

Ю. Б. АБДОКОВ*Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского***ПОЭТИКА ЦВЕТА И КОЛОРИТА В ОРКЕСТРЕ БОРИСА ЧАЙКОВСКОГО**

В статье анализируются характерные свойства колористического мышления одного из крупнейших оркестровых композиторов XX столетия Бориса Александровича Чайковского (1926–1996). Формулируются семантические связи и различия между принципами воплощения идеи цвета и колорита в изобразительном искусстве и музыке. Подчеркивается надпредметная сущность цветовых явлений в оркестровой практике. В качестве поэтических концептов важных для атрибуции цвета (колорита) в оркестре рассматриваются различные элементы музыкальной лексики: тембровая акцентуация, физиогномическая обособленность и взаимный резонанс отдельных оркестровых инструментов и оркестровых групп, текстурно-пластический образ различных тембров и их сочетаний, динамическая экспрессия и др. Выявляются наиболее существенные свойства воплощения идеи цвета в оркестре: пластическая и пространственная осязательность колористической палитры, характерность музыкального развертывания и тембрового дления, звукокрайная рефлексия (отражения и тональные сопряжения) оркестровых тембров, колористические свойства моно- и политембровых оркестровых составов, этимология тембрового контраста в оркестре. На при-

мере избранных симфонических партитур Бориса Чайковского исследуются неординарные способы сопряжения оркестровых красок, без изучения которых невозможна их качественная стилевая атрибуция и дирижерская интерпретация. Впервые формулируются принципы цветового (колористического) мышления Б. Чайковского, подтвержденные его композиторской и педагогической деятельностью и являющиеся слагаемыми его самобытной тембровой поэтики: тембровые расстояния между отдельными оркестровыми голосами и инструментальными группами, световая (люминесцентная) логика оркестровой палитры, типология темброво-колористического микширования, специфика темброво-оркестровой «оптики» в связи с перспективным строем оркестрового континуума, проблемы акустического баланса в контексте тембрового мышления, проблемы «массы звука» и специфически оркестровой «гравитации», тембровое модулирование, различные типы темброво-живописной лессировки, логико-тектоническое значение колористической палитры в оркестровом формообразовании.

Ключевые слова: поэтика, цвет, колорит, оркестр, микширование, тембровая текстура, Борис Чайковский.

Для цитирования: Абдоков Ю. Б. Поэтика цвета и колорита в оркестре Бориса Чайковского // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 1. С. 71–78.
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-11009>

Yu. ABDOKOV*Tchaikovsky Moscow State Conservatory***POETICS OF COLOUR AND COLOURING
IN BORIS TCHAIKOVSKY'S ORCHESTRA**

The article deals with characteristic properties of the coloristic thinking of Boris Tchaikovsky (1926–1996), one of the greatest orchestral composers of the 20th century. The author explains the semantic relationship and differences between the principles of translating the idea of colour and colouring into visual art and music. The over-objective nature of colour phenomena in the orchestral practice is emphasised. By considering poetic concepts

important for the colour (colouring) attribution in the orchestra, the author examines various elements of the musical idiom, such as: the timbre accentuation, a physiognomic isolation and a mutual resonance of orchestral instruments and orchestral sections, a textural and plastic image of various timbres and their combinations, a dynamic expression, etc. The most essential properties of translating the colour idea are revealed, among those

are: plastic and spatial tactility of the colour palette, the specificity of the musical development and timbre extension, the sound and colour reflection (mutual resonance) of orchestral timbres, coloristic attributes of mono- and poly-timbre orchestral compositions, the etymology of a timbre contrast in the orchestra. Taking selected symphonic scores by Boris Tchaikovsky as an example the author examines unusual ways of combining orchestral colours as, otherwise, it seems impossible to reach a qualitative style attribution and the conductor's interpretation. For the first time in the musical practice, the principles of B. Tchaikovsky's colour (coloristic) thinking are formulated, and being part of the composer's original timbre poetics, these principles are confirmed by his composing and

teaching activities. The principles are as follows: timbre distances between individual orchestral voices and instrumental sections, light (luminescent) logic of the orchestral palette, a typology of the timbre coloristic mixing, the specificity of the timbre orchestral "optics" in connection with a promising structure of the orchestral continuum, problems of the acoustic balance in the context of timbre thinking, problems of the "sound mass" and a specifically orchestral "gravity", timbre modulating, different types of the timbre picturesque glazing, the logical tectonic importance of the coloristic palette in the orchestral morphogenesis.

Key words: poetics, colour, colouring, orchestra, mixing, timbral texture, Boris Tchaikovsky.

For citation: Abdokov Yu. Poetics of colour and colouring in Boris Tchaikovsky's orchestra // South-Russian musical anthology. 2020. N 1. Pp. 71–78. DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-11009>

«Э. Т. А. Гофман засвидетельствовал, как звуки начинают благоухать... Существенно, что цвет при этом доступен слуху, а не созерцанию, так и морскую солью по-настоящему дышат, а не пробуют ее на вкус. Сущность же в том, что звук остается звуком, но воздействует и как цвет, что ощущение цвета, не выходящее за пределы слуха, приобретает прелесть необычного...»

Эрнст Юнгер [1, с. 159–160].

Толкование восприятия цвета и колорита в музыке и оркестре сопряжено со множеством рисков, обусловленных предельной субъективностью цветовых ощущений каждого человека. Все, что в восприятии цвета отвечает девизу «автор для себя», безусловно, заслуживает внимания. Более интересным, все же, является вопрос: существует ли нечто поэтически нормированное в «цветовом» осмыслении тембровой палитры? Как и в случае с поиском пространственно-перспективных истоков оркестра, здесь требуется весьма осторожное сопоставление зрительного и слухового восприятия, сравнение функций цвета в изобразительном искусстве и оркестровке. Наши размышления о поэтике цвета и колорита в оркестре продуцируются творчеством одного из крупнейших оркестровых композиторов XX столетия Бориса Чайковского и отражают неординарные взгляды автора «Севастопольской» симфонии, которыми он делился со своими учениками.

В визуальном восприятии цвет всякого предмета определяется его окраской, которая трансформируется в зависимости от различных условий освещения (дневного, искусственного и т. д.). Восприятие фиксирует не цвет вообще, а цвет отраженного света. Экстраполировать указанную формулу на функциональное значение цвета в оркестровке невозможно. Бесчисленные спекуляции на данную тему опровергаются живой практикой изобразительного и музыкального искусства. Еще Гете заметил, что «цвет и тон – словно два потока, что текут с одной горы, но <...> в две противоположные стороны...» [2, с. 240; курсив наш. – Ю. А.]. И все-таки, несмотря на то, что музыка далека от предметности, которой принадлежит цвет, вполне привычными стали самые различные цветовые уподобления, характеризующие ту или иную оркестровую палитру. Почему колористические олицетворения столь естественны и даже неизбежны при осмыслении оркестрового письма? Ответить на этот вопрос, казалось бы, достаточно просто. Музыка и оркестр – сфера поэтического иносказания. Но и в визуальном восприятии мы, как правило, не отделяем физическую природу цвета от субъективного цветового ощущения. Не стоит забывать и мудрую максиму Стравинского: «Музыка занимает *большее пространство* [курсив наш. – Ю. А.], чем живопись...» [3, с. 401].

В живописи нормированы три главных элемента, определяющие понятие цвета: оттенок (тон), насыщенность и интенсивность. Пожалуй,

здесь можно найти условные параллели между явлением цвета в живописи и оркестре. Живопись знает множество способов трансформации цветовой интенсивности: не изменяя основной (исходный) цветовой тон, можно приглушить, снизить или, напротив, усилить его интенсивность. Нечто подобное возможно и в музыке. В визуальном восприятии каждый цвет обладает уникальными светотеневыми характеристиками. В оркестре тембры также различаются по степени «теплоты» и «холодности». В визуальном восприятии, как известно, теплоту излучают желтый и красный цвета и все производные от них оттенки, а холодность продуцируется синим цветом и его тональными отголосками. Значит ли это, что возможны прямые и однозначные параллели между конкретными тембрами и цветовой гаммой по принципу «высокая труба – воплощение желтого цвета», а «флейта – воплощение синего цвета» и т. д.? Такие сравнения наивны и бессмысленны. Подобные ассоциации мешают заметить главное: в оркестровой палитре – и это важнейшая смысловая параллель с живописью – наличествует тончайшая градация тембров *собственных* и *локальных*. Подобно тому, как в природе практически невозможно наблюдать одноцветно окрашенные предметы, на восприятие колористических свойств оркестровых красок оказывают влияние множество факторов, главный из которых – взаимовлияние тембров, расположенных рядом (*до, после, над, под* и т. д.). Волшебство оркестровой живописи заключается не в пассивном (заданном раз и навсегда) колористическом номинале того или иного тембра, а в возможностях экспонирования основного «цвето-тонального» измерения и его бесконечных модификаций.

Так что же есть цвет в оркестре? Даже после сделанных замечаний ответить на данный вопрос однозначно едва ли возможно. Важнее понять, чем «оркестровый цвет» точно не является. Красных, зеленых, синих, голубых и розовых цветов оркестр не знает, что отнюдь не делает его бесцветным. Можно допустить весьма условную ассоциативно-метафорическую экстраполяцию характерной для живописи цветовой палитры на оркестр, но только в качестве эмпирической вольности, на которую каждый имеет право. Необходимо исключить из оркестрового восприятия цвета все, что крепко связано в нашем сознании с материальной сущностью пигмента. Важнейшим поэтическим свойством является, на наш взгляд, *физиогномическая обособленность, самостоятельность определенной краски относительно того, что ее окружает в оркестровом континууме*. Неизменные в своей тембровой ипо-

стаси фагот, скрипка, валторна, как и любой другой инструмент или группа инструментов, могут транслировать совершенно разную «цветовую информацию» в зависимости от различных светотеневых, акустических, тесситурных, фактурных, динамических, движенческих и прочих – смысловых – слагаемых палитры. Разве солирующий кларнет «Франчески» Чайковского «одноцветен» кларнету из «Психеи» Франка, сольному кларнету начала медленной части Второй симфонии Рахманинова или кларнету из «Квартета на конец времени» Мессиана? Все они – значительно отличающиеся друг от друга «цветовые» образы. Поняв характерность этих различий, можно приблизиться к осмыслению *средств воплощения «идеи цвета»* в оркестре. В одном случае кларнет осязательно как бы согревает палитру, окрашивая ее светлым мерцанием; во втором – оптически словно притягивает на максимально близкое (интимное) расстояние весь звукотембровый массив, графически очерчивая абрис огромного оркестра; в третьем линия кларнета сродни фронтальной линии бесконечного горизонта, зыбкого, почти прозрачного; в четвертом – это эквивалент *озвученной тишины*. Казалось бы, формальные, технические характеристики звучности кларнета остаются неизменными, но слух отчетливо фиксирует: один и тот же тембр в разных условиях выражает неповторимые колористические идеи.

Воплощением идеи цвета в оркестре являются самые различные лексические элементы – от фактурного и агогического образа до динамической экспрессии. Цвет в оркестре повсюду – он неуловим визуально, но пластически, пространственно осязаем. Именно это заставляет воспринимать сходные оркестровые составы в совершенно неповторимых и даже противоположных колористических ипостасях, например, жесткую «монохромную» оркестра Д. Шостаковича и колористическую яркость партитур С. Прокофьева, многоцветные «витражные» палитры О. Мессиана и утонченную живопись Б. Чайковского, В. Лютославского, А. Дютийе и других крупнейших оркестровых мастеров. Безусловно, трансформации составов значительно расширяют (или сужают) возможности колористического осмысления оркестровых палитр, но сама по себе идея цвета – это фиксация некоего доминирующего тембрового акцента в многомерном оркестровом континууме. Сложная кардиограмма своеобразной колористической агогики зачастую и воспринимается «цветовым» содержанием оркестровой палитры. Оркестр не столько отражает или повторяет, сколько расширяет, как бы *продолжает* пространственные, перспективные, светотене-

вые свойства визуально-пластических искусств. Есть нечто показательное в том, что пространственные свойства музыкальных тембров были открыты композиторами Ренессанса, то есть в то самое время, когда пространственные свойства цвета сделали источником грандиозного расширения спектра выразительных средств и далее – образной поэтики в изобразительном искусстве. Такое совпадение вряд ли случайно. В общении со своими учениками Б. Чайковский неоднократно отмечал: звуковая трансформация *идеи цвета* – один из важнейших факторов, определяющих богатство живописно-поэтических возможностей оркестра. При этом он был убежден, что опыт восприятия оркестрового цвета у композитора, исполнителя и слушателя не тождественен.

Римский-Корсаков, Скрябин и многие другие выдающиеся мастера, пытавшиеся «овеществить» идею цвета в оркестре, вряд ли стремились к некоей унификации тембрового мира. Трудно сформулировать даже подобие какой-то общеприменимой системы средств для передачи цвета в оркестре. Любая дидактика в данной сфере нелепа. Краски в оркестре не призваны в буквальном смысле расцвечивать его. Всякий художник стремится, прежде всего, реализовать *колористическое единство* оркестровой палитры. Тембры в оркестровом континууме взаимодействуют, скорее, как цвета в пространстве живой природы, а не как цвета на плоскости живописного полотна. Они сочетаются во многом благодаря свойству *отражать* звучание друг друга. Каждый тембр, включенный в оркестровую палитру, говорит не только и не столько о себе, сколько о том, что его окружает. Оркестровый тембр – это всегда многомерная звукоцветная рефлексия. В политембровых составах подобная рефлексия усиливается многократно, но и в однородных составах краски-тембры не всегда замкнуты на себе (вспомним струнный зачин Второй симфонии Б. Чайковского).

В монотембровом оркестровом составе, который мыслится не одноцветно, то есть как если бы он был политембровым, композитору приходится особенным образом дифференцировать, обособлять отдельные голоса или инструментальные группы. Важнейшим средством колористического насыщения монотембровых палитр становится контраст. В палитрах, основанных на политембровых составах, «цветовая» контрастность не присутствует априори (как нечто механически заданное). Примеров колористического инфантилизма при использовании весьма экстравагантных по тембровому набору и усиленных по количественному составу оркестровых

партитур сколько угодно. Если композитор сознательно и определенным образом не разграничивает в своем понимании тембры «светлое» и «темное», «теплое» «холодное», «прозрачное» и «непрозрачное», «плотное» и «бесплотное», «тяжелое» и «невесомое», добиться сколько-нибудь действенных противопоставлений красок в оркестре (а именно в *противопоставлении* основной смысл тембрового контраста), влияющих на «цветотембровое» содержание палитры, не удастся.

В любом искусстве «перед ликом красоты наблюдение должно усиливаться» [4, с. 41–42]. Б. Чайковский обладал феноменальной *созерцательной наблюдательностью*, уравновешивавшейся способностью немногословно (с подлинно поэтическим аскетизмом) выражать колористическое волшебство окружающего мира в оркестровых формах. Собственно, в поиске средств воплощения цвета, тона, колорита, возможных *только в оркестре*, видел он одну из главных возможностей расширения современной музыкальной лексики и художественного языка в целом. «Чистые мелодии, – пишет Эрнст Юнгер, – способны проникать глубже, чем язык...» [там же, с. 42].

Для понимания поэтики цвета в оркестре (и в особенности – в оркестре Б. Чайковского) значение имеет все, что прямо или косвенно затрагивает сферу *тембровых расстояний* между отдельными голосами и инструментальными группами. Как известно, для живописца визуальное восприятие предметного цвета в окружающем мире – чувство избирательное. Он видит вокруг не только то, что может, но и *то, что хочет*. Существует даже условное определение этого свойства – «постановка глаза». Всякий раз, обращая взор на цвет, явленный в природе, художник *делает выбор*. Есть ли такой выбор у композитора или дирижера? Академическое музыкальное образование в большей степени нацелено на объективное, так сказать, техническое воспитание слуха, где тесситурные расстояния – главная и, подчас, единственная цель. Все, что так или иначе связано с цветом и тембром, условно выносится в область тонально-гармонических отношений, изучение которых, в свою очередь, подчинено осмыслению общего развития музыкального языка в разных историко-стилевых измерениях. Оркестратор вынужден самостоятельно постигать сущность такой сложной и таинственной дисциплины, которую Б. Чайковский называл эстетическим, *тембровым сольфеджио*.

Тембровые расстояния между оркестровыми голосами и различными их сочетаниями – не

измеримая по масштабам поэтическая сфера. Здесь, а не в предметном многообразии симфонического инструментария скрыты колоссальные ресурсы расширения оркестрового языка. Неисчислимы в ансамблевой и оркестровой музыке разных эпох примеры, когда минимальное тесситурное расстояние и даже регистровая тождественность различных оркестровых линий свидетельствуют не об их близости, а о максимальной удаленности в общем оркестровом пространстве. И наоборот: предельные тесситурные «разрывы» между определенными музыкальными красками иногда – а то и очень часто – создают едва ли не кинетическое ощущение взаимного касания. Практически все оркестровые партитуры Б. Чайковского – от Виолончельного концерта до прощальной «Симфонии с арфой» – представляют яркие примеры разработки идеи тембровых расстояний как важнейшего фактора оркестровой звукописи.

Размышляя о поэтическом арсенале живописно-изобразительного искусства, Б. Чайковский часто подчеркивал выразительное значение своеобразного *свечения* цвета. Свет – это излучение. В изобразительном искусстве именно освещенность – неиссякаемый и едва ли не самый сильный источник *тонального единства*. Нет нужды доказывать, что и в «над-предметном» тембровом континууме большинства оркестровых партитур Б. Чайковского «световое излучение» отдельных тембров и их сочетаний определяет физиогномику звучащего и одновременно как бы светящегося тембрового пространства. Достаточно вспомнить неординарное окончание поэмы «Ветер Сибири»: акустически замкнутые на себе «хоры» кларнетов, флейт и медных духовых, а также зыбкая благодаря призрачно-тихому *tremolo* литавр линия контрабасов – все это перспективно рассредоточено в безграничном оркестровом континууме. Когда гаснет яркий всполох четырех труб и остается лишь его отдаленное отражение – зыбкий свет первых и вторых скрипок, в обратной композиционной перспективе ирреально открывается, проявляется то, что прежде как бы скрывалось в сумеречном пространстве политембровой оркестровой палитры. «Образы минувшего» словно обретают силуэтные очертания и мгновенно рассеиваются в потоке тающего, согревающего света смычковых.

Для Б. Чайковского неординарное смешивание оркестровых красок, *тембровое микширование* – важнейший элемент атрибуции колорита в оркестре. Во многом именно эта сфера определяет главные свойства колористического мышления композитора, обладающего, как принято

говорить среди живописцев, *своей палитрой*. «Своя палитра» применительно к оркестру – это, прежде всего, субъективное понимание самых разнообразных эффектов смешивания тембров, которыми пользуется конкретный автор. Для понимания природы тембрового микширования необходимо воспитать в себе чуткость к тому, что применительно к архитектуре Бруно Вальтер точно называет «динамикой единовременности» [5, с. 74].

Всякий композитор, по мысли Б. Чайковского, стоит перед дилеммой: следовать некоему общепризнанному, безличному канону (во всем, что касается микширования) или искать собственные решения. Понятно, что невозможно игнорировать универсальные принципы акустической, динамической, тесситурной совместимости различных музыкальных тембров. Но значит ли это, что композитор обречен подчиняться раз и навсегда установленным нормативам? История оркестровой музыки свидетельствует об обратном. Берлиоз и Вагнер, Малер и Римский-Корсаков, Прокофьев и Лютославский, Респиги и Б. Чайковский, как и многие другие крупные оркестровые мастера, не игнорировали «правила хорошего тона» в области тембрового микширования, но выработали при этом собственные – уникальные «поэтические системы» в этой области. Самое распространенное школьное представление о тембровом миксте основано на смешении разнородных звучностей, в результате которого возникает некий «дополнительный», преобразенный звукотембровый образ. Градации подобного колористического преобразования весьма велики, поскольку предполагают возможность сочетания различных тембров и отличающихся способов звукоизвлечения и т. д. Практика оркестрового письма не опровергает универсальные способы микширования, но не ограничивается ими. Достаточно вспомнить уникальные миксты *на основе однородных красок*, столь характерные для оркестра Б. Чайковского. Соединяя в унисон чистые инструментальные группы духовых, трансформируя плотность струнных или меди, используя принцип *наложения* чистых красок, пуантилистически сопрягая различные тембровые унисоны, автор «Темы и восьми вариаций» создает во всех смыслах первозданные звучности. Многослойные *чистые миксты* Б. Чайковского всегда прозрачны – даже там, где плотность звучания усилена до предела. Композитор считал, что ресурсы тембрового микширования в оркестре неисчерпаемы, но нечто действительно новое открывается лишь тем, кто знает цену чистым краскам и при этом понимает: добиться полной изоляции тем-

бров в оркестровой палитре практически невозможно.

Вот лишь один из многих примеров тембрового микширования, когда сверхидеей колористического сопряжения отдельных голосов и инструментальных групп становится *чистота и прозрачность* палитры, не лишенной при этом многомерной рельефности и осязаемой плотности. Как замечает Э. Юнгер, «любой чистый цвет стремится к какому-то дополнению. <...> Этому нельзя научить. Выученные краски – вымученные краски...» [6, с. 298]. Речь идет о знаковом эпизоде *Andante* (ц. 26–29) в экспозиционном разделе поэмы для оркестра «Подросток». Обманчиво простая фактура *Andante* с ее, казалось бы, явной дифференциацией на солирующий и аккомпанирующий блоки содержит в себе много загадок. Однозначно разделить живописную палитру на два движенческих, текстурно-мелодических измерения было бы упрощением. Если позволить себе непривычные, но вполне оправданные сравнения, то в этом эпизоде одинаково важно учитывать не только угол тембрового зрения, но и характерность его оптического преломления. Это очевидная проекция взгляда с удаленной высоты через призму своеобразного оптического рассеяния. «Внутренняя», темброво-живописная текстура палитры значительно объемнее «внешней», фактурно-движенческой. Унисон четырех флейт и четырех кларнетов, двухголосие челюсты, разделенная (*divisi*) партия вторых скрипок, хор альтов (*divisi in 4*), виолончели и контрабасы – все это самостоятельные пространственно-перспективные пласты единой живописной палитры. Хрупкий, прозрачно-бесплотный перезвон челюсты, длящийся всего два такта, *освещает* с «недосягаемой» тембровой высоты сумеречную палитру невесомого, разреженного и, в то же время, тесно сгруппированного «альтового оркестра», звучание которого сродни приглушенному церковному (хоровому) пению. Альтовый «хор» обладает свойствами своеобразной темброво-живописной «грунтовки», поверх которой наносятся краски-тембры различной световой и цветовой интенсивности. Здесь это часто бывает у Б. Чайковского, тембровая «грунтовка» не становится техническим элементом подготовки своеобразного «звукового полотна» – она текстурно, *пластически* осязаема. Перспективно-оптический альтовый пласт занимает в оркестровом пространстве удаленно-срединную позицию. Даже там, где к нему присоединяются «бездонные» контрабасы и виолончели (в различных темброво-пластических ипостасях, таких как плотная квинта *non divisi* и октавное сочетание с контрабасами), перспективная по-

зиция альтового «хора» остается неизменной. Звучности вторых скрипок (двухголосные триоли – своеобразные темброво-движенческие рифмы челюсты) наносятся на «альтовую грунтовку» очень мягко. При этом они не растворяются в однородном смычковом пространстве и оптически значительно приближены относительно альтов. Свойствами волшебного преобразования тональной насыщенности и акустического объема палитры обладают басы. Это единственный пласт, перспективные и пространственные позиции которого варьируются за счет неожиданных включений и выключений контрабасов и трансформаций плотности партии виолончелей. После единственного безопорного 1-го такта *Andante* неожиданное вступление контрабасов (на огромном тембровом расстоянии от «бесплотных» альтов), с одной стороны, делает палитру едва ли не безбрежной, с другой, и это главное, – уравнивает весь пространственный континуум: на противоположном полюсе (одновременно с контрабасами) в свои права вступает линия унисонного «хора» флейт и кларнетов.

Живописно-пластический образ тембрового измерения, обретенного в смешении двух групп деревянных духовых, оставляет неизгладимое впечатление. Этот удивительный, скорее *акустический*, нежели красочный микст невозможно объяснить нормативами функциональной оркестровки. Очевидна его многосоставность. Флейтовая и кларнетовая группы формируются по принципу унисонного «напластования» однородных чистых красок. Возрастающая колористическая глубина в таких чистых микстах не делает звучность светонепроницаемой. В общем духовом унисоне взаимодействуют – собственно, смешиваются – не формальные колористические измерения флейты и кларнета, а сформированные за счет чистых микстов-наложений утрированно мягкий флейтовый и концентрированно плотный кларнетовый тембровые блоки. Призывом волшебных, «вещных» птиц звучит этот льющийся с высоты одновременно мягкий и пронзительный голос. По своему «звуко-весу» унисон флейт и кларнетов не уступает всему струнному блоку, а по тембровой рельефности – значительно превосходит его. Не тесситурный разрыв, а осмысленная пластическая диспропорция возносит ввысь и перспективно удаляет духовой унисон. На исходе *Andante* (в продолжение последних четырех тактов ц. 29) «унисонный хор», заполняющий грандиозный оркестровый объем, как бы нисходит с высоты, угасает, и за счет синтаксических цезур (после каждой доли – ') его дыхание задерживается, прерывается. Здесь призрочно звучит не отдельная часть боль-

шого инструментального состава, а ирреально – весь оркестр. Дирижеру в подобных случаях необходимо постоянно контролировать, слышать грандиозное пространство *тишины*, окружающее звучание отдельных оркестровых линий.

Однажды, анализируя с учениками Симфонию ре минор С. Франка, Б. Чайковский сделал замечание, заставляющее задуматься: «Обратите внимание на то, что в этой как будто бы колористически неприятной партитуре у каждого тембра – *своя история*. Соотношение колористических тонов открывает *судьбу тембра*, сообщает звучанию того или иного инструмента свойства тактильной осязательности...».

В изобразительном искусстве мощным фактором колористического усиления палитры является сам *способ нанесения* красок, который, по признанию многих художников, выражает интимное восприятие цвета каждым живописцем. Способы нанесения весьма различны – от прозрачного до чрезвычайно плотного или «рыхлого». Всевозможные лессировки, игра с рельефом красочного слоя могут создавать фантастические колористические эффекты даже при сдержанной цветовой гамме. Аналогичные явления естественны и для оркестрового письма и чрезвычайно важны именно в сфере тембрового микширования. Оркестр Б. Чайковского красноречиво об этом свидетельствует. *Фактурный, агогический образ тембра* в оркестре можно условно сравнить с характерностью ударов кисти художника. Нет ничего удивительного, что именно по этим свойствам – и в музыке, и в изобразительном искусстве – можно быстро и точно определить авторский оркестровый почерк. *Агогическая лессировка* становится у Б. Чайковского одним из самых действенных способов расширения колористической многомерности оркестрового звучания. Элементарные, казалось бы, текстурно-агогические модуляции, например, переходы от кантиленной пластики к различным видам инструментального *detache*, не говоря уже о сопряжении щипковых и смычковых звучностей, используются композитором как мощное средство для неординарного преобразования колористического образа палитры.

В каждой партитуре Б. Чайковского тембровая лессировка используется как действенное средство оркестровой звукописи. Так, в «Музыке для оркестра», которую благодаря семиологической многомерности можно было бы назвать «поэзией», «живописью» или «зодчеством» для оркестра, даны самые разнообразие типы тембровой лессировки, собственно и делающие оркестровый язык морфологически всеохватным. Весьма показательна шестая часть цикла – «Тени». В каждом микроэпизоде этой фантазмагорической композиции значимо трансформируется пространственный светотеневой образ палитры. Во многом это происходит благодаря непрерывным модификациям струнно-смычкового континуума. В 6-тактовом *Largamente* (ц. 62) сольно-ансамблевый «хор» виолончелей (*con sordini*) словно расширяется объемно за счет добавления четырех скрипок (*con sordini*). Преодолевается не только перспективное расслоение разреженной смычковой палитры, но и разнохарактерность движущихся потоков. Многослойный смычковый ансамбль, объемлющий диапазон всего оркестра, как бы лишен телесности. В ц. 63 (*Moderato*) объем струнного континуума, казалось бы, расширяется. На самом деле изменение плотности смычковой ткани и динамический спад (*pp*) делают звучание альтов и виолончелей более собранным, перспективно удаленным вглубь. В ц. 64 пространство «альтово-виолончельного оркестра» зримо сжимается за счет паритетного, парного деления обеих групп. Все эти как будто бы незаметные, а на самом деле весьма существенные трансформации *смычковой лессировки* самым непосредственным образом отражаются на характере *тембрового дления*, делая его воплощением живого дыхания.

Приведенные замечания не исчерпывают всей многомерности поэтики цвета и колорита в оркестре Бориса Чайковского. Обозначены главные, основополагающие свойства «цветотембрового» мышления композитора, без учета которых невозможна качественная интерпретация его оркестровых сочинений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Юнгер Э. Рискующее сердце / сост., вст. ст. и коммент. В. Б. Микушевича. СПб.: Владимир Даль, 2010. 328 с.

2. Гете И. В. Научные сочинения: в 3 т. М.: Товарищество научных изданий КМК, 2018. Т. 2: Общие вопросы естествознания; Минералогия и

геология; Метеорология; Материалы к учению о звуке. 584 с.

3. Стравинский И. Из записной книжки // И. Стравинский – публицист и собеседник: сборник / сост., ред. В. П. Варунца. М.: Сов. композитор, 1988. С. 401–402.

4. Юнгер Э. Сады и дороги: дневник. М.: Ад Маргинем Пресс, 2008. 368 с.

5. Вальтер Б. Тема с вариациями: воспоминания и размышления / сост., ред., послесл. Г. Я.

Эдельмана. М.: Музыка, 1969. (Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 4.) 364 с.

6. Юнгер Э. Семьдесят минуло: дневники. 1971–1980. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 736 с.

REFERENCES

1. *Iunger E. Riskuiushchee serdtse* [A risky heart] / sost., vst. st. i komment. V. B. Mikushevicha. St. Petersburg: Vladimir Dal', 2010. 328 p.

2. *Gete I. V. Nauchnye sochineniia* [Scientific works]: v 3 t. Moscow: Tovarishestvo nauchnykh izdaniĭ KMK, 2018. T. 2: Obshchie voprosy estestvoznaniia; Mineralogiia i geologiia; Meteorologiia; Materialy k ucheniiu o zvuke [General questions of natural science; Mineralogy and geology; Meteorology; Sound Study Materials]. 584 p.

3. *Stravinskii I. Iz zapisnoi knizhki* [From a notebook] // I. Stravinskii – publitsist i sobesednik [I. Stravinsky as a publicist and interlocutor]:

sbornik / sost., red. V. P. Varuntsa. Moscow: Sov. kompozitor, 1988. Pp. 401–402.

4. *Iunger E. Sady i dorogi: dnevnik* [Gardens and Roads: A Diary]. Moscow: Ad Marginem Press, 2008. 368 p.

5. *Val'ter B. Tema s variatsiiami: vospominaniia i razmyshleniia* [A Theme with Variations: Memories and Thoughts] / sost., red., poslesl. G. Ia. Edel'mana. Moscow: Muzyka, 1969. (Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran [Performing art of foreign countries]. Vyp. 4.) 364 p.

6. *Iunger E. Sem'desiat minulo: dnevniki. 1971–1980* [Over Seventy: Diaries. 1971–1980]. Moscow: Ad Marginem Press, 2015. 736 p.

Абдоков Юрий Борисович

кандидат искусствоведения, профессор композиторского факультета
Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

Россия, 125009, Москва

abdokovgeorg@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9033-3279

Yuri B. Abdokov

PhD in Art Studies, Professor at the Department of Composition,
Tchaikovsky Moscow State Conservatory

Russia, 125009, Moscow

abdokovgeorg@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9033-3279

