

# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

## PROBLEMS OF MUSICAL THEATER



УДК 782.91; 782.8; 782.6

DOI: 10.52469/20764766\_2022\_01\_83

**Ю. Э. СЕРОВ**

*Санкт-Петербургское музыкальное училище им. М. П. Мусоргского*

### **МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЙ ТРИПТИХ Б. ТИЩЕНКО ПО СКАЗКАМ К. ЧУКОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО СИМФОНИЗМА 1960-Х ГОДОВ (СТАТЬЯ 1)**

В публикуемой статье анализируется малоизвестный музыкально-театральный опус выдающегося отечественного композитора второй половины XX века Б. Тищенко (1939–2010). Будучи прямым наследником классических традиций русского программного симфонизма, композитор в то же время тяготел к радикальному новаторству и остался в истории как один из наиболее ярких представителей знаменитого поколения композиторов-«шестидесятников», признанных лидеров «новой волны», которые внесли существенный вклад в процесс развития советского симфонизма на протяжении 1960-х годов. О вышесказанном свидетельствует, в частности, необычный в жанровом отношении музыкально-сценический триптих Б. Тищенко, созданный в 1968 году по заказу ленинградского Театра юного зрителя и включающий в себя современные «прочтения» классических сказок К. Чуковского: балет «Муха-Цокотуха», оперу «Краденое солнце» и оперетту «Тараканище». Автором статьи отмечается, что Б. Тищенко подошел к художественному воплощению

прославленных шедевров детской литературы самым серьезным образом, нисколько не изменив своим творческим принципам, своей композиторской манере. Созданная в ту пору музыка для детей репрезентирует индивидуальную стилистику Б. Тищенко с тем же успехом, что и «взрослые» сочинения названного периода. По мнению исследователя, характеризуемый музыкально-сценический триптих, адресуемый детской аудитории отечественных театров юного зрителя, явился значимой составляющей «симфонических исканий» Б. Тищенко в указанном десятилетии. Данный тезис, выдвигаемый в статье, подтверждается последовательным аналитическим рассмотрением важнейших черт оркестрового почерка Б. Тищенко в первой части музыкально-театрального цикла по К. Чуковскому – балете «Муха-Цокотуха».

*Ключевые слова:* Борис Тищенко, Корней Чуковский, балет «Муха-Цокотуха», отечественный программный симфонизм второй половины XX века, музыкальная сказка, симфонический оркестр.

*Для цитирования:* Серов Ю. Э. Музыкально-сценический триптих Б. Тищенко по сказкам К. Чуковского в контексте развития отечественного симфонизма 1960-х годов (статья 1) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 1. С. 83–90.  
DOI: 10.52469/20764766\_2022\_01\_83

Yu. SEROV

*M. Mussorgsky St. Petersburg Music College*

## STAGE TRIPTYCH BY B. TISHCHENKO BASED ON THE TALES BY K. TCHUKOVSKY IN THE CONTEXT OF THE SOVIET SYMPHONY MUSIC DEVELOPMENT OF THE 1960S (PART 1)

The article examines the work of the outstanding Russian composer of the second half of the 20th century B. Tishchenko (1939–2010). Tishchenko is the heir to the great Russian symphonic tradition and, at the same time, is an irreconcilable innovator. As a prominent representative of the post-war generation of Soviet composers of the sixties, he became one of the leaders of the *new wave*, making a significant contribution to the renewal of Soviet symphonism in the 1960s. The study is devoted to an unusual genre musical and stage triptych by Tishchenko, created in 1968 by order of the Leningrad Theater of Young Spectators, which includes the ballet *The Fly-Tsokotukha*, opera *Stolen*

*Sun* and operetta *The Cockroach*. The composer approached the artistic embodiment of Chukovsky's fairy tales in the most serious way. He did not in the least betray his creative principles; his composing manner in children's music can be judged with the same success as in *adult* compositions. The main conclusion of the article is that the musical triad for the Youth Theater has become a serious contribution to the renewal of Russian symphony in the second half of the 20th century.

*Keywords:* Boris Tishchenko, Kornei Chukovsky, ballet *The Fly-Tsokotukha*, Russian program symphonism of the 20th century, musical fairy-tale, symphony orchestra.

*For citation:* Serov Yu. Stage triptych by B. Tishchenko based on the tales by K. Chukovsky in context of the Soviet symphony music development of the 1960s (Part 1) // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 1. Pp. 83–90.

DOI: 10.52469/20764766\_2022\_01\_83



Три разножанровых спектакля по сказкам К. Чуковского были созданы Б. Тищенко в конце 1960-х годов – бурное для музыкального искусства время. На симфоническую сцену страны вышло талантливое послевоенное поколение композиторов-«шестидесятников», готовое к радикальному обновлению музыкального мышления – жанровой системы, принципов формообразования, логики музыкального языка. Переосмыслению подвергалась основа композиторского рабочего материала: ритм, гармония, контрапункт, мелодия, тематизм, тембр. Знакомство с миром «запретной» музыки, новыми авангардными западными техниками, основанными на глубоком интеллектуализме их носителей, становилось питательной средой для поиска и развития.

Б. Тищенко – наследник большой русской симфонической традиции и, в то же время, непримиримый новатор, в чьих произведениях всегда присутствует значительная и глубокая

мысль, индивидуальность решения художественной задачи. Это «...бескомпромиссный художник, никогда ни в мелочах, ни в крупном плане не поддаживающийся под вкусы текущего момента» [1, с. 146]. Подобный синтез новаторства, стремления к переосмыслению содержания и, следовательно, формы, с одной стороны, и опоры на традицию (признание «отцов», взаимодействие с «низовыми» жанрами), с другой, становится важнейшей составляющей музыкантского облика ленинградского автора. В связи с перечисленным вызывает интерес малоизвестный триптих конца 1960-х годов, объединяющий музыкально-сценические произведения Б. Тищенко для детей. Не исполнявшиеся в театре, данные сочинения, тем не менее, оказались на передовой линии борьбы за «новую» музыку. По словам М. Нестьевой, «ярко, полно выраженная способность мыслить музыкальными образами позволяет Тищенко достигать в своих произведениях той естественной “творческой

атмосферы”, в которой возможно совмещение, казалось бы, несовместимых явлений» [2, с. 302]. Музыкальные сказки по К. Чуковскому как раз и наполнены «совмещением, казалось бы, несовместимых явлений» и особой «творческой атмосферой». Свежий и современный язык, неожиданная стилистика, смелые композиторские решения в указанных произведениях позволяют говорить о триаде как о важнейшем этапе в процессе обновления отечественного симфонизма 1960-х гг.

В 1967 году Б. Тищенко получил заказ от ленинградского ТЮЗа на создание необычного спектакля. Требовался музыкально-сценический разножанровый триптих по детским стихотворным сказкам К. Чуковского – опера, балет и оперетта. ТЮЗ эпохи З. Корогодского – особое явление в театральном мире не только Ленинграда, но и всей страны: яркий, смелый, глубокий, современный, стирающий границы между детством и зрелостью, между актерами и зрителями. Популярность данного театра была невероятна: казалось, что талантливой молодой труппе во главе с З. Корогодским подвластно все. Однако творческий союз режиссера-новатора с композитором-новатором не сложился: «Я получил заказ от Зиновия Яковлевича Корогодского написать триптих для ТЮЗа – балет, оперу и оперетту. “Муха-Цокотуха”, “Краденое солнце” и “Тараканище”. Написал, но то, что получилось, ему не понравилось. Они хотели “капустник”. Там Муха должна была петь на мотив жестоких романсов или “В жизни только раз бывает 18 лет”. А получилось одно из самых сложных моих произведений. Ну, они и отказались, чуть ли не в суд подали на меня, требовали вернуть аванс. А потом пригласили трех штрейкбрехеров. Ну, да Бог с ними» [3, с. 26].

Музыка Б. Тищенко оказалась для театра слишком сложной по языку; кроме того, для драматических актеров выучить и спеть или станцевать написанное в партитуре оказалось практически невозможным. В 1970 году все-таки состоялась премьера спектакля «Наш Чуковский», который шел в ТЮЗе долгие годы и стал одним из самых любимых и популярных представлений у ленинградцев. Музыка к данному спектаклю написали «штрейкбрехеры» А. Стратиевский, В. Чистяков и Я. Вайсбурд. Все трое много работали с театрами, сочиняли для кино. В. Чистяков был коллегой Б. Тищенко по кафедре композиции в Ленинградской консерватории; А. Стратиевский, много писавший о творчестве С. Слонимского, – ближайшим другом и биографом Ю. Фалика. Позже стало понятно, почему выбор З. Корогодского так ра-

нил Б. Тищенко, почему все еще «в эмоциональном ключе» композитор вспоминал описанную неприятную историю в своем последнем интервью 2009 года (выдержка приведена выше). Музыка Б. Тищенко по К. Чуковскому – замечательная, фонтанирующая свежими идеями, искрящаяся инструментальными и вокальными находками, при этом очень добрая, чистая, даже «целомудренная». Представляется, что в профессиональном исполнении и при тех возможностях, которыми располагает в наши дни театрально-сценическая инфраструктура, триптих Б. Тищенко «обречен» на кассовый успех в любом театре страны.

Композитор подошел к художественному воплощению сказок К. Чуковского самым серьезным образом, несколько не изменив своим творческим принципам. Обращаясь к детской музыке Б. Тищенко, можно судить о его композиторской манере, как и при изучении «взрослых» сочинений. Подобный авторский нонконформизм помогает при исследовании процессов развития отечественного симфонизма, но оставляет открытым вопрос об адекватном восприятии юными слушателями всего многообразия современных композиторских приемов. Б. Тищенко основательно работает с интонационным материалом, тщательно обрисовывает музыкальные характеристики многочисленных сказочных героев К. Чуковского, детализирует оркестровую фактуру, насыщаемую искрящимися свежими находками в области тембра. Ритмически необычайно разнообразная стихотворная речь, склонность поэта к игре с избранным словом, смелым перемещением в различные, по большей части неожиданным контексты лишь добавляют красочности произведению.

Представляется, что композитор с большим воодушевлением взялся за эту работу, многое в его сочинениях созвучно творчеству «всесоюзного дедушки Корнея». По словам Б. Каца, «стихотворное повествование у Чуковского, как правило, стремится стать драмой – с завязкой, угрожающим развитием действия, кульминацией на грани катастрофы, с неожиданным преодолением и развязкой, возвращающей к благополучию начала» [4, с. 127]. Три одноактных спектакля – три крохотные драмы с похожим контуром развития, и музыка Б. Тищенко оказывается здесь в своей родной стихии. Сказки лингвиста, переводчика и литературоведа К. Чуковского полны языковой, жанровой и звуковой игры, семантических рассогласований и нарушений, смысловых смещений и «перевертышей», но все это близко и композиторскому языку Б. Тищенко, с особой ролью игрового начала, интонационных

и ритмических преобразований в его музыке. Добавим, что и интерес к миру детства не чужд Б. Тищенко. Детских сочинений у композитора не много («Пять песен на стихи О. Дриза», например), но «...те или иные “детские отзвуки” слышны в его музыке весьма часто. Уже говорится об отголосках колыбельных в его “тихий” финалах, об интонациях детских речевых жанров – считалок и т. п. Многие лирические страницы музыки Тищенко можно услышать как светлые воспоминания о незамутненной ясности детского видения мира» [Там же].

Интересную мысль, дополняющую наши размышления о тесной связи творческих исканий Б. Тищенко и К. Чуковского, находим в недавно опубликованной содержательной статье М. Конарева<sup>1</sup>: «Творческий процесс во второй половине XX века все более заметно тяготеет к ассоциативности образного мышления. Именно поэтому, используя сказку Чуковского, автор не стал открыто цитировать фольклорно-прикладную музыку, не стал обращаться к тем или иным бытовым жанрам, не попытался изобразить героев Чуковского в виде конкретных сказочных персонажей. У Тищенко общее подчинило частное, концептуальность морально-нравственной идеи растворила в себе психологическую дифференциацию отдельных персонажей. Поэтому детское стихотворение Чуковского стало просто почвой, поводом для написания сочинения совершенно недетского как в плане образности, так и в выборе музыкальных средств выразительности и форм работы с материалом. Композитора привлекла образно-этическая концепция сказки, природа психологического конфликта в сюжете и возможность самовыражения в гуманистической сфере борьбы и победы Добра над Злом, которая стала основой всего последующего творчества Тищенко» [5]. Трудно согласиться с тем, что композитор не стал изображать героев К. Чуковского в виде «конкретных персонажей»: их музыкальные характеристики подчас очень точны и остроумны. Но возможность выразить себя «в гуманистической сфере борьбы и победы Добра над Злом» автор сочинения, конечно, не упустил. В цитируемой статье М. Конарев совершенно верно отметил превалирование высоких морально-этических принципов в музыке Б. Тищенко, и в аспекте претворения этой большой идеи («сказка ложь, да в ней намек...») художественные миры поэта и композитора удивительно близки.

<sup>1</sup> О триптихе Б. Тищенко практически нет исследовательской литературы: несколько страниц в книге Б. Каца [4], две статьи М. Конарева [5; 6] и глава в диссертации Н. Даниловой [7].

Страшное, доброе и смешное – подобными эмоциональными началами, ключевыми в развитии драмы (через смех от страшного к доброму), наполнены сказки К. Чуковского. Музыка Б. Тищенко всегда была богата драматичными, добрыми и вызывающими сострадание звуковыми образами, но смешного в произведениях этого композитора до создания анализируемого триптиха практически не было. Сочинения же по сказкам К. Чуковского изобилуют комичными моментами, что обогащает слушателя и исследователя новым знанием о творчестве композитора: «кричащие» несоответствия музыки и ситуации на сцене; намеренное искажение тембров, а подчас и нелепое их смешение; забавные приемы звукоизвлечения на инструментах; в опере и оперетте – неожиданным образом произнесенное слово. Смешны запечатлеваемые портреты-характеристики, комичны многие музыкально-сюжетные повороты. Словом, театральная опера должна была получиться веселым, учитывая тяготение Ленинградского ТЮЗа того времени к игровому, парадоксальному, неожиданному, к смешению жанров и эмоциональных состояний. С целью подтвердить сказанное обратимся к рассмотрению партитуры триптиха.

Одноактный балет «Муха-Цокотуха»<sup>2</sup> был назван Б. Тищенко «симфонической сказкой для большого симфонического оркестра», что недвусмысленно указывает на восхитительную русскую традицию, претворяемую в музыке М. Глинки, А. Лядова, Н. Римского-Корсакова, С. Прокофьева. Оркестр здесь действительно очень большой: тройной состав духовых, циклопических размеров группа ударных, рояль, струнные. Каким образом предполагалось озвучить подобную развернутую партитуру силами крохотного театрального коллектива, не очень понятно. Мы опять возвращаемся к самой сути художественной индивидуальности Б. Тищенко, к абсолютной бескомпромиссности композитора, который воплощает свои творческие идеи, не оглядываясь на условности окружающего «реального» мира. Б. Тищенко нуждается в многочисленных тембрах духовых, разнообразных ударных, ритмически изоцированных струнных, – он создает партитуру, сложную по языку, но предельно органичную для пластического во-

<sup>2</sup> «Муха-Цокотуха»: Балет в одном действии по сказке К. Чуковского, соч. 39 (1968). Премьера в концертном исполнении: 28 апреля 1972 года, Ленинград, Концертный зал Капеллы; исполнители – Симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Э. Серов. Сценическая постановка: 25 мая 1979 года, Ленинград, Театр «Хореографические миниатюры» (балетмейстер и хореограф К. Рассадин).



площения и, как в предыдущем своем балете «Двенадцать», наполненную поэтической речью, на этот раз – ярким и сочным словом К. Чуковского.

Десять номеров спектакля, прочно спаянные в сквозную симфоническую форму, идут один за другим, без перерыва. Названия ряда частей указывают на их местоположение в сказочном повествовании («Базар и самовар», «Приход гостей», «Угощение», «Паучок», «Сражение»), другие же представляются вполне обычными «балетными» номерами («Вступление», две «Пантомимы», «Сцена», «Общий танец»). К слову сказать, либретто «Мухи-Цокотухи» сочинял З. Корогодский, и композитор получил в свое распоряжение уже готовый сценарий. Зная тщательность режиссера в работе, обычную для З. Корогодского продуманность деталей, можно предположить, что план спектакля был достаточно подробно прописан.

Важнейшее интонационное «зерно» балета обозначено уже в начальных четырех тактах произведения. Валторны и трубы в сольном проведении даже не играют, но декларируют основную мысль: «Пошла муха на базар» (ц. 3, тт. 1–2). В дальнейшем этот императивный мотив появляется вновь и вновь, становясь, по сути, навязчивой идеей всего повествования. Оно и понятно: не пошла бы муха на базар, не купила бы самовар, ничего страшного с ней бы и не произошло. По убеждению Б. Тищенко, устойчивая, ясная и точная музыкальная интонация, основанная на поэтическом слове, в той же степени необходима театральному действию, что и появление на сцене того или иного конкретного персонажа. Собственно, эта первая тематическая ячейка и становится главным героем повествования, появляясь на подиуме в разнообразных «обличьях»: вступительной фанфары, зловещего предостережения, «участника» шумной битвы за Муху, заключительной лихой плясовой. В партитуре имеется еще одна важная тема (назовем ее темой Мухи), возникающая в первой «Пантомиме» (№ 3) и являющаяся очевидной антитезой решительной и безапелляционной мысли «Пошла муха на базар». Изящная, танцевальная, пластичная, данная тема наделяется ролью своеобразной побочной партии в музыкальном сюжете, закручивающемся спиралью симфонического развития. Указанной теме нет места среди шумных гостей, козней злобного Паука и жестокого сражения за спасение главной героини. Но как только Комарик-победитель «Муху за руку берет и к окошечку ведет», лирическая атмосфера вновь напоминает о себе: танцевальностью полна и вторая «Пантомима» (№ 9 –

ц. 58, тт. 6–16). Собственно, при внимательном прослушивании нотного текста становится понятно, что автор работает с достаточно ограниченным тематическим материалом, тщательно разрабатывая и преобразуя его. Подобная виртуозная работа наблюдается в Третьей симфонии Б. Тищенко, где она становится отличительной чертой зрелого стиля композитора.

В партитуре «Мухи-Цокотухи» разбросанные повсюду стихотворные строчки управляют исполнительским сознанием, указывая на конкретный эпизод, действие, драматическое закручивание сюжета («Приходили к мухе блошки», «Но жуки-червяки испугались, / по углам, по щелям разбежались», «А злодей-то не шутит», «Вдруг откуда-то летит / маленький Комарик», «Прибежали светляки, / зажигали огоньки», «Музыканты прибежали, / в барабаны застучали» и т. д.), или служат своего рода музыкальными «дублировками» слов К. Чуковского, прямой речью героев сказки – речью, которая могла быть пропета в опере или даже оратории («Приходите, тараканы, / я вас чаем угощу», «Вдруг какой-то старичок-Паучок / нашу Муху в уголок поволок», «Дорогие гости, помогите!», «Слава, слава Комару-победителю!»). В своей сказке К. Чуковский свободно и незаметно переходит от повествования к прямой речи, соединяя театральный монолог или диалог с рассказом, Б. Тищенко же точно проецирует манеру поэта на музыку, гибко обращаясь с текстом.

Музыкальные характеристики сказочных персонажей красочны и остроумны. В связи с тем, что в сюжете «Мухи-Цокотухи» фигурируют преимущественно насекомые, легкие аллюзии симфонических «картинок» Н. Римского-Корсакова не кажутся нам слишком нарочитыми: сказки для большого симфонического оркестра в русской музыке начал сочинять именно автор «Салтана» и «Петушка». Б. Тищенко – ученик учеников Н. Римского-Корсакова, выпускник консерватории его имени, который не мог не откликнуться на корсаковскую оркестровую традицию (в «Краденном солнце» это проявилось в еще большей степени). Роскошь и красочность партитур Б. Тищенко исходят из тех же традиций.

К. Чуковский «населяет» свою «Муху-Цокотуху» целым роем членистоногих персонажей, а Б. Тищенко находит для каждого из них подходящий инструмент оркестра (или сочетание инструментов), создавая небольшие музыкальные портреты. Столь непростая задача решается композитором кропотливо и с воодушевлением, о чем свидетельствует партитура балета. Б. Тищенко детально изучал звуковые возможности различных инструментов, и ремарки компози-

тора, адресованные оркестровым исполнителям, зачастую поражают глубоким знанием предмета. Индивидуальный тембр, общая краска, наложение различных звуковых пластов один на другой, сочетание как будто бы не сочетающихся инструментальных линий – эти вопросы волновали автора с первых шагов на композиторском поприще. В «Двенадцати» Б. Тищенко «сбросил с себя оковы» традиционной оркестровой красочности, выйдя на новый уровень сугубо индивидуальных, узнаваемых, устойчивых тембральных решений, а в «Мухе-Цокотухе» уверенно закрепил достигнутое.

Пришедшие «на чай» тараканы изображены изящным *glissando* засурдиненных скрипок, альтов и виолончелей и легким пуантилизмом робких, рассредоточенных по всей партитурной странице духовых (ц. 16, тт. 7–11). Уморителен своеобразный «марш» блошек в исполнении флейты и кларнета *risolo* в сопровождении малого барабана. Старичку-Паучку посвящен в балете отдельный номер, в котором бас-кларнет, рояль и контрабас, «бубнящие» в самом низком регистре, создают зловещее впечатление, как бы соревнуясь с группой ударных инструментов – литаврами, разновысотными томами и большим барабаном (ц. 33, тт. 1–6). Привлекая все новые и новые звуковые средства, композитор выстраивает на данном материале грандиозную кульминацию с жесткими оркестровыми вертикалями на *fff*. Поначалу забавный и совсем не страшный герой вдруг становится олицетворением всемирного Зла. Неожиданно прилетевший откуда-то маленький Комарик «зудит» высокими струнными (все они играют разные ноты, при этом трель и тремоло даны в одновременности), в переключку с которыми вступают тромбоны (с джазовым *glissando*) и «запинающийся от страха» кларнет. Фоном служит ритмичное и непрерывное поэвякивание экзотического ковбелла<sup>3</sup> (ц. 51, тт. 1–7). Забившиеся в щели жуки изображаются звучанием флейты и бас-кларнета, «разбегающихся» в разные стороны (флейта – вверх, кларнет – вниз), уморительным завыванием валторны и сложно организованным, ритмически и интонационно, соло литавр (ц. 47, тт. 1–7). «А злодей-то не шутит» – мощное *frullato* медной группы, устрашающее всех и вся (ц. 48, тт. 1–2). Музыканты, которые застучали в барабаны, открывая заключительный веселый общий танец, – это, конечно, ударная группа, но все инструменты – мелодические. Они звонко провозглашают главную тему балета про Муху и базар, приглашая всех

<sup>3</sup> Cowbell (коровий колокольчик) – металлический идиофон с неопределенной высотой звучания, четырехугольная маленькая коробочка с одной открытой гранью.

собравшихся поплясать в свое удовольствие: «Веселится народ – Муха замуж идет» (ц. 63, тт. 1–4).

Музыкальные характеристики насекомых поражают тщательностью и продуманностью «разработки» таковых. Результаты подобного подхода к сочинению музыки ярко представлены в сцене сражения Паука с Комариком. В многочисленных интонациях, осколках тематизма, ритмических фигурах, почти как в театре, различимы все гости-насекомые Мухи, их реакции, страх, бегство. Это достигается благодаря тому, что каждый из «героев» появляется на сцене в своей неизменной инструментальной и тембровой «одежде». Автор произведения следует здесь принципу работы тульского Левши (к слову, блохи присутствуют в обоих сочинениях): сделано превосходно, увидеть невооруженным глазом – трудно. Исследователь же располагает нотным текстом и знанием технологических приемов письма Б. Тищенко. Можно ли все это понять, расслышать и принять, сидя в зале на детском воскресном утреннике, – вопрос открытый.

Совершенно особым образом решена у Б. Тищенко сцена закипания самовара. Сейчас уже невозможно понять, что здесь намеревался воплотить З. Корогодский, чья режиссерская фантазия отличалась исключительной изобретательностью, и что должны были изображать актеры на театральных подмостках, но композитор создал развернутую и остроумную, необычайно красочную инструментальную картину. Б. Тищенко всегда верил в безграничные возможности симфонического оркестра, и его вера подпитывалась все новыми и новыми музыкальными удачами. Деревянные духовые, разделившись на одиннадцать самостоятельных голосов, начинают «разогревать» громадную оркестровую массу. У каждого из инструментов своя, не совпадающая с остальными ритмическая фигурация: ровные восьмые, триоли, квартоли, квинтоли и т. д. При «повышении градуса» точно выписанные пассажи переходят в алеаторические фигурации, заполняя звуком все окружающее пространство. У струнных – изощренная полиритмия, рассредоточенная фактура, многочисленные *glissandi*, огромное количество самых мелких длительностей, разнообразно трактуемый пуантилизм, и все указанное ритмофактурное изобилие добавляет музыкального «пара» в процесс закипания воды. На фоне данного «управляемого хаоса» жесткая и точно ритмически организованная звучность медных духовых, вместе с кластерными ударами рояля, темой «Пошла муха на базар», напоминает о главном бедствии нашей сказочной истории. В конце номера уже вся могучая вертикаль оркестра гим-

нически, будто торжествуя, на *fff* скандирует главную тему, полновесным *tutti* подтверждая готовность самовара к чаепитию (ц. 26, тт. 7–8).

Мы не случайно остановились на алеаторике<sup>4</sup> в симфонизме Б. Тищенко. Впервые в «чистом виде» данная техника появилась в Третьей симфонии композитора, который использовал ее на протяжении многих лет – вплоть до Седьмой и «Данте-симфоний». Обычно алеаторика возникает у Б. Тищенко в кульминационных эпизодах после длительных нарастаний, мучительных преобразований первой, часто монодически изложенной темы. Алеаторика у Б. Тищенко – предвестник катастрофы, разрушения; данная техника появляется в тот момент, когда привычная нотация уже не приемлема в связи с тем, что она не может полноценно отразить хаос разгулявшейся стихии. Закипающий самовар в балете, конечно, предвещает определенную беду, но композитор явно сочинял данный эпизод в хорошем настроении: здесь господствуют веселая суэта собирающихся на угощение гостей, буйная оркестровая красочность, радость виртуозного звукового перевоплощения.

Завершим обзор балета «Муха-Цокотуха» еще одним наблюдением. Следуя стихотворным строчкам К. Чуковского, Б. Тищенко наполняет партитуру своего сочинения многообразными фольклорными интонациями, стихией народной музыки и танца. Впрочем, таковые являются важной частью композиторского языка автора, их появление (особенно в преддверии «Ярославны») не должно вызывать удивления. В анализируемом балете мы слышим и инструментальные наигрыши, и различные обороты народных плачей («Дорогие гости, помогите!»), и многочисленные плясовые. В подтвержде-

<sup>4</sup> У Б. Тищенко алеаторика – по большей части, умеренная, «контролируемая» – фиксируется достаточно строго, не влияя на форму сочинений.

ние данной мысли приведем еще одну цитату из статьи М. Конарева, отметив при этом, что несомненная близость к народной традиции у И. Стравинского и Б. Тищенко отмечалась многими исследователями творчества ленинградского автора: «Сходство творческого метода преломления фольклора у Стравинского и Тищенко прослеживается на уровне работы с тематическим материалом. Как и Стравинский, Тищенко в симфонической сказке-балете “Муха-Цокотуха” принципиально не обращается к протяжным, мелодически развернутым песенным темам. Его метод базируется на кратких напевах-формулах и ритмоформулах, где напевы-формулы тяготеют к горизонтально-вариантному развитию, а ритмоформулы – к различным ритмическим модификациям, и как следствие развития возникает их вертикальное контрапунктическое сопряжение-взаимодействие. Таким образом, попевка песенного или инструментально-плясового типа становится у Б. Тищенко не только важной интонационной основой музыкального языка, но и главным стратегическим компонентом его музыки. Как известно, И. Стравинский использовал семантику песен-закличек и игровые обрядовые календарные песни, Тищенко же насыщает свой тематический строй интонационными оборотами плачей, девичьих хороводных песен, с одной стороны, а с другой, – интонациями и ритмоформулами инструментальных наигрышей и плясовых» [5].

Таким образом, есть основания полагать, что анализируемый музыкально-сценический триптих в целом, адресуемый детской аудитории отечественных театров юного зрителя, и его первая часть балет «Муха-Цокотуха» в частности явились значимой составляющей «симфонических исканий» в творчестве Б. Тищенко и в советской музыке названного десятилетия.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Ручьевская Е. А. К 70-летию Б. И. Тищенко // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: в 2 т. СПб.: Композитор, 2011. Т. I: Статьи. Заметки. Воспоминания. С. 144–146.
2. Нестьева М. И. Эволюция Бориса Тищенко в связи с музыкально-театральным жанром // Композиторы Российской Федерации: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1981. Вып. 1. С. 299–356.
3. Скорбященская О. А. Борис Тищенко: Интервью Robusta. СПб.: Композитор, 2010. 40 с.

4. Кац Б. А. О музыке Бориса Тищенко: Опыт критического исследования. Л.: Сов. композитор, 1986. 168 с.

5. Конарев М. А. Специфика жанра симфонической сказки в балете «Муха-Цокотуха» Б. И. Тищенко // Культура: теория и практика: Электронный научный журнал. 2017. Вып. 3. URL: <http://theoryofculture.ru/issues/76/948/> (дата обращения: 20.05.2021).

6. *Konarev M. A.* О жанровых, драматургических и образно-интонационных особенностях оперы «Краденое солнце» Б. И. Тищенко // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 3. С. 92–96.

7. *Данилова Н. В.* Метаморфозы комического в советской музыке второй половины XX века в разножанровых контекстах: дис. ... канд. иск. (17.00.02). СПб., 2020. 162 с.

---

### REFERENCES

---

1. *Ruch'evskaya E.* К 70-летию В. Тищенко [To the 70th anniversary of V. Tishchenko]. In: *Ruch'evskaya E. Raboty raznykh let* [Works of different years]: in 2 vol. St. Petersburg: Kompozitor, 2011. Vol. 1: Articles. Notes. Memories. Pp. 144–146.

2. *Nest'eva M.* Evolyutsiya Borisa Tishchenko v svyazi s muzykal'no-teatral'nym zhanrom [Evolution of Boris Tishchenko in connection with the musical-theatrical genre]. In: *Kompozitory Rossiyskoy Federatsii* [Composers of the Russian Federation]: collected articles. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1981. Issue 1. Pp. 299–356.

3. *Skorbyashchenskaya O.* Boris Tishchenko: Interv'yu Robusta [Boris Tishchenko: Interview with Robusta]. St. Petersburg: Kompozitor, 2010. 40 p.

4. *Kats B.* О музыке Бориса Тищенко: Опыт критического исследования [On the music by Boris Tishchenko: A trial of critical research]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1986. 168 p.

5. *Konarev M.* Spetsifika zhanra simfonicheskoy skazki v baletе «Mukha-Tsokotukha» В. Тищенко

[Specificity of the symphonic fairy tale genre in the ballet *Fly-Tsokotukha* by V. Tishchenko]. In: *Kul'tura: teoriya i praktika* [Culture: Theory and Practice]: Electronic research journal. 2017. Issue 3. URL: <http://theoryofculture.ru/issues/76/948/> (date of application: 20.05.2021).

6. *Konarev M.* О жанровых, драматургических и образно-интонационных особенностях оперы «Краденое солнце» В. Тищенко [On the genre, and dramaturgical, and imagery-intonation peculiarities of the opera *Stolen Sun* by V. Tishchenko]. In: *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2019. No. 3. Pp. 92–96.

7. *Danilova N.* Metamorfozy komicheskogo v sovetskoj muzyke vtoroy poloviny 20 veka v raznozhanrovnykh kontekstakh [Metamorphoses of comic in the different genre contexts of the Soviet music in the second half of the 20 century]: Thesis of Ph. D. (Art). St. Petersburg, 2020. 162 p.

### Серов Юрий Эдуардович

кандидат искусствоведения, художественный руководитель и дирижер  
Санкт-Петербургский молодежный симфонический оркестр им. М. П. Мусоргского  
Санкт-Петербургское музыкальное училище им. М. П. Мусоргского, директор  
Россия, 191028, Санкт-Петербург  
[serov@nflowers.ru](mailto:serov@nflowers.ru)  
ORCID: 0000-0001-8276-1898

### Yuri E. Serov

Ph. D. (Art), Artistic Director and Conductor  
M. Mussorgsky St. Petersburg Youth Symphony Orchestra  
M. Mussorgsky St. Petersburg Music College, Director  
Russia, 191028, St. Petersburg  
[serov@nflowers.ru](mailto:serov@nflowers.ru)  
ORCID: 0000-0001-8276-1898