

## «ПУШКИНСКАЯ СИМФОНИЯ» БОРИСА ТИЩЕНКО В МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПУШКИНИАНЕ

*Рассмотрены история становления, композиционная и тематическая характеристики «Пушкинской симфонии», соч. 38/125 (1967/1998) Б.И. Тищенко (1939–2010). Сравнение с музыкой к научно-документальному кинофильму «Гибель Пушкина» (1967 г.) свидетельствует, что в Симфонии использованы только темы из киномузыки. С «Пушкинской симфонии» начинается эра воплощения судьбы Пушкина в симфоническом жанре.*

### **Ключевые слова:**

*жанр симфонической биографии, композиторская рефлексия, контрапунктическое сплетение, музыкальная семантика, монограмма, монотематизм, свободная форма, симфоническое мышление, сонатность.*

Более ста лет облик А.С. Пушкина, его окружение стоят в центре внимания разных жанров литературы и филологии, что связано прежде всего с именами В.В. Вересаева, М.А. Цявловского, Ю.М. Лотмана, Б.Л. Модзалевского, Ю.Н. Тынянова, А.А. Ахматовой, М.И. Цветаевой, М.А. Булгакова. Аналогичное явление наблюдается в живописи, о чем красноречиво свидетельствовала выставка в ленинградском Манеже в 1984 г., посвященная А.С. Пушкину. Музыка, особенно ее симфонический жанр, значительно медленнее осваивала эту тему. В конце XX в., в связи с 200-летием со дня рождения поэта, его личность, события мятежной судьбы все более привлекают к себе внимание композиторов.

В европейском симфонизме тема судьбы художника появляется, начиная с середины XIX века: в творчестве Г. Берлиоза, Ф. Листа, позднее – Р. Штрауса, Г. Малера. В искусстве XX в., с его тягой к документализму, к фактологической точности эта тематическая тенденция усиливается. На рубеже XX–XXI вв. ярким примером является творчество Б.И. Тищенко (1939–2010). Об этом свидетельствуют его Симфонии № 5, 6. В «Dante-симфонии» № 1 (1997), по существу, произошло окончательное формирование жанра *симфонической биографии*<sup>1</sup>. Судьбе А.С. Пушкина, его последним дням, посвящена «Пушкинская симфония» в трех частях или *двадцати двух стихотворениях*, соч. 38/125 (1967/1998)<sup>2</sup>. То, что Тищенко создал «Пушкинскую симфонию», обусловлено всей динамикой его творчества. Человеческая психика, глубины сознания и подсознания творческой личности, с активными эмоционально-мыслительными процессами, с богатой событиями жизнью, составляют суть искусства композитора.

Особенность трактовки темы, образный строй и творческий метод Симфонии

связаны с ее художественным генезисом. В 1967 г. Б.И. Тищенко написал музыку к кинофильму «Гибель Пушкина» (автор сценария и режиссер Ф.А. Тяткин)<sup>3</sup>. Фильм, снятый в Ленинграде на студии «Центрнаучфильм», не являлся жанром реалистической биографии. В нем нет развитой сюжетной линии, а представлены в определенном контексте образы-символы, окружавшие поэта в последние дни, и то, что было ему дорого в жизни. В фильме можно увидеть друзей и врагов поэта, пейзажи осеннего и зимнего Петербурга, Михайловского и Тригорского, место дуэли у Черной речки, кабинеты Пушкина в Михайловском и на Мойке, портреты Пушкина и Натальи Николаевны, рукописи, рисунки; книги и вещи, которые видел поэт в смертный час, приглашение на панихиду. Фильм был рассчитан на *подготовленного* зрителя, вызывал активный ассоциативный ряд.

Композитор имел сценарий всех сцен (раскадровка включала 121 пункт), но без конкретных требований относительно музыкального материала. Четкий хронометраж, как в балетной партитуре, работа в заданном времени близка творческому методу Тищенко.

Изучение сценария<sup>4</sup> с пометками композитора показывает, сколь избирательно он подходил к выбору сцен: кабинет Пушкина, осенний Петербург, ростральные колонны, Михайловское, светские рауты, выстрел Дантеса, отъезд Натальи Николаевны из Петербурга. То есть то, что вызывало особенно напряженную рефлексию или имело узловое драматургическое значение, или было наполнено движением. Ясно прощечивалась грань между двумя полярными мирами. В сценарии помечены и номера всех музыкальных фрагментов. (В чистовой партитуре кое-что поменялось местами, но основная разметка осталась прежней).

Все это породило обобщенно-философский, афористичный музыкальный язык. По пометкам в сценарии можно определить образный ряд того или иного музыкального фрагмента. Но музыка намного глубже и значительнее; она не иллюстрирует, а наполняет духовным смыслом каждый эпизод. Музыка к кинофильму «Гибель Пушкина» без изменений исполнялась в концертах как самостоятельное симфоническое произведение из тринадцати разделов, следующих друг за другом аттасса. Это был, по-видимому, первый симфонический опус, посвященный судьбе Пушкина (вокально-поэтическая симфония «Пушкин» А.П. Петрова и созданный на ее основе балет появились в 1978–1979 гг.).

Киномузыку и Симфонию объединяют единый музыкально-тематический материал и вдохновивший композитора зрительный ряд. *Зрительный ряд в Симфонии очень важен, несомненна и роль необычного сценария, в котором ни разу не появляется Пушкин. Показаны его рисунки, зачитываются письма*<sup>5</sup>. Но, используя полностью киномузыку, композитор поставил ее в новый смысловой аспект, поэтому в Симфонии своя образно-композиционная драматургия, иные масштабы.

Есть в Симфонии фрагменты, которые полностью соответствуют *кинопрообразу*. Например, без изменений вошли в нее №№ 5, 11, 12, причем оставшись в прежней драматургической последовательности. В *стихотворениях*, как Тищенко обозначил *микрочасти* Симфонии, №№ 1, 2, 3, 20 есть только эпизодические корректуры, в основном метроритмического рисунка (в частности, обостряется триолью ритм основной темы вступления). Однако встречаются перестановки материала, которые существенно влияют на «ход событий». Так, № 7 из киномузыки делится в Симфонии на два фрагмента, которые «разведены» по разным местам. Иное явление наблюдается в драматургической трактовке № 8, именуемого в сценарии «Раут» и соответствующего почти полностью III части Симфонии: он разъединяется в партитуре на девять фрагментов-*стихотворений*, отмечающих фазы в развитии музыкального сюжета. Само деление Симфонии на три части (хотя I и II следуют аттасса) свидетельствует о более детальной *режиссерской трактовке* композитора.

Есть существенные изменения и добавления к уже имеющемуся материалу. Почти в два раза увеличился № 4, посвященный светлой поэзии (I часть): появляется новый раздел со *светлым дыханием* – соло

альта на фоне струнных и арф с контрапунктом скрипки. В начале II части, посвященной горестным размышлениям поэта, к контрапунктирующим монодиям английского рожка и валторны добавляется голос виолончели. Фрагмент становится масштабнее, а со вступления фагота появляется новый материал. Значительно укрупняется за счет развития стихотворение 9 – «свидание в Камероновой галерее» (40 т. вместо 24-х в киномузыке), в два раза протяженнее становится *реквием* в конце Симфонии, усиливая ноту трагического.

Характеристичные добавления появились в центральном эпизоде средней части, посвященной светскому рауту. Это касается *образа сплетни*. Если в киномузыке звучит только одна солирующая скрипка, то в Симфонии – контрапункт двух солирующих скрипок, материал которых постепенно переходит во все скрипичные партии *divisi* и, наконец, в этот водоворот вовлекается весь оркестр. Причем тема сплетни на 6/8 контрапунктирует с вальсовой темой на 3/4, образуя гемиолу. Далее сплетня идет *задним ходом* – используется прием зеркальной инверсии. Образ стал значительно более колоритным, масштабным и характерным. И, наконец, нужно сказать о последнем штрихе мастера – о добавлении в конце Симфонии пяти тактов: у первых скрипок появляется восходящий ход по полутонам *g-gis-a-b*, и, таким образом, в *G-dur* вкрадывается минорная терция *b* как авторская подпись: *B* – это авторская монограмма по первой букве имени композитора – *Boris*, завершающая многие его произведения.

Благодаря всем большим и «малым» изменениям и дополнениям произведение стало целостнее и крупнее, а, главное, преодолена фрагментарность, свойственная киномузыке, сложилось симфоническое полотно. В нем ярко выражено развитие концепции и полноценно претворен принцип симфонизма мышления. Это уже не сюита со сквозным развитием, а развернутый трехчастный цикл: *Largo*, *Andante sostenuto*, *Andante*. Примат медленных темпов (с ускорением внутри частей) во многом создает основной эмоциональный тон: трагически-философского раздумья – рефлексия на видеоряд. Динамика трагического направлена к финалу: печально-горестным размышлениям поэта, а апогей трагического – в ее конце, после *выстрела Дантеса*.

В Симфонии неординарно трактуется сонатно-симфонический принцип, который проходит через все три части. Тради-

ционное понимание главной и побочной партий поднимается до уровня двух образных сфер и порожденного ими тематизма. Новаторство формы отражено в заголовке: «Пушкинская симфония в трех частях или 22-х стихотворениях». Но *к конкретным стихам здесь нет апелляции. Это 22 раздела Симфонии, представляющие собой более или менее цельные построения, которые объединены в три части. Название «стихотворения» связано с Пушкиным.* I часть – пять стихотворений, II – двенадцать, и финал – снова пять. Каждое стихотворение содержит свой материал. Они отделены паузами или сопоставляются друг с другом.

В каждой части *стихотворения* составляют стройную композицию. I часть – сонатная экспозиция, показ основных образов (главная партия – образ Петербурга – *стихотворение 1*, побочная – мир Пушкина, его тоскливые мысли, грустная и светлая лирика – стихотворения 2–4 и завершение, подобно заключительной партии, – образ враждебного поэту окружения). В средней части вновь их противопоставление; часть построена по принципу концентричности с чертами рондальности, со вступлением: тяжелые размышления поэта сменяются развернутой композицией, средоточием негативного начала, где центром является вальс. В совокупности образуются две средние части – рефлексивное вступление и гротесковый вальс-скерцо. И медленный финал, трагический итог, подобный финалам Третьей или Пятой фортепианных сонат Тищенко. Это свободная композиция с чертами рондо-сонаты, концентрической и вариационной форм. Воплощается череда трагических размышлений (в кинофильме на этих кадрах рука Пушкина рисует пять фигур повешенных декабристов), мыслей о побеге, вновь грустных раздумий, обрывающихся выстрелом Дантеса, оплакивания и вознесения. В целом все три части Симфонии образуют грандиозную *сонатную форму с зеркальной репризой* как форму второго плана:

Структура каждого *стихотворения* включает простую форму – период, двух-, трехчастную, иногда – сквозную строфичность. Но в композиции обычно преобладает четное число. По мнению композитора, *числовой эзотеризм Пушкина сводится к двойке (в отличие от «троечника» Данте)*, что произвольно, как, порой, бывает у Тищенко, сказывается в композиции и средствах музыкальной выразительности. (В частности, в цикле 22 *стихотворения*, 12 – в средней части, 10 в сумме – в крайних частях; дважды проводится вальс.)

Тема *грустной поэзии*, которая звучит в начале I части, как одна из основных тем, и ретроспектируется в финал, *услышана* композитором в поэзии Пушкина последних лет, ее мыслях о быстротечности жизни, предчувствии близкого трагического конца, о страстном желании бегства из чуждого мира: «На свете счастья нет, но есть покой и воля. / Давно завидная мечтается мне доля – / Давно усталый раб, замыслил я побег...». Мотив *стремления к свободе* заложен уже в первой, открывающей Симфонию, интонации (он ритмически обостряется триольной трактовкой), ему посвящено *стихотворение 19* из финала. Тема *грустной поэзии* сопоставляется композитором со строками «Вчера бродил я в этих рощах...» из стихотворения «Вновь я посетил», с образами трех сосен.

Воплощение самых горестных размышлений поэта, его тоски открывает II и III части. И хотя материал в обоих случаях различен, но круг средств выразительности един: камерная звучность (три инструмента в обоих случаях), *заунывная* монодия, котрапунктирующая с другими голосами и микроинтонации с *glissandi* (родственные Симфонии № 3), – семантика плача, *подъёмания*. И, наоборот, светлая лирика Пушкина (стихотворение 4) решена в фактуре аккордового склада у арфы, где в движении терций слышится интонация Магнификата Монтеверди. Этот образ продолжается в светлых темах кларнета и альта.

Другая образная сфера отражает окружение поэта в последние дни жизни: зимний Петербург, интерьеры светских раутов, чуждые ему дворцовые балетны, интриги. Здесь слышны аллюзии балльных танцев – мазурки (*образ кавалергарда*), вальса; используются более быстрые темпы, резкая оркестровка, жесткие интонация – характерная семантика образов зла. Кульминация этой образной сферы сосредоточена в вихре зловещего вальса из второй части. Контрапунктирующий с вальсом фрагмент *развития сплетни* придает ему оттенок жесткого блеска, трескучего пустого многословия, что остроумно подчеркивается завершением вальса трещоткой.

Яркий разнообразный тематизм Симфонии возник на основе листовского принципа монотематизма. Исходное тематическое зерно – призывная тема вступления I части – очень емко по содержанию: это и стремление поэта к свободе, и военный клич («зорю бьют»), с которым связан образ Петербурга николаевской эпохи и т. д. Смысловая многозначность позволяет

придать материалу разные образные облики. Из него выстраивается и, казалось бы, совершенно противоположная тема *тоски, грустной лирики*; он лежит в основе образов зла, его триольная интонация виртуозно пронизывает сложные контрапунктические сплетения вальсового фрагмента, им завершаются картина царских покоев, на его трехголосных имитациях построена тема бегства (стихотворение 19).

В монтажном сцеплении материала важен принцип калейдоскопичности, а благодаря монотематизму и тематическим ретроспекциям достигаются монолитность формы, смысловая конкретность. Так, на интонациях *подвывания – фризрика смерти*, строится самый трагический фрагмент – оплакивания после выстрела Дантеса (остинатные короткие *glissandi* с сильным динамическим развитием у валторны, тромбона, солирующей скрипки и альта). Есть точные ретроспекции – темы *грустной поэзии* из I части в сцене гибели и *вознесения*. Причем после выстрела Дантеса основное тематическое зерно постепенно тесситурно опускается, а в последних тактах Симфонии – поднимается в самые высокие октавы, символизируя вознесение.

Ретроспективную арку между крайними частями создает повтор мощного раздела *tutti* из первого *стихотворения*, который в контексте финала приобретает черты масштабного реквиема. Во II часть, в стихотворение 8, где в конце дан образ *кавалергарда, блестящего салонного убийцы*, ретроспектируется зловещая музыка пятого *стихотворения*. Но здесь она «крупнее»: тихая звучность меняется на *f* и *ff*, вовлекается вся духовая группа, а не только медь, которая не только дублирует партии, звучит новая, образно значимая партия фagота. Таким образом, возникают стойкие семантические ассоциации, придающие Симфонии *quasi* сюжетность.

Новаторство произведения заключается в мастерском мотивно-фактурном

развитии, в редких тембровых и композиционных решениях (парный состав с ненормативной ударной группой). В цикле нет ни одного натуралистического приема. Даже момент гибели поэта воплощен музыкальными средствами – *glissandi* арфы с «обрывом» всех струн и ударом в подвешенную тарелку: *обрываются все струны жизни...* Музыкальный язык Симфонии явно перекликается с Третьей симфонией и «Коронацией Поппеи» К. Монтеверди (в 1967 г. Тищенко занимался ее расшифровкой).

С «Пушкинской симфонии» Тищенко, с его киномузыки, с вокально-поэтической симфонии «Пушкин» Петрова начинается эра обращения композиторов к судьбе поэта. Она трактуется ими как творческий феномен. Причем в произведениях Тищенко нет слов (даже в балете Петрова «Пушкин» звучит поэтическое слово – чтеца, солиста и хора).

В Симфонии Тищенко не воспроизведена хронологическая точность событий. Лишенная мелочной иллюстративности, музыка метко характеристична, семантически очень определена. Подобно тому, как в кинофильме «Гибель Пушкина» есть образы-символы, в Симфонии появляются темы-символы. А главное – передано светоносное движение мысли поэта, то основное, что характерно было для творчества поэта последних лет и для его судьбы. Это «основное» совпадает с выводами величайших ученых-пушкинистов. Даже выстрел Дантеса трактуется *внезапно*, буквально обрывая течение напряженных мыслей – именно так, как нечто непредсказуемое, восприняли дуэль Пушкина современники (вспомним «Пушкина в жизни» Вересаева).

Б.И. Тищенко, абстрагируясь от конкретной событийности, в «Пушкинской симфонии» дает обобщенное осмысление последних дней поэта как времени высочайшего духовного напряжения, глубоко-одионочества и еще раз подчеркивает трагедию безвременно ушедшего гения.

<sup>1</sup> «Dante-симфония» № 1 – пролог хорео-симфонической циклады из пяти «Dante-симфоний», основана на автобиографическом сочинении Данте «Новая жизнь».

<sup>2</sup> Премьера «Пушкинской симфонии» состоялась 17 мая 1999 г. в зале Санкт-Петербургской Академической капеллы им. М.И. Глинки. Исполнители – симфонический оркестр Капеллы, дирижер – В.А. Чернушенко.

<sup>3</sup> Все факты по истории создания Симфонии основываются на беседе автора статьи с Б.И. Тищенко в декабре 1998 г. Точность изложения завизирована композитором.

<sup>4</sup> Б.И. Тищенко любезно предоставил сценарий киноленты и автограф партитуры, по которым нами анализировалась «Пушкинская симфония».

<sup>5</sup> Из беседы Б.И. Тищенко с автором статьи. Записано на аудиокассету. В дальнейшем этот источник не оговаривается. Слова композитора даются курсивом.