

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 2)

В статье анализируется малоизвестный музыкально-сценический опус выдающегося отечественного композитора второй половины XX века Б. Тищенко (1939–2010). Будучи прямым наследником классических традиций русского концептуального симфонизма, композитор в то же время тяготел к радикальному новаторству и остался в истории как один из наиболее ярких представителей поколения композиторов-«шестидесятников», признанных лидеров «новой волны», внесших существенный вклад в развитие советского симфонизма 1960-х годов. О вышесказанном свидетельствует, в частности, необычный в жанровом отношении триптих Б. Тищенко, созданный в 1968 году по заказу Ленинградского театра юного зрителя и включающий в себя современные «прочтения» поэтических сказок К. Чуковского: балет «Муха-Цокотуха», оперу «Краденое солнце» и оперетту «Тараканище». Автором статьи отмечается, что Б. Тищенко подошел к художественному воплощению шедевров детской литературы самым серьезным образом, нисколько не изменив своим творческим принципам и композиторской манере. Музыка для детей репрезентирует индивидуальную стилистику Б. Тищенко с тем же успехом, что и «взрослые» сочинения названного композитора. По мнению исследователя, характеризуемый музыкально-сценический триптих явился значимой составляющей «симфонических исканий» Б. Тищенко в указанном десятилетии. Выдвигаемый в статье тезис подтверждается результатами последовательного анализа, проведенного в целях выявления важнейших черт оркестрового стиля композитора в опере «Краденое солнце» и оперетте «Тараканище». Изучению первой части цикла, балета «Муха-Цокотуха», была посвящена предыдущая публикация автора настоящей статьи.

Ключевые слова: Борис Тищенко, Корней Чуковский, опера «Краденое солнце», оперетта «Тараканище», 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 2) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2. С. 22-30.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_22

Yu. SEROV

M. Mussorgsky St. Petersburg Music College

MUSICAL TRIPTYCH FOR STAGE BY B. TISHCHENKO BASED ON THE TALES BY K. TCHUKOVSKY IN THE CONTEXT OF DEVELOPMENT OF THE SOVIET SYMPHONIC MUSIC IN THE 1960s (PART 2)

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 a radical 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 triptych for stage, created in 1968 by order of the Leningrad Young Spectator's Theater, which includes the ballet *Fly-Tsokotukha*, opera *Stolen Sun* and operetta *The Cockroach*.

The composer approached the text of Chukovsky's fairy tales in the most serious way. He did not betray his creative principles; this work for children represents his composition manner the same way as his "adult" compositions. The main conclusion of the article is that the musical triptych for the Young Spectator's

Theater has become a serious contribution to the renewal of Russian symphony in the second half of the 20th century. The thesis put forward in the article is confirmed by a consistent analytical consideration of the most important features of the composer's orchestral style in the opera *Stolen Sun* and the operetta *Cockroach*. The first part of the cycle – the ballet *Fly-Tsokotuha* – was examined by the author in the previous publication.

Keywords: Boris Tishchenko, Kornei Chukovsky, opera *Stolen Sun*, operetta *Cockroach*, Russian programme symphonism of the 20th century, musical fairy tale, symphony orchestra.

For citation: Serov Yu. Musical triptych for stage by B. Tishchenko based on the tales by K. Chukovsky in the context of development of the Soviet symphonic music in the 1960s (Part 2) // *South-Russian Musical Anthology*. 2022. No. 2. Pp. 22-30.

DOI: 10.52469/20764766_2022_02_22

Три разножанровых спектакля по сказкам К. Чуковского были созданы Б. Тищенко в конце 1960-х годов. 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, новые авангардные западные техники, основанные на глубоком интеллектуализме их носителей, становились «питательной средой» для поиска и развития.

В первой статье, которая была посвящена триаде спектаклей, созданных для Ленинградского театра юного зрителя (балет «Муха-Цокотуха», опера «Краденое солнце» и оперетта «Тараканище»), мы отмечали, что 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 подлаживающийся 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 деле обновления отечественного симфонизма 1960-х гг.

Либретто оперы «Краденое солнце»¹ создавалось композитором совместно с другом, биографом, ленинградским музыковедом М. Бяликом. Вероятно, режиссер спектаклей З. Корогодский, наметив какие-то сюжетные рамки, предоставил сценаристам определенную свободу. Мы акцентируем на этом внимание потому, что сказка К. Чуковского переработана для оперы основательно. Н. Данилова, исследовавшая в своей диссертации метаморфозы комического в советской музыке второй половины XX века, в том числе в опере «Краденое солнце», досконально изучила вопрос несоответствия оперного сценария и оригинала: «При сравнении либретто оперы <...> и сказки Чуковского обращает на себя внимание различие в объеме текста. Недостаточная для сценического воплощения литературная основа оперы дополняется материалом, который мог бы органично сосуществовать с текстом Чуковского и не отторгался бы им, — такой была задача либреттиста и композитора. Сочиняя новый текст, Тищенко и Бялик использовали обороты, лексику русских сказок, поговорок, считалок, т. е. то, что питало творчество Чуковского, и внедрили новый материал в либретто, которое разветвляет интерпретацию самой сказки. <...> С помощью расширенной литературной основы было обеспечено музыкальное пространство и время, необходимое для оперы с ее музыкальным и сценическим действием, диалогами и ансамблями» [3, с. 44]. Добавим, что сценаристы ввели в оперное действие несколько новых, отсутствующих у К. Чуковского персонажей (ежи, лиса, козлы, сороки, петух), которые серьезно расширяют драматургические возможности композитора, особенно в развернутом среднем

разделе «собираения сил» на борьбу с Крокодиллом. Яркие музыкальные характеристики данных героев, их разнообразные диалоги, комментарии от автора (сороки), а в некоторых случаях и более «полнокровные» вокальные номера (Лиса) вносят в спектакль необходимую динамику, цельность и законченность массовых сцен, свежие оркестровые приемы. Либретто составлено умно, с юмором и тактом по отношению к очень камерной по манере и лаконичной по форме сказке К. Чуковского, здесь заложен значительный ресурс для масштабирования поэтического текста пусть и в одноактную, но все же «настоящую» оперу.

Самое важное изменение, внесенное сценаристами в литературную основу сочинения и напрямую влияющее на его структуру, – появление в «Краденном солнце» красочного пролога, массовой сцены с участием всех героев оперы, поющих, декламирующих, выкрикивающих несвязный набор слов о солнце, счастье, радости и ласковом свете. Веселью собравшихся нет предела: радуются звери, «радуется» большой симфонический оркестр – все это напоминает языческий обряд поклонения солнцу, восторги Масленицы, приносящей с собой свет, тепло, пробуждение весны и самой жизни. И Б. Тищенко не скрывает музыкальных истоков этого массового народного праздника: хороводы проводов зимы из «Снегурочки» Н. Римского-Корсакова и жестко-разудалые ритмы из «Петрушки» И. Стравинского – среди самых первых и важных. Шумные кластеры рояля, «щедро одобренные» колокольным праздничным перезвоном огромной и разнообразной группы ударных², виртуозная алеаторика деревянных духовых и выдержанные педали медных, антифонная переключка хора и оркестра, «упругие» ритмы разгульного пляса создают ощущение счастья, детства, переполняют радостью и светом, каким-то первобытным ликованием. Честно говоря, трудно найти в необъятном симфоническом наследии Б. Тищенко нечто подобное.

В эпилоге, для которого, в отличие от пролога, у К. Чуковского все же нашлось несколько строчек («Здравствуй, солнце золотое! / Здравствуй, небо голубое!»), Б. Тищенко возвращается к материалу вступления, перекидывая, таким образом, через всю оперу своеобразную смысловую арку. Длительностью чуть более получаса, спектакль получает ясную композиционную схему со вступлением, завязкой драмы (исчезновение света и «собираение сил»), ее развязкой (драка Медведя с Крокодиллом и освобождение солнца) и победным и жизнеутверждающим финалом. Пролог и эпилог как будто перемещают оперу в иную жанровую сущность. Если лишенное номерной структуры, сквозное, цельное и абсо-

лютно логичное по своему развитию драматическое действие среднего раздела «имеет яркую сатирическо-гротесковую направленность и несет в себе черты именно комической оперы» [4, с. 92], то острый национальный колорит, несомненный налет архаики³, кластерная терпкость и колокольность вступления и завершения переносят слушателя в сферу большой народной оперы, написанной со всей серьезностью, оперы, где звери – маски на лицах актеров, своеобразный театр в театре, спектакль, разыгранный скomorохами на ярмарочном поле.

Тематизм «Краденого солнца», способы его развития выдают зрелую манеру работы композитора с интонационным фондом. Б. Тищенко разрабатывает несколько мотивных пластов: целотонность языческого пролога и эпилога, вязкую хроматику в сцене кражи солнца, квартетно-квинтовые («пионерские») «кричалки» и считалки детского хора, разнообразные подражания птичьему звуковому миру. Свои интонационные характеристики имеются у Лисы, Медведя, Крокодила – данные героини ими иногда даже «обмениваются». Несмотря на определенную схожесть, интонации из одного тематического пласта так и не становятся лейттемами – автора в большей степени интересует сквозное развитие тематизма. Все растет из одного «зерна», но «побеги» разветвляются иногда достаточно широко. Композитор относится к своей мелодической «кладовой» очень бережно: постоянно умножает свое «богатство», тщательно обрабатывает, преобразовывает; все интонации, каждая из которых важна по отдельности, так или иначе связаны между собой. Мы можем смело говорить о неких формулах (а в сочетании с устойчивыми ритмическими фигурами и оборотами и о ритмоформулах), которые передаются от персонажа к персонажу, связывая сюжет в единое интонационное пространство. Подобная музыкальная конструкция, с одной стороны, создает иллюзию узнаваемости, повтора, с другой – усложняет процесс восприятия: ничто не повторяется буквально, звуковой мир оперы находится в непрерывном, «броуновского» толка движении, он полон всевозможных «приключений», и в этот мир хочется вслушиваться, отслеживая происходящие изменения.

Вокальное, голосовое начало в «Краденном солнце» интересно в контексте всего творчества композитора. Данное сочинение оказалось единственной оперой Б. Тищенко, что при страстной любви композитора к литературе, обилии в его каталоге камерно-вокальных произведений кажется невероятным. «Краденое солнце» почти все состоит из небольших речевых попевок, закличек, коротких реплик. По замыслу

Б. Тищенко, многочисленные звери поют из разных концов сцены для создания стереофонического звучания. У каждого из персонажей даже в крохотной «партии» своя неповторимая интонация, характерная мотивная «физиономия» – герои узнаваемы в своих вокальных проявлениях. Чуть больше музыкального материала достается храброму Петуху-тенору, «подбадривающему» себя пунктирами и взлетающими интонациями, льстиво-вкрадчивой Лисе, исполняющей рюдады, достойные самой Шемаханской царицы, чей ансамбль с Петушком напоминает добрую пародию на бессмертный шедевр Н. Римского-Корсакова, плачущей «по-народному» безутешной Медведице. Превосходны вокальные ансамбли робких, еле живых ежей, переключки сорок, остигнато-туповатые выходы баранов под барабанный аккомпанемент лихой лезгинки. Композитору важна ясность произнесения каждого слова, подчеркиваемая речевой интонацией: ощущается желание разредить оркестр, убрать все то, что мешает услышать текст. Подавляющее большинство всех ансамблей и сольных реплик исполняется или на паузах оркестра, или на очень скромной инструментальной поддержке: никому не нужно кричать, надирать, стараясь пересилить насыщенный по составу симфонический оркестр.

Конечно, главный «вокальный» герой оперы – Медведь, которому поручена вполне развернутая и невероятно разнообразная по техническим приемам партия *basso buffo*. Персонаж «дрожит от страха» мелкими нотами, воеет по пропавшим медвежатам, истерично кричит в широкой интервалке, «подбадривает» себя маршеобразным пунктиром, «рычит» длинными *glissandi*. Дуэт Медведя с Крокодилем (усиленный микрофоном баритон, злодейски хохочущий под аккомпанемент большого барабана) – венец всей оперы, остроумная развязка, массовая сцена, в которой все многочисленные участники действия, вооруженные каждый своей интонацией, требуют от Медведя немедленной и сокрушительной победы, одновременно помогая герою надсадными криками: «Вот тебе, вот тебе, вот тебе». Сцена ухода Крокодила в мир иной решена автором абсолютно неподражаемо, с большой выдумкой. Крокодил умирает под аккомпанемент одинокого контрабаса: на словах «Эй, эй, эй, пожайей» персонаж пропевает очень длинное *glissando* на две октавы, переходя с голоса на фальцет. Вслед за Крокодилем группа контрабасов исполняет также бесконечное *glissando* вверх, затем вступают остальные струнные. У сольной скрипки звучит звонкое «кукареку», за которым четыре валторны на *ff* «испускают дух» (снова остроумная и уважительная отсылка к «Золотому петушку»).

Оркестр в «Краденое солнце» роскошен. Б. Тищенко сочиняет симфоническую сказку, в инструментальном облике которой имеются все необходимые для воплощения авторского замысла звуковые составляющие: балаганное «многотонное пиршество» пролога и эпилога, застывшая в страхе лесная чаща, птичьи крики, потешные марши зверей, предельно разнообразные музыкальные характеристики героев, изобретательная алеаторика вырвавшегося из пасти Крокодила и поднимающегося в небо солнышка. Композитор тщательно наполняет партитуру многочисленными оркестровыми деталями, всевозможными инструментальными изысками. В многослойной фактуре все продумано и встроено в общий, развивающийся сюжет. Темный лес – это наводящие тоску «фальшивые» высокие кларнеты, «ползучие» зыбкие *sul tasto* виолончелей и альтов, подобные уханью филина *glissandi* тромбона (за сценой и с сурдиной), жутковатое поскрипывание старого дуба в исполнении *reco-reco*⁴, убыстряющиеся бонги, имитирующие бегство невиданных и невидимых зверьков; чьи-то страшные «завывания» прослеживаются в микрохроматике струнных, валторн и флейтовом *frullato*. Оцепенение, таинственность, ужас – плохо обитателям леса без солнышка. Эту впечатляющую картину дополняют разнообразные подражания птичьим шумам у гобоя, флейты и скрипки, которые «свистят», «кричат», «ругаются», «кукуют», «чирикают», в то время как герои сказки обмениваются испуганными репликами, подбадривают друг друга, плачут, робко готовятся дать отпор зловуру.

Смерть Крокодила и появляющееся на небе солнце – одна из лучших страниц тищенковской оркестровой звукописи. «Журчащие» флейты, кларнеты и струнные искрятся каким-то чудесным светом, а к ним присоединяется весь оркестр, постепенно разрастаясь в праздничную алеаторику. Инструментальная вертикаль захватывает весь мыслимый, весь доступный человеческому слуху диапазон. Хоровые голоса сливаются с оркестром, восхваляя свет, радуясь вновь взошедшему солнцу. Сквозь эту насыщенную звуковую массу начинают проявляться ритмичные кластеры рояля (будто русский танец из «Петрушки»), переводя действие без всякого перерыва в языческое ликование эпилога. Сквозная сцена – от низких контрабасов, символизирующих уходящего из жизни Крокодила, через появление солнца и до последних тактов оперы – необычайно динамична, поражает буйством оркестровых красок, собирает оперу в единый интонационный узел и готовит мощное и радостное завершение. Но финал оказывается неожиданным, даже парадоксальным, и это тоже

очень «по-тищенковски». Звуковая ткань постепенно «тает», завершают «работу» медные духовые и ударные. Упругие ритмы пляски уступают место текучему хороводу. Со словами: «Рады зайчики и белочки, рады мальчики и девочки» – детский хор, обозначенный в партитуре «Детишки», в унисон с пасторальными гобоями поет чудесную мелодию, появляющуюся здесь словно из масленичных сцен «Снегурочки». Песня «покачивается» в изящной танцевальной трехдольности, флейты с кларнетами «окружают» ее легкими виртуозными пассажами, словно птичий гомон, звучит чистый, «незамутненный» *A-dur*. Сцена пустеет, кларнеты «улетают» в какую-то запредельную «оркестровую высь», через паузу им вторит далекий пассаж рояля на *pp*. Создается удивительное ощущение, что все произошедшее – видение, сон, случилось не наяву. Но остается тепло, солнечный свет, счастье, радость, и это результат сильнейшего воздействия столь яркой и необычной музыки Б. Тищенко.

Последней по номеру опуса в триптихе стоит одноактная оперетта «Тараканище»⁵. Либретто написано З. Корогодским, который позволил себе некоторые вольности в обращении с текстом К. Чуковского, основательно намекая на политический подтекст⁶, вставил в сказку строчки из других произведений поэта, а также свои собственные⁷. Музыка Б. Тищенко не просто усиливает сатиру на И. Сталина (многообразное и многократное цитирование любимой песни вождя «Сулико»), но поднимает текст на иную драматическую высоту, насыщает его народными плачами, ораториальным пафосом, жесткими оркестровыми кадансами, сложными ритмами. «Детского» здесь очень немного. Скорее, мы можем говорить об определенной глубинной смысловой связи тищенковского «Тараканища» с его же созданным совсем недавно «Реквиемом» на слова А. Ахматовой и, прежде всего, с «Антиформалистическим райком» Шостаковича⁸.

В оперетте двадцать один номер, многие идут с ремаркой *attacca*, но автор, очевидно, не ставил перед собой задачу создания монолитной симфонической конструкции. Сквозное развитие, без которого немыслима крупная форма у Б. Тищенко, не является здесь основной драматургической идеей. Мы позволим себе привести полный список частей «Тараканища», поскольку подробное перечисление таковых подготавливает серьезный вывод о жанровой принадлежности сочинения: Вступление, Ария Таракана, Хор, Куплеты Таракана, Дуэт Раков, Таракан напеваает, Общий речитатив, Хор, Сцена, Хор, Сцена, Плач зверей, Хор детей, Куплеты Таракана, Проклятие, Куплеты Кенгуру, Сцена, Ариозо Воробья, Сцена, Слава Воробью, Общее ликование, Зак-

лючение. Итак, перед нами не оперетта и даже не опера, а большая народная оратория (или пародия на нее) с внушительным вступительным хором и разного рода массовыми сценами, развернутыми плачами и хорами-проклятиями врагу, с ариозо Воина-победителя (Воробья) и ликующе-праздничным заключительным хором. Опереточность в действие вносит, пожалуй, лишь один из главных «героев» повествования – Таракан, который, помимо того, что поет «дребезжащим» тенорком, еще и входит в образ некоего стиляги 1960-х годов: в ботинках «манная каша», узких брючках и «гавайской» рубашке. В классической оперетте это, скорее, типаж для второй (вслед за главными героями-любовниками) «каскадной» пары. Возможно, от оперетты в «Тараканище» текст от автора, но, во-первых, его не так много, а во-вторых, несколько больших отечественных ораторий в XX веке содержат в своей структуре партии солиста-чтеца⁹.

Вступительный хор наполнен поистине генделевской мощью. Выглядит забавно, поскольку в стихах лишь легкомысленно-шутливое: «Ехали медведи на велосипеде», причем велосипед Б. Тищенко «демонстрирует» коротким кларнетовым вступлением в быстрых разнонаправленных пассажах. В самом конце оперетты слушатель вдруг понимает и слышит, что герои произведения катаются вовсе не на велосипеде, а на карусели – необычный режиссерский ход, задумка и находка З. Корогодского, оригинально воплощенная Б. Тищенко в звуковой ткани. С присоединением к процессии новых и новых зверей оркестр многократно динамически разрастается: все громко кричат, а тромбоны еще и дико «хохочут» на *glissandi*. Ария Таракана решена в гротесковой манере. На аккомпанементе легких *staccati* деревянных духовых и *pizzicati* контрабасов герой немного «икает»: много пауз, синкопы, сложные интонационные скачки, *glissandi*-подвывания. Уже в этом номере, в небольшой интермедии квартета тромбонов и тубы, появляются отголоски «Сулико». Композитор начинает готовить слушателей к появлению песни «на сцене». Следующее активное хоровое действие со словами: «Он рычит, и кричит, / И усами шевелит» – построено на интонациях арии Таракана, и оркестр опять проявляет себя во всей своей многоголосной мощи.

Хороши и смешны, выразительны и даже обаятельны куплеты Таракана. В зажигательном галопе под аккомпанемент шумных и быстрых кластеров рояля и *pizzicati* струнных Таракан скороговоркой произносит текст из «Бармалея» Чуковского: «Я кровожадный, / Я беспощадный, / Я злой разбойник Бармалей! / И мне не надо / Ни мармелада, / Ни шоколада». Строчки про маленьких детей опущены (все же детский

спектакль), а Бармалей везде именуется великаном. Таракан представляется совсем не страшным, поскольку мурлычет изящную песенку, на что хор зверей отвечает грозным и непреклонным маршем: «Не боимся мы его, / Великана твоего: / Мы зубами, / Мы клыками, / Мы копытами его!». Нет никаких сомнений: в борьбе с этой могучей хоровой и оркестровой силой диктатор обречен, совсем скоро будет раздавлен и уничтожен, тем более что Б. Тищенко заканчивает номер импровизацией большой группы ударных (барабаны, бонги, томы – как звучащая иллюстрация зубов, клыков и копыт) на *fff*.

Несколько следующих номеров – это убегающие со своими чемоданами или сидящие под кусточками с дрожащими ушами и стучащими зубами бегемоты, крокодилы, обезьяны и другие «герои». В музыке – рваная, острая, «угольчатая» фактура, отдельные всполохи пуантилизма, хоровой шепоток, нелепые *glissandi* низких виолончелей и контрабасов. На словах: «Чтоб ему провалиться, проклятому!» – звучит и надолго захватывает наше внимание «Сулико». Затем появляются разнообразные «плачи» с нечетными размерами (по заветам «кучкистов») и неожиданной микрохроматикой скрипок и тромбонов. Чем дальше, тем рельефнее становятся всхлипы и причитания, горе захватывает мир целиком, вся сцена напоминает народные сцены из «Бориса Годунова» или «Хованщины»: «Плачут они, убиваются, / С малышами навеки прощаются». Хор детей поет трогательную колыбельную песню, искренняя печаль которой перебивается шутивными *glissandi* тромбона с сурдиной: «Милый, милый Таракан, / Смилуйся над нами, / Отпусти нас поскорей / К нашей милой маме!» (снова из «Бармалей»).

Вслед за крошечным проклятьем, фольклорные интонационные истоки которого также не вызывают сомнений, звучит песенка Кенгуру – персонажа, стыдящего трусливых зверей и развенчивающего тараканью силу: «Разве это великан? / (Ха-ха-ха!) / Это просто таракан! / (Ха-ха-ха!)». Конечно, отсылая слушателя к жанру песенки, композитор пытается снять драматическое напряжение предыдущей части оперетты. Пожалуй, автору это удастся, хотя сам «выход» Кенгуру очень непросто организован интонационно, ритмически и фактурно: для точного исполнения требуется незаурядное мастерство всех участников. Обыгрывая на новом смысловом витке характерную танцевальную интонацию песенки, вступает хор с короткой и самой важной (не для детей в зале, но для З. Корогодского с Б. Тищенко) фразой: «Покоряемся, звери, усатому, / Потому что мы любим проклятого». При этом каждая строчка заканчивается громогласным «Ура!!!». Данный

текст не из «Тараканища» и не из «Бармалей» – из З. Корогодского. Б. Тищенко заканчивает номер чудовищным по динамическому накалу оркестровым *tutti*. Музыканты, хорошо знакомые с историей своей страны, по идее автора, должны здесь «выложиться» с особой силой.

Эпизод с выражением любви к тирану воспринимается как главная кульминация, после которой повествование переходит во всеобщее ликование, но вначале поет свое ариозо Воробей, вернее, не поет, а чирикает (слов нет, как их нет и у К. Чуковского) на мотивы из выходной арии Таракана. Это действительно смешно: повадки воина-победителя напоминают повадки тирана – также легкомысленны и в тех же музыкальных «выражениях». В финале Б. Тищенко прекрасно передает инструментами оркестра и хоровыми голосами поэтические строчки: «Ослы ему славу по нотам поют, / Козлы бороною дорогу метут, / Бараны, бараны / Стучат в барабаны! / Сычи-трубачи / Трубят! / Грачи с каланчи / Кричат!». Ослы «сольфеджируют», глядя в ноты: «До-ре-ми-ре, фа-ми-ре-фа-ми»; козлы будто кланяются, опуская бороды на дорогу; бараны действительно стучат в барабаны (их в партитуре, к счастью, много); трубы (сычи) трубят, грачи кричат во всю «хоровую глотку». Оркестра в финале много: ликующая медь, могучие унисоны струнных и деревянных, выразительные, ясные и простые ритмы, упругие *crescendi* от *pp* до *fff*. Б. Тищенко пародирует здесь «Танец с саблями» из балета А. Хачатуряна «Гаянэ», что в 1968 году было небезопасно: Арам Ильич занимал пост секретаря правления Союза композиторов СССР. Сатира политическая уступает место беззлобному шаржу на коллегу-композитора. Карикатура выполнена точно и тщательно, причем и в общем контуре, и в «передразнивании» деталей¹⁰.

Затем начинается музыка, от которой весь смех мгновенно «улетучивается». Заключение, очень изобретательно написанное композитором, и красиво, и печально. После слов, завершающих повествование К. Чуковского («Вот была потом забота – / За луной нырять в болото / И гвоздями к небесам приколачивать!»), два кларнета с тромбоном пытаются «починить» сломанную карусель, вновь запустить ее вращение, вернуться к музыке вступления¹¹. Возникает несомненная аллюзия с любимым Б. Тищенко Ф. Шубертом. Так в репризе песни «Гретхен за прялкой» рояль «раскручивает» работу веретена, прерванную эмоциональными размышлениями гетевской героини. (Напомним, что фортепианные фигурации из этой песни Б. Тищенко цитирует в кульминационном разделе своей Третьей симфонии, созданной незадолго до «Тараканища».) Перекидывая интонационную арку через всю оперетту, хор вступает с почти точным повтором своего первого появления, только

вместо дизезов – бекары: композитор верен своему принципу отклоняться от точных повторений в репризах, к тому же появляется целотонная гамма, столь важная в русской музыке в различного рода славениях. Слова в данном отрывке написаны либреттистами: «И пляшет, и пляшет вся звериная наша семья». На «повисших» «пустых» унисонных квинтах хора, валторн и струнных певцы печально повторяют: «И пляшет, и пляшет, и пляшет». К двум кларнетам, «крутящим карусель», присоединяются флейты и *piccolo*. Звучание затихает на *diminuendo*. В самый последний раз вместо возгласа «И пляшет» хор произносит: «И плачет». Подмена знаковая: в момент, когда надо аплодировать, становится совсем грустно от «безнадежных» длинных оркестровых педалей, бесконечного «бега карусели» и извечного русского плача.

В «Тараканище» Б. Тищенко остается верен своим художественным и музыкально-технологическим принципам, своему методу «обращения с интонационным материалом – извлечения максимума выразительности путем метаморфоз, путем придания избранному материалу новых и новых обликов» [5, с. 126]. Подобные превращения происходят при переходе и от жанра к жанру, и от одного поэтического мира к другому. Музыка при этом «не теряет своей сути, в ней звучат ее постоянные струны, но звучат каждый раз по-иному, подчас весьма неожиданно» [Там же]. Именно поэтому мы легко узнаем язык и стиль композитора даже в таком, казалось бы, далеко от магистральной художественной линии жанре, как оперетта. Несмотря на обилие разнообразных цитат и многочисленных аллюзий, «Тараканище» воспринимается очень цельным в стилистическом плане произведением.

Подводя итог размышлениям о необычном с точки зрения истории создания, разнообразном в жанровом плане и к тому же совершенно неизвестном не только широкому кругу любителей музыки, но и специалистам сочинению Б. Тищенко, хочется отметить следующее. Триптих по сказкам К. Чуковского продолжает линию развития симфонической музыки композитора в контексте обновления всего отечественного симфонизма, в языке и стилистике закрепляется и обогащается многое из достигнутого в «Двенадцати», Второй и Третьей симфониях, «Реквиеме» на стихи А. Ахматовой. Не будет большим преувеличением сказать и о том, что сочинения по сказкам К. Чуковского подготавливают появление «Ярославны».

Высокие этические идеалы, столь существенные для творчества Б. Тищенко, автор переносит и в «детскую» музыку, тем более, что поэзия К. Чуковского давала композитору значительный импульс: победа добра над злом, радость созидания, единение с природой, чистота по-

мыслов, ирония, сатира, искренняя веселость. Конечно, все перечисленное – «взрослые» ценности, но здесь хотелось бы заострить внимание на важной детали первоначального замысла: Ленинградский ТЮЗ времен З. Корогодского был театром для детей, но не детским театром по манере высказывания, выбранным темам, глубине постановок. Театр не развлекал, а воспитывал: в стенах данного ТЮЗа с юными зрителями говорили очень серьезно, обсуждали самые острые и злободневные темы. Б. Тищенко с самого начала (в тесном контакте с деспотичным, невероятно требовательным З. Корогодским) работал над спектаклем обстоятельно и вдумчиво, не пытаясь подстраиваться под восприятие маленьких детей, оставаясь самим собой, со своими темами и собственным художественным восприятием мира.

В содержательной диссертации, посвященной смеховой культуре в отечественной музыке, касательно оперы «Краденое солнце» Н. Данилова говорит об атональности в сочинениях Б. Тищенко¹² [3, с. 51]. Действительно, по отношению к традиционной ладогармонической системе координат подобное умозаключение в целом верно. Однако, анализируя Третью симфонию композитора, мы уже рассуждали об особой тональной специфике произведений Б. Тищенко данного периода: здесь отсутствуют «централизованная» тональность, устои, постоянные тяготения, произведение «соткано» из своего рода микротональностей, неизмеримого и непредсказуемого числа возникающих по вертикали сочетаний отдельных голосов. Обращают на себя внимание упорство, с которым композитор ищет новые ладовые устои, способность автора не повторяться гармонически даже там, где музыка возвращается в важные с точки зрения драматургии, замыкающие форму репризные проведения.

Как и в Третьей симфонии или ахматовском «Реквиеме», в триптихе по сказкам К. Чуковского Б. Тищенко погружается в современные приемы композиции, нигде не переходя грань искусственного использования таковых: немного алеаторики, немного пуантилизма и в меру сонорных изысков. В отношении же оркестровой фактуры и инструментального тембра фантазия автора поистине безгранична, на что мы не раз обращали пристальное внимание. Композитор «очеловечивает» инструменты даже несмотря на то, что герои сказок – представители животного мира; оркестровая фактура, отдельный тембр или сочетание тембров, особый прием игры на том или ином музыкальном инструменте становятся для Б. Тищенко «самостоятельной ценностью», важнейшим фактором развития драматургии. Графика партитуры имеет для автора не

меньшее значение, чем извлеченный звук. Б. Тищенко с фаустианской тщательностью изучает оркестр, который в свою очередь «подпытывает» фантазию композитора, «откликается», как огромный инструмент в руках мастера, завораживающими тембровыми сочетаниями. Автор сочинения расширяет представления слушателя о возможностях и технологических принципах исполнения на различных музыкальных инструментах, тем самым обогащая палитру современного отечественного симфонизма. Ритмическая изощренность, полиритмия, сложный метр с полным игнорированием повторов придают музыке Б. Тищенко особую свежесть, непредсказуемость, но и делает ее крайне сложной для исполнения большими оркестровыми коллективами, в которых далеко не каждый музыкант готов проводить долгие часы репетиций в напряженной и кропотливой работе. В одном из своих последних интервью Б. Тищенко вспоминал, что спектакли по сказкам К. Чуковского получились одними из самых сложных его произведений [6, с. 26]. Опираясь на собственный анализ партитур, нам остается только согласиться с данным утверждением.

Особо необходимо сказать о преломлении народной музыки в триаде спектаклей по сказкам К. Чуковского. Фольклора много в поэтической основе произведений, стихи буквально сотканы из

подражаний разнообразной народной, прежде всего детской речи, из детских песенок, считалок, они – основа особой «музыкальной» ритмики большинства сказок. По справедливой мысли Н. Даниловой, «с народным творчеством поэта связывает круг идей и образов, утверждение животворной силы солнечного света и тепла, нравственных основ жизни, близость человека к природе и миру зверей, их очеловечивание, победа добра над злом» [3, с. 40].

Для композитора фольклор – развитие самых существенных качеств собственного творчества: этической значительности, ухода от канонов прямолинейного мышления, поиска ладоинтонационной свежести, свободы в создании новых форм. Многочисленные народные попевки и наигрыши, ритмо-тембральное своеобразие, идущее от устного исполнительства, бесконечное интонационное разнообразие и непредсказуемость ладоритмических формул – все это относится к самым важным истокам музыкального языка композитора. В триптихе для ТЮЗа Б. Тищенко соединяет свою музыку и поэзию К. Чуковского глубоко и предельно органично, и в основе этой органичности – общие подходы к народному творчеству, нестандартной способности к импровизации, к разнообразию средств выразительности и смыслов, а «детское» начало придает повествованию особую фольклорную «экологичность» и целомудренность, «незамутненность» высказывания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Краденое солнце»: опера в одном действии, соч. 40 (1968). Либретто М. Бялика, З. Корогодского, Б. Тищенко по сказке К. Чуковского. Премьера в концертном исполнении: 8 апреля 1973 года, Ленинград, Концертный зал Капеллы. Исполнители: Симфонический оркестр Ленинградской филармонии, Ленинградский концертный хор, дирижер В. Катаев. Партитура: СПб.: Композитор, 1992.

² Необходимо отметить наличие в сценическом действии разнообразных свистулек, дудочек и даже звоночек.

³ Архаики добавляет силлабическое произнесение каждого слога на звук в пении, идущее и от знаменного распева, и от григорианского хора.

⁴ Ударный идиофон, представляющий собой бамбуковую палочку с насечками, по которой водят другой палочкой. Использовался с древних времен племенами Африки.

⁵ «Тараканище»: оперетта в одном действии, соч. 41 (1968). Либретто З. Корогодского по сказке К. Чуковского. Премьера в концертном исполнении: 27 апреля 1989 года, Ленинград, Большой зал филармонии. Исполнители: Симфонический оркестр Министерства культуры СССР, Хор дирижеров Музыкального общества Ленинграда, дирижер Г. Рождественский. Партитура: рукопись.

⁶ Сказка «Тараканище» сочинялась К. Чуковским в 1921 году, когда И. Сталин был одним из членов Революционного военного совета РСФСР и широкой власти, тем более известности, в стране не имел. К. Чуковский отрицал любой политический контекст и сатиру на Сталина в «Тараканище» даже тогда, когда подобная сатира была уже не опасна. Выражение «села на ежа» также нет необходимости связывать с деятельностью наркома госбезопасности Н. Ежова: в 1921 году он работал заместителем заведующего агитационно-пропагандистским отделом Татарского обкома РКП(б).

⁷ Б. Кац полагает, что «некоторые появившиеся в либретто строки выглядят весьма блекло рядом со стихами Чуковского» [5, с. 129].

⁸ Известно, что во второй половине 1960-х гг. Д. Шостакович сделал окончательную, чистовую редакцию своего «Райка» и показал ее ближнему кругу своих друзей. Думается, что Б. Тищенко в этот круг входил и вполне мог слышать данное сочинение.

⁹ Назовем, прежде всего, «Патетическую ораторию» Г. Свиридова и «Поэторию» Р. Щедрина.

¹⁰ Превосходно о данном типе пародии у Б. Тищенко сказал Б. Кац: «Веселье музыки Тищенко носит чисто детский характер, когда же орудием комического выступают элементы пародии, в этом веселье слышится нечто от студенческих „капустников“» [5, с. 129].

¹¹ Ремарка композитора в партитуре: «Провожают Воробья на верхнюю площадку карусели и начинают ее раскручивать».

¹² Гармоническая и в целом интервальная среда музыкальной ткани оперы хроматизирована, несмотря на просвечивающую во многих аккордах терцовость, звуковысотная система атональна [3, с. 51].

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. 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.
4. Конарев М. А. О жанровых, драматургических и образно-интонационных особенностях оперы «Краденое солнце» Б. И. Тищенко // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 3. С. 92–96.
5. Кац Б. А. О музыке Бориса Тищенко: Опыт критического исследования. Л.: Сов. композитор, 1986. 168 с.
6. Скорбященская О. А. Борис Тищенко: Интервью Robusta. СПб.: Композитор, 2010. 40 с.

REFERENCES

1. Ruch'evskaya E. K 70-letiyu B. Tishchenko [To the 70th anniversary of B. 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. Danilova N. Metamorfozy komicheskogo v sovetskoy 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 20th century]: Thesis of Ph. D. (Art). St. Petersburg, 2020. 162 p.
4. Konarev M. O zhanrovnykh, dramaturgicheskikh i obrazno-intonatsionnykh osobennostyakh opery «Kradenoe solntse» B. Tishchenko [On the genre, and dramaturgical, and imagery-intonation peculiarities of the opera *Stolen Sun* by B. Tishchenko]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2019. No. 3. Pp. 92–96.
5. Kats B. O muzyke Borisa Tishchenko: Opyt kriticheskogo issledovaniya [On the music by Boris Tishchenko: A trial of critical research]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1986. 168 p.
6. Skorbyashchenskaya O. Boris Tishchenko: Interv'yu Robusta [Boris Tishchenko: Interview with Robusta]. St. Petersburg: Kompozitor, 2010. 40 p.

Серов Юрий Эдуардович

кандидат искусствоведения, художественный руководитель и дирижер
Санкт-Петербургского молодежного симфонического оркестра им. М. П. Мусоргского
Санкт-Петербургское музыкальное училище им. М. П. Мусоргского, директор
Россия, 191028, Санкт-Петербург
serov@nflowers.ru
ORCID: 0000-0001-8276-1898

Yuri E. Serov

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