель, а философия и концепция жизни, связанная с отрицанием оседлого образа жизни, который ассоциируется с буржуазными ценностями («Беспечный ездох», реж. Д. Хоппер, «Пять легких пьес», реж. Б. Рейфелсон и др.).

Исследователь роуд-муви У. Саллес обсуждал этапы развития этой структуры с известным немецким режиссером В. Вендерсом и процитировал его мысли в своей статье «Заметки о теории роуд-муви»: «Истоки лежат еще дальше в истории – в наших кочевых корнях, в изначальной потребности человечества оставить отчет о своем перемещении по земле. Если вы согласитесь с этим видением, то наскальные рисунки Ласко и Альтамыры – истинные первые свидетельства жизни в движении. В каком-то

<sup>1</sup> Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=110099&p=1> (дата обращения 24.02.2020).