

Ю. Б. АБДОКОВ,
Московская государственная
консерватория им. П. И. Чайковского,
Москва, Россия

YURI ABDOKOV,
Moscow P. I. Tchaikovsky
Conservatory,
Moscow, Russia

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ОРКЕСТР БОРИСА ЧАЙКОВСКОГО

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется оркестровая лексика театральных партитур крупнейшего симфонического композитора второй половины XX в. – Бориса Александровича Чайковского (1925 – 1996). Нотный материал стал доступным для концертного исполнения и исследования лишь в начале 2000-х гг. благодаря деятельности «Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского». Музыка к радиопостановкам «После бала» по Л. Толстому, «Лес шумит» по В. Короленко рассматривается в контексте развития уникального оркестрового стиля композитора. Театральная эстетика Б. Чайковского интерпретируется как органичная часть его неординарной оркестровой поэтики.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: оркестр, театр, драматургия, Борис Чайковский, радиопостановка, стиль, эстетика, Л. Толстой, В. Короленко, А. Столбов, А. Дикий.

BORIS TCHAIKOVSKY'S THEATRICAL ORCHESTRA

ABSTRACT

The article analyses the orchestral lexis of the theatrical scores of the great symphony composer of the second half of the XXth century Boris Aleksandrovich Tchaikovsky (1925 – 1996). The notes archive has become available for research and performance only in early 2000s thanks to the work of the «The Boris Tchaikovsky Society» that aims in studying and conservation of Boris Tchaikovsky artistic heritage. The article deals with the music written to the «After the Ball» by Leo Tolstoy radio performance, «The Forest Noise» by Vladimir Korolenko in the context of the unique composer's orchestral style. Tchaikovsky's theatrical aesthetics is interpreted as an essential part of his extraordinary orchestral poetics.

KEYWORDS: orchestra, theater, dramaturgy, Boris Tchaikovsky, radio play, style, aesthetics, L. Tolstoy, V. Korolenko, A. Stolbov, A. Dikiy.

Для большинства ценителей и знатоков музыки Бориса Чайковского его творческий облик в первую очередь сопряжен с крупными оркестровыми и камерно-ансамблевыми сочинениями. Несмотря на большое количество опусов, связанных с неакадемическими жанрами – а это музыка к театральным постановкам и нескольким десяткам полноформатных, короткометражных, многосерийных и анимационных кинокартин, – Б. Чайковский не воспринимается как композитор театральный. Впечатление это, если и не совсем верное, вполне оправданное. Отвергая актерство не на сцене, а в жизни, Б. Чайковский с большой осторожностью относился ко всему, что может смутить атмосферу бытийного безмолвия, естественную для большинства его произведений (от детских фортепианных

прелюдий до прощальной «Симфонии с арфой»), атмосферу, которую, как полагают многие, почти невозможно выразить в так называемых прикладных жанрах. По наблюдению Гофмансталя, настоящее произведение искусства «должно хранить в своей сердцевине глубокую тишину храма, где являются в откровении все таинства жизни...» [1, с. 716]. Отнюдь не равнодушием к сценическому искусству можно объяснить аскетизм Б. Чайковского в том, что касается работы *за пределами* чистой музыки, не говоря уже о строгости в отношении любого режиссерского предложения. Будучи одним из самых глубоких оркестровых драматургов XX в., автор «Севастопольской симфонии» воспринимал и драматургию сценическую, связанную с художественным словом, в ее онтологическом значении. Как замечает А. Блок, «почти все, без различия направлений, сходятся на том, что *высшее проявление творчества* (курсив мой. – Ю. А.) есть творчество драматическое...» [2, с. 30].

Знания композитора в области музыкального и драматического театра были неслучайными и глубокими. Довольно часто он говорил своим ученикам о возможностях трансформаций литературно-драматических идей в образно-звуковые – оркестровые. Речь шла не о программной изобразительности, а о самых разнообразных способах поэтического расширения оркестрового языка. В качестве образцов для интереснейших наблюдений использовался внушительный объем сценических произведений авторов разных эпох и эстетических направлений: от Лопе де Вега, Шекспира, Расина, Корнеля, Мольера до Ибсена, Чехова, Булгакова, Беккета, Эрдмана. Не меньшее значение придавалось режиссерскому, сценографическому, пластическому толкованию театрального текста и его адекватному актерскому воплощению. Грандиозные гуманитарные познания Б. Чайковского ни для кого не были секретом, но его тончайшее понимание сущности театра, проявившееся, например, в философских и режиссерских комментариях к «Носорогу» Ионеско, явилось открытием для учеников. Еще в пору студенчества пришлось поделиться с Борисом Александровичем подробностями работы в одном из столичных театров. Обсудив пьесу, режиссерский замысел и музыкальные решения, он закончил размышление словами, объясняющими его отношение к работе в этой сфере: «Если в театре или кино от вас потребуют лишь иллюстраций, фонов и звуковых “задников” – бегите как можно дальше, каким бы заманчивым ни было предложение. Музыка должна быть *воздухом* спектакля или фильма, а не формальным сопровождением отдельных сцен и кадров – даже там, где это функционально необходимо... Если речь идет о разрозненных

музыкальных знаках-включениях, каждый из которых занимает очень небольшое время, они, тем не менее, должны выразить движение *единой музыкальной мысли*, складываться в интересную *музыкальную композицию*. . . В театральной и киномузыке глупо быть проще или сложнее, чем ты есть на самом деле, не стоит отступать даже на шаг от *своего дыхания*. . . Композиторы, работая в театре, нередко поют с чужого голоса – это недопустимо, никакой спектакль от этого не станет лучше. . . Многие так и не открывают для себя театр, растворяясь в околотеатральной богеме – самой ужасной и опасной среде для человека искусства. . .» Эти простые и ясные мысли, зафиксированные мной после одного из уроков в 1992 г., будучи понятными и принятыми на веру, не делают жизнь композитора проще, но, безусловно, помогают преодолеть многие соблазны и совершенно точно – приближают к пониманию уникального этоса Б. Чайковского, в том числе – его театральной эстетики, главным свойством которой является семиологическое верховенство немногословной звукотембровой поэзии.

Есть нечто провиденциальное в том, что одной из первых крупных партитур композитора стала опера «Звезда» по повести Э. Казакевича на либретто поэта Д. Самойлова. Впрочем, театральной партитуре, представленной в 1948 г. в качестве дипломной работы в Московской консерватории и разгромленной наряду с сочинениями Шостаковича, Прокофьева и Мясковского (после пресловутого правительственного Постановления), предшествовало написание масштабной Первой симфонии (1947), также подвергшейся жесточайшему остракизму. Нет нужды гадать, как отразился на театральной судьбе Б. Чайковского запрет на исполнение его единственной оперы. Важно, что на закате жизни композитор вернулся к юношескому сочинению, но успел отредактировать лишь первый акт, в котором недостает нескольких тактов оркестрового уртекста. В настоящее время готовится первое нотографическое издание и концертное исполнение партитуры, в которой явлены основные свойства неподражаемого оркестрового стиля Б. Чайковского, а именно: фантастическая пространственно-перспективная объемность палитры; первозданная типология оркестрового движения (*тембрового дления*); неординарная интонационно-мелодическая лексика; текстурно-пластическая чистота оркестрового континуума; неисчерпаемое богатство темброво-живописных, колористических лессировок и т. д. Опера «Звезда» – настоящая Атлантида русской театральной музыки XX столетия. Ранняя партитура композитора, вызвавшая в свое время восторг Мясковского и Шостаковича, известна в наши дни

единицам – собственно, автору этой статьи и его ученикам – дирижерам Н. Хондзинскому и А. Дадашеву, участвующим в подготовке мировой премьеры. Редактура авторского манускрипта продолжается, и по ее завершении станет возможным интертекстуальный анализ самого крупного театрального сочинения Б. Чайковского.

Композитор сознательно ограничивал возможность своей работы в театре и в течение нескольких десятилетий последовательно отклонял многочисленные предложения, исходившие от ведущих коллективов, включая МХАТ, Малый театр и др. Собственно, для драматической сцены Б. Чайковский сочинил музыку к постановкам: «Огни Москвы. Поезд стоит две минуты» (1947) в московском Театре-студии киноактера (спектакль был запрещен до премьеры, а нотный материал утрачен); «Гибель эскадры» (1954) в Театре Советской Армии (режиссер А. Окуничков); «Моя фирма» (1955) в Московском драматическом театре им. К. С. Станиславского (режиссер Б. Левинсон); «Объяснение в ненависти» (1964) в Театре им. Моссовета (режиссер Ю. Завадский); «Требую суда!» (1985–1988) в московском Театре-студии киноактера. Наконец, единственная масштабная работа Б. Чайковского в кукольном театре – спектакль «Гасан, искатель счастья» (1957), поставленный в Центральном театре кукол под руководством С. Образцова (режиссеры С. Образцов, С. Самодур).

XX в. породил новые формы театрального искусства, одна из которых – *радиопостановка* – была особенно популярной в 40–60-х годах минувшего столетия. Именно радиоспектакль как особый жанр оказался наиболее привлекательным для автора, который и в многоголосии коллективного творчества (неизбежного для театра и кино) стремился к тому, чтобы музыкальные образы воплощали ясность *голоса от первого лица*. В театре, как и в кино, музыка Б. Чайковского не столько заполняет пространственно-сценический вакуум или, как это часто случается, оттеняет и расцвечивает повествование, сколько полифонизирует его, делает живым и рельефным. Крупнейшие режиссеры, артисты, композиторы участвовали в создании радиопостановок для многомиллионной аудитории. Композитор, начинавший свою работу редактором на радио, был очень быстро замечен и оценен опытными режиссерами – в особенности теми, кто готовил музыкально-драматические постановки для детей. Именно для детской редакции Всесоюзного радио Б. Чайковский в счастливом многолетнем сотворчестве со своим другом – поэтом Д. Самойловым, сценографами и постановщиками С. Богомазовым, Н. Литвиновым, А. Столбовым и целой плеядой выдающихся артистов создал ряд восхитительных, по-настоящему искрометных,

утонченно-изысканных партитур, среди которых свойствами настоящих музыкально-поэтических откровений обладают «Сказки Андерсена», «Кот в сапогах» по Ш. Перро и др. Минимальными средствами, используя весьма неординарные, небольшие политембровые составы, композитор воплощает идеи подлинно симфонического живописно-пластического масштаба.

Оговоримся, так как это чрезвычайно важно: в случае с музыкой к театральным инсценировкам, как и в киномузыке, представляющей собой уникальную сферу художественных, темброво-колористических и, шире – оркестровых исканий композитора, бессмысленна привычная атрибуция в духе жанровых подразделений на чистые и утилитарные жанры. По сути, Б. Чайковский никогда не писал *прикладной* музыки, если трактовать эту жанровую номинацию в привычном смысле. Его звукообразный мир воплощает редкую эстетическую и стилевую цельность. Было бы грубой ошибкой трактовать музыку Б. Чайковского для театра и кино как вынужденное или неизбежное уклонение в сферу жанрово-эстетического прагматизма. Достаточно вспомнить лексический фабержизм музыки к кинокартинам «Сережа», «Женитьба Балзаминова», «Гори, гори, моя звезда», «Уроки французского», «Подросток». . . Музыка в этих и других киношедеврах – нечто нарицательное, обладающее свойствами художественного самостояния, редкого и за пределами кинематографа. То же можно сказать о большинстве детских инсценировок на радио с музыкой композитора.

Если театр и привлекал Б. Чайковского, то исключительно как театр *литературный*, основанный на многомерной драматургической разработке первоклассного поэтического материала. Из своих театральных работ сам автор выделял, помимо «Сказок Андерсена»¹, три радиоспектакля для взрослой аудитории – «После бала» по Л. Толстому (1952), «Лес шумит» по В. Короленко (1953) и «Большую руду» по Г. Владимову (1963). Отдельные мелодические образы музыки к постановке по Г. Владимову обрели новую жизнь в одном из лучших концертных сочинений XX столетия – Виолончельном концерте, посвященном М. Ростроповичу. Композитор не единожды использовал материал из своих театральных и кино-партитур в крупных симфонических и камерно-ансамблевых опусах. Достаточно вспомнить мелодию восхитительного лирического вальса из фильма А. Митты «Москва, любовь моя» (1973), обрастающую космогонической судьбой в «Теме и восьми вариациях»; уникальные текстурно-мелодические

¹ В 2006 году музыка «Сказок Андерсена» была записана камерным оркестром Musica Viva (дирижер К. Еришов) и в 2010 г. издана на компакт-диске фирмы NAXOS (8.572400).

идеи из музыки к фильму Ю. Файта «Пока фронт в обороне» (1964), обретающие значение трансцендентных символов в одном из знаковых камерных сочинений композитора – Третьем Струнном квартете; не говоря уже о музыке к телесериалу Е. Ташкова по роману Достоевского «Подросток» (1983), преобразенной во вневременные образы одноименной Поэмы для оркестра. Было бы наивно полагать, что все это – механические переносы, своего рода автоцитаты. Уникальные интонационно-пластические идеи – а именно так можно интерпретировать лексические первообразы из музыки для театра и кино – раскрываются в чистых инструментальных жанрах в своем абсолютном, метаоркестровом измерении.

Названные театральные партитуры – при весьма сдержанных хронометрических масштабах и обманчивой композиционной незатейливости – позволяют уверенно говорить о феномене самобытного театрального оркестра Б. Чайковского, который ни в коем случае не стоит противопоставлять оркестру его концертных и симфонических сочинений. Все это слагаемые единого поэтического мира. Для театральных партитур композитора характерен тот же

стихотворно-поэтический аскетизм, что и для большинства его симфонических сочинений. На основе музыкально-драматических, в том числе кино- и анимационных работ автор самостоятельно составил лишь две концертные сюиты: из музыки к фильмам «Женитьба Бальзаминова» и «Айболит-66»². Нотный материал к радиопостановкам по Толстому и Короленко многие годы считался утраченным. Никаких усилий по его восстановлению автором не предпринималось. Лишь в 2003 году, спустя семь лет после кончины композитора, стараниями «Общества Бориса Чайковского» и, главным образом, его руководителя И. Прохорова ноты к обоим аудиоспектаклям были обнаружены в архиве Российского государственного музыкального телерадиоцентра. В 2007 году «Общество содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского» опубликовало (в одном издании) партитуры «Сюит для оркестра» из музыки к радиопостановкам «После бала» и «Лес шумит», составленных редакторами – композитором П. Климовым и дирижером К. Ершовым³.

2 Сюита из музыки Б. Чайковского к мультипликационной картине Р. Страутмане «Лоскутик и Облако» (на стихи Д. Самойлова) издана в переложении для голоса и фортепиано, выполненном Е. Ботяровым.

3 В 2006 году под руководством К. Ершова осуществлена запись обеих сюит, изданная в 2007 г. на компакт-диске фирмы NAXOS (8.570195).

Одним из наиболее ярких интерпретаторов оркестровой музыки Б. Чайковского, включая вновь обретенные театральные партитуры, является руководитель камерной капеллы «Русская консерватория» Н. Хондзинский.

Режиссер радиопостановки «После бала» – Александр Аронович Столбов (1920–1986). Вполне можно предположить, что в записи музыкальной фонограммы радиоинсценировки принимал участие автор. Инструментальный состав партитуры обладает свойствами поэтической избирательности и колористической изысканности, которые в целом характерны для оркестрового стиля Б. Чайковского: Flauto piccolo, Flauto, 2 Clarinetti in B, Fagotto; 3 Corni in F, 3 Trombe in B, Trombono; Timpani, Triangolo, Tamburino, Tamburo, Piatti, Cassa; Piano; Violini I (6), Violini II (4), Viole (3), Violoncelli (3), Contrabassi (1). Подобный инструментарий (с явными смещениями «центров тяжести») невозможно оценивать исходя из унифицированных представлений о классическом акустическом балансе. Как и в случае с неповторяемыми, а главное – *поэтически неповторимыми* составами большинства оркестровых сочинений Б. Чайковского, избранный состав мыслится как первозданный тембровый континуум, в котором оживают и своеобразно высвечиваются все образы литературно-драматического действия. Музыка не сопровождает повествование как нечто иллюстративно-описательное (описательность и внешняя изобразительность априори отвергается композитором и в «чистых» жанрах), а составляет вместе со словом «экспрессивный» образно-поэтический, полижанровый контрапункт: в музыкальных интонациях, движениях и красках оживают не только явные – литературные, сюжетно-драматические, жанрово-бытовые, но и скрытые – мимические, пластические элементы инсценировки. В составленную редакторами сюиту вошла вся музыка к радиопостановке. Это семь частей, расположенных в авторском манускрипте в следующем порядке: I – Вступление, II – Воспоминание, III – Вальс, IV – Мазурка, V – Дома (После бала), VI – Марш (Экзекуция), VII – Заключение. В изданной партитуре редакторами «в целях большей композиционной целостности» [3, с. 110] изменено взаиморасположение второй и третьей частей. Возможно, в плане концертной архитектуры подобная коррекция и оправдана, но идеальным все же представляется аутентичный вариант, в котором цельность обеспечивается не внешним контрастом номеров, а неординарным – *сквозным и поступательным* – движением музыкальной мысли, что обеспечивает формирование уникального, как бы «*рассредоточенного*» вариационного цикла⁴. Говорить о традиционном сюитно-циклическом формировании не приходится – в радиопостановке каждый из номеров замкнут на отдельной

⁴ В записи, осуществленной под руководством К. Еришова, зафиксирован измененный вариант расположения номеров. Н. Хондзинский исполняет музыку к радиопостановке в авторской последовательности.

мизансцене. Тем ценнее, что в логико-тектоническом соотношении все музыкальные фрагменты воспринимаются как слагаемые единой вариационно-строфической композиции. Каждый из разделов – несмотря на разрывы в линейном измерении – образно, лексически, пластически, по типу движения связан с предыдущим и последующим материалом, как звено в неразрывной цепи. По сути, «Вступление» – это многомерная тема для последующих вариаций: в начальном разделе экспонируются эмблематические образы, которые укрупняются или детализируются в других частях. Фундирующим элементом формообразования становится сквозное развитие: в авторской последовательности номеров их внешняя композиционная замкнутость, безусловно, преодолевается. Каждый из законченных фрагментов – это не просто яркая жанровая зарисовка, точно соответствующая сюжетным коллизиям, но строфическая единица общего музыкально-поэтического целого, что чрезвычайно важно для верной оценки образно-поэтического и композиционного замысла Б. Чайковского. В этом смысле принцип соотношения всех музыкальных номеров, зафиксированный в авторской рукописи и соответствующий их последовательному, как уже говорилось, *рассредоточенному во времени* чередованию, воплощает сложно-составной, вариативно-симфонический тип циклической архитектоники.

Б. Чайковскому – и об этом ярко свидетельствуют многие его сочинения – для воплощения симфонических идей совсем не обязательно было прибегать к грандиозным составам и внушительным хронометрическим пропорциям, использовать привычные жанрово-композиционные клише. Так, в изысканной камерно-ансамблевой партитуре к фильму Е. Ташкова «Уроки французского» по В. Распутину калейдоскоп микроскопических музыкальных фрагментов образует феноменальный по многомерности и цельности – *симфонический* (содержательный, композиционный) континуум. «Моя первейшая забота, когда я пишу для театра, – признавался И. Стравинский, – добиться полной автономии музыки, что обезопасит ее от риска подпасть в зависимость от других театральных элементов. В моем представлении *связь между этими элементами и музыкой должна быть прежде всего параллельной* (курсив мой. – Ю. А.). <...> Именно по этой причине я настаиваю на том, что концертные исполнения моих произведений столь же правомерны, как и их сценическое воплощение...» [4, с. 411]. При всем, что отличает эстетические целеполагания автора «Истории солдата» и Б. Чайковского, общим для них является отмеченный Стравинским образно-поэтический параллелизм основных слагаемых театрального действия.

Во «Вступлении» проецируются не только портретные мелодические образы всего цикла, но и его жанрово-пластическая доминанта, а именно – *вальсовый* тип движения. Во всех без исключения частях, включая «Мазурку» и «Марш», по-разному проявляется вальсовая пластика как некий заглавный семиотический символ музыкально-драматического действия. При том, что инструментальный состав не содержит в себе ничего экстраординарного, тембровая палитра производит впечатление поэтической первозданности. В оркестре – и это касается не только «Вступления» – фиксируется отчетливая темброво-акустическая биполярность. Струнные, определяющие фронтальный размах оркестрового пространства, сопряжены со вторым, и отнюдь не фоновым «центром тяжести» – духовыми. Духовой состав «Сюиты» – самостоятельный темброво-пластический организм, контрапунктически сопряженный со смычковыми, как своеобразный «оркестр в оркестре». Акустический (можно даже сказать – фонетический) растр духовых в партитуре к радиопостановке обладает всеми свойствами самостоятельной гравитационной величины. К. Ершов, осуществивший превосходную запись «Сюиты», хорошо это чувствует. Он не сглаживает темброво-акустический дисбаланс в соотношении двух условных «оркестров», специально спроецированный композитором. Во «Вступлении» экспонируется (как яркий поэтический знак) один из лейт-тембров музыки к радиопостановке – солирующий кларнет. Это не просто облигатный мелодический голос, а прежде всего, символ интимной задушевности, своеобразный *тембровый силуэт*, в зыбкости которого угадывается образ главной героини радиопостановки.

Примечательно, что сольная духовая краска дается поначалу как едва осязаемый фон, а точнее – как приглушенная «подсветка» прозрачного струнного оркестра. В ц. 1 кларнет обретает права темброво-перспективного самостояния. Мягко аккомпанирующие струнные осязаемо дышат благодаря политембровому контрапункту с *люминисцентной* – излучающей тихий свет – фоновой линией валторны. Трансформацией тембрового дления, а не механическим сдвигом темпа, является *Rit. mosso* в ц. 2. Тембровый объем палитры сужается в щемящем *tutti* высоких деревянных духовых, а потому и темповая метаморфоза воспринимается как отражение неожиданной пространственной модуляции. Включение в ц. 3 полного состава медных духовых и фортепиано – при всей безыскусности оркестровой текстуры – производит впечатление лексической первородности. Это, безусловно, новая колористическая модуляция, трансформирующая опять же не скорость, а *образ движения*. Фортепиано – еще один

лейт-символ партитуры – дается в плотном, как бы «аккомпанементном миксте» с валторнами, фаготом, тромбоном, басовыми струнными, литаврами и треугольником. Это еще один «оркестр в оркестре», тембровым остовом которого является широкорезонансная звучность фортепиано. Невероятной пластической упругостью обладает не только колористический, но и своеобразно *агогический* микст скрипок и альтов (*pizzicato*, *ff*) с флейтами и кларнетами (*staccato*, *ff*). Контрапункт двух экспрессивных политембровых измерений, перспективно схлестывающихся в вихревом вальсовом движении, будет многомерно развит в III части «Сюиты» – большом «Вальсе». На исходе «Вступления» дансантиный вихрь неожиданно обрывается, но экзотическое напряжение не ослабевает. Тревожным отзвуком танцевальной феерии звучит прообраз «Марша». Замечательна не только движенческая и жанровая, но в первую очередь – *темброво-оптическая* метаморфоза последних тактов «Вступления» (ц. 4–5). Здесь тактильно ощущается разнонаправленное движение двух самостоятельных тембровых блоков: 1) флейта-пикколо + малый барабан (отзвуки «военного оркестра») и 2) туттийный струнный оркестр-*pizzicato*. Между полярными темброво-движенческими измерениями огромное перспективное расстояние. В большом «Марше» оно будет расширено с симфоническим размахом.

«Воспоминание» – элегическая композиция, основанная на серии темброво-движенческих модуляций, проявляющихся не столько в метрономических изменениях скорости, сколько в текстурно-колористических метаморфозах. В романсовой пластике первых тактов вальсовый образ причудливо преобразуется. Темброво обнаженное звучание фортепиано делает осязательным *пространство тишины* вокруг. В ц. 11 соотношение рояля и струнного оркестра менее всего воплощает идею соло-аккомпанемент. Полифонически взаимодействуют самостоятельные, *театрально персонифицированные* темброво-фактурные измерения. Силуэтным отголоском фортепиано звучит абрисная линия солирующего кларнета в ц. 12. Чрезвычайно интересна по живописно-пластическим достоинствам тембровая текстура следующих трех микроэпизодов. В ц. 13 звучание оркестра *атмосферно разрежено* за счет своеобразного антифона первых скрипок и виолончелей, звучащих из удаленных перспективных измерений. Эфемерная, невесомая палитра исполнена тихой экспрессии. Это становится возможным благодаря тончайшей темброво-фактурной дифференциации камерно-оркестрового состава. Мелодизированная терцовая педаль кларнетов – это не просто «колористический задник», а как бы *оркестрованный воздух*, дуновения которого

«материализуются» в призрачных tremolo вторых скрипок и альтов. Отсутствие широкорезонансных смычковых басов усиливает ощущение воздушной безопорности. В ц. 14 плотность текстуры возрастает многократно, но при этом сохраняется феноменальная чистота палитры: в первых четырех тактах зыбкое пиццикатное tutti оттеняется хоральными звучностями валторн, во втором предложении – в своеобразно диалогической проекции вступают деревянные духовые. Точечные включения треугольника нисколько не декорируют палитру, а очень мягко высветляют короткие тембровые строфы. В завершающих шести тактах первые скрипки (arco) отражают (и, по сути, продолжают) мелодическую линию деревянных духовых. Наконец, в заключительном микроэпизоде (ц. 15) движение кардинально трансформируется за счет элементарной, казалось бы, смены темброво-агогической лессировки у струнных. Симметричное tremolo у скрипок и альтов (в первом периоде) способствует расширению тока тембрового дления. Подвижная линия солирующего кларнета, заполняющая внутритактовое пространство струнных, словно повисает в дрожащей атмосфере. Заораживает живописно-поэтическая изысканность коды. В трехмерной *струнной* палитре – 1) смычковый мелодический антифон виолончелей и скрипок; 2) пиццикатный антифон двух смычковых блоков (скрипки + альты и вторые скрипки + альты + виолончели + контрабасы); 3) смычковое tutti заключительного двутакта – воскрешается текстурно-тембровая пластика *солирующего* фортепиано, как если бы пространство тишины, обозначенное в первых тактах экспозиции, обрело здесь видимые, зрительно осязаемые очертания.

«Вальс» и «Мазурка» (III и IV части) принадлежат к самым ярким страницам русской театральной музыки и по виртуозности оркестрового письма стоят в одном ряду с опусами А. Глазунова, А. Аренского и других выдающихся мастеров, умевших и в достаточно строгих, если не сказать – унифицированных жанровых условиях, воплощать первозданные художественные идеи. Все, что было сказано в отношении утонченной тембровой палитры предыдущих частей, отличает и эти блестящие танцевальные композиции. Огромное значение в тектоническом становлении имеет череда темброво-пластических антифонов-модуляций, стихотворная логика рифмующихся тембровых строф, молниеносные трансформации звуковых объемов (от интимно-лирического до мощного, всеохватного) и отмечающаяся ранее акустическая биполярность оркестра, когда струнные, а также медные духовые и ударные составляют самостоятельные «гравитационные центры». Если типология движения

«Мазурки» восходит к классическим образцам жанра (хотя в ее образной атмосфере, безусловно, наличествует нечто сюрреалистическое, предвосхищающее экспрессию «Марша» и сцены «Экзекуции»), то «Вальс» – воплощение сновидческой танцевальной грезы. В этом смысле он не лексически, а образно-поэтически предвосхищает гениальный *быстрый Вальс* из Симфониетты для струнного оркестра, сочиненной Б. Чайковским годом позже. Интерпретируя «Вальс» из Сюиты, ни в коем случае не стоит искусственно сближать характер его фантазмагорического развертывания с утилитарной дансантичностью.

Пятый фрагмент «рассредоточенного цикла» – интермедийная композиция «Дома», в которой словно в обратной перспективе воскрешаются образы «Воспоминания». Автор, располагающий весьма ограниченным композиционным временем, не расцветчивает повествование постоянным и хаотичным обновлением звукообразного интерьера, как это часто случается, но и в вариативных реминисценциях находит новый угол зрения на музыкальные первообразы, обрастающие судьбой как действующие лица театрального повествования. Причем эти звукообразные «персонажи» обладают свойствами одушевленных героев, жизнь которых не ограничивается сценическими рамками.

«Марш» («Экзекуция») – драматическая кульминация сюитно-вариационного цикла. Художественные достоинства этой небольшой пьесы ничуть не уступают знаменитым маршевым композициям из музыки к фильмам Г. Свиридова («Время, вперед!», «Метель») и самого Б. Чайковского («Женитьба Бальзаминова», «Айболит-66»). Используя темброво-движенческую символику военной музыки (сопряжение флейты-пикколо и малого барабана; жесткая остинатность метроритма; фанфарно-сигнальная трактовка медных духовых), автор создает драматически захватывающую образно-звуковую атмосферу. Главным фактором экстатического напряжения является не жанровая характеристика «военной музыки», а образно-пластический контрапункт противодействующих, как бы сталкивающихся в разнонаправленном движении оркестровых блоков. Речь идет о мерно-остиномном шаге военного марша, основа которого – неизменная ритмоформула малого барабана, микшированная с обрастающей тембровой плотью линией флейты-пикколо, и инерционно противоположные, как бы угрожающие «наплывы» струнного массива. Хоральная, фанфарная медь и ударные усиливают не только звуко-вес общей палитры, но сообщают ей свойства *акустической квадрофонии*. Минимальными средствами воссоздается

образ *открытого пространства* (плац). Замечательна колористическая экспрессия симметричных струнных tutti, ощутимо концентрирующих, фокусирующих «оптическую» резкость всего оркестра в жестком аккордовом pizzicato (ц. 27), а также в маркированных аккордовых detache смычком вниз (ц. 29). В ц. 28 образно-движенческий рельеф усложняется за счет усиления текстурно-движенческой дифференциации всей палитры. Маршевое ostinato (флейты + малый барабан) пронизывает разнонаправленные по движению блоки (мощный унисон валторн и октавный оркестр струнных-pizzicato с дробной текстурой восьмыми). Неординарная и неожиданная смена тембровой лессировки у струнных делает коду «Марша» настоящим живописно-поэтическим откровением. Прежде разделенные темброво-движенческие блоки соединяются в причудливом пространственном сопряжении: флейта-пикколо, малый барабан и струнный оркестр (col legno) микшируются не только колористически, но и пластически. На исходе композиции они становятся выражением единого – *уходящего*, перспективно отдаляющегося – движения. По поэтической первозданности игра древком в этом микроскопическом эпизоде сопоставима с фантастическим (не имеющим аналогов в оркестровой музыке) col legno из начала «Темы и восьми вариаций».

В мимолетном «Заключении» (всего 18 тактов) запечатлен не обрывающийся хронос всей композиции, как может показаться на первый взгляд, а некий сверххронометрический тип развертывания, как если бы можно было озвучить, оркестровать истаивающее время любви, мечты, самой жизни. Примечательно, что в заключительной образно-поэтической строфе используются лишь струнные, причем только высокие, так сказать, – *световые* линии (скрипки и альты). И это вполне оправдано: истаивающее время композиции трансформируется в постепенно рассеивающийся тембровый свет всего оркестра.

Наличием *внутреннего света*, иногда скрытого от внешнего зрения, Б. Чайковский оценивал силу любого произведения искусства. Ясно, что инсталлировать, подделать подобное невозможно. И в эстетическом, сугубо стилевом измерении это требует не ремесленной сноровки, а совершенного поэтического мастерства. Борис Зайцев в одном из мемуарных очерков писал, что вместе с рассказом Короленко «Лес шумит», еще в юности, в его сердце был «*принесен свет теплый, ласковый*» [5, с. 455]. Нечто схожее – о согревающем свете у Короленко – говорил и Б. Чайковский. Руководителем радиопостановки по рассказу «Лес шумит» был выдающийся актер, режиссер, педагог и театральный публицист Алексей Денисович Дикий

(1889–1955), который с конца 1930-х гг. активно работал на радио. В авторском манускрипте девять разделов без названий, с темповыми обозначениями (I – Moderato, II – Largo, III – Moderato, IV – Allegro, Moderato Andante, V (a) – Moderato, VI – Molto vivace, VII – Adagio, VIII – Andante). Редакторы, работавшие над изданием партитуры, сформировали сюитный цикл, вполне отвечающий задачам концертного исполнительства, но серьезно искажающий авторский *театрально-тектонический* замысел, чрезвычайно интересный и в концертно-филармоническом измерении. Как и в случае с музыкой к постановке по рассказу Л. Толстого, Б. Чайковский не иллюстрирует повествование «музыкальными картинками». Разные по длительности и тембровой палитре номера – слагаемые сквозной композиции, в которой темброво-пластическая вариативность позволяет высвечивать, укрупнять или детализировать основной образно-тематический материал. Благородная сдержанность тона и ясность линий, которую так ценил в театральном пространстве А. П. Чехов, помогает Б. Чайковскому озвучивать смысл, а не «положения».

Редакторы дали наименования частям в соответствии с сюжетом В. Г. Короленко: 1. Вступление (№ 1 рукописи); 2. Песня (№ 3 рукописи); 3. Пан едет (№ 4 рукописи); 4. Буря (№ 6 рукописи); 5. Финал (№ 8 рукописи)» [7, 109], что не вызывает никаких возражений. Этого не скажешь о выборке сугубо «оркестровых» композиций и исключении трех «камерно-ансамблевых» фрагментов с уникальной колористической палитрой: № 2 и № 7 – для арфы, фортепиано и гуслей, а также № 5 – для голоса, арфы и гуслей, состоящего всего из трех тактов, но воплощающего весьма яркий музыкально-пластический символ, важный в становлении всего «цикла». Несмотря на то, что в исключенных из издания камерных фрагментах используются (отнюдь не тиражируются) мелодические образы из законченных оркестровых композиций, они во всех смыслах самоценны. У Б. Чайковского оркестровая звучность может концентрироваться и на звучании одного-двух инструментов, воплощающих, как, например, блок-флейта или гусли в поэме «Подросток», не камерное солирование отдельных голосов *за пределами оркестра*, а тембровое истончение, приближение, удаление, расширение, рассеивание или сгущение всего оркестрового пространства. То же и в музыке к радиопостановке по рассказу Короленко, не говоря уже об уникальности живописно-пластического ансамбля разнохарактерных, но родственных по этимологии арфы, фортепиано и гуслей. В этом колористическом сопряжении предвосхищаются первозданные *струнно-щипковые* образы поэмы для оркестра «Подросток» (резонанс фортепиано,

клавесина, гуслей, челесты). Было бы ошибочным трактовать восхитительное «Трио» двух флейт и арфы из III части «Детства Христа» Берлиоза как некий добавочный, интермедийно-вставной номер, не влияющий на становление многомерной симфонической палитры и сложной драматургии всей Библейской трилогии. Отдавая долг труду редакторов, вернувших музыку радиопостановки к жизни, не говоря уже о превосходной дирижерской работе К. Ершова, хочется надеяться, что изысканная партитура будет исполнена и записана в версии, в которой запечатлен уникальный тип авторского – сквозного, *театрально-циклического* – формирования⁵.

Лексический аскетизм музыки к радиопостановке «Лес шумит» как нельзя лучше соответствует прозрачности и ясности языка В. Короленко. «Иметь голос, – остроумно заметил Г. Адамович, – много важнее, чем придумать новое слово...» [6, с. 92]. Композитор, постигая суть литературного текста и режиссерского замысла, говорит голосом, художественное самостояние которого преодолевает любые жанровые условности. Клод Дебюсси, размышляя о театральной жизни, с горечью заметил, что у театральной публики «нет вкуса и никогда его не будет...» [7, с. 236]. Борис Чайковский разделял этот скептицизм. Тем ценнее стилевая чистота и эстетическая изысканность его театрального оркестра, отражающая, помимо всего прочего, целомудренное – далекое от шаблонных стереотипов – отношение художника к драматическому искусству.

5 В настоящее время такое исполнение готовят Н. Хондзинский и камерная капелла «Русская консерватория».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гофмансталь Г. Избранное. М.: Искусство, 1995. – 846 с.
2. 2. Блок А. Полн. собр. соч.: в 12 т. М.: Наука, 2010. Т. 8. Проза (1908–1916). – 590 с.
3. Чайковский Б. После бала. Лес шумит: Сюиты для оркестра. Партитура. /Комментарии П. Климова, И. Прохорова / – М.: Общество Бориса Чайковского, 2007. – 112 с.
4. Стравинский И. Игорь Стравинский – публицист и собеседник. М.: Сов. композитор, 1988. – 504 с.
5. Зайцев Б. Утешение книг. Вновь о писателях: Очерки, эссе, воспоминания. М.: Бослен, 2017. – 736 с.

REFERENCES

1. Hofmannsthal H. von *Izbrannoe* [Selected works]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1995. 846 p.
2. Blok A. *Polnoe sobranie sochinenij: v 12 t. T. 8. Proza* (1908–1916) [Complete works in 20 vol. Vol. 8. Prose (1908–1916)]. Moscow: Nauka Publ., 2010. 590 p.
3. Tchaikovsky B. *Posle bala. Les shumit: Syuity dlya orkestra. Partitura. /Kommentarii P. Klimova, I. Prokhorova* [After the ball. The murmuring forest. Orchestral suites. Score. Comments by P. Klimov and J. Prokhorov]. Moscow: Boris Tchaikovsky Society, 2007. 112 p.
4. Stravinsky I. *Igor' Stravinskiy – publitsist i sobesednik* [Igor Stravinsky as publicist and interlocutor]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Publishing, 1988. 504 p.

6. Адамович Г. Собр. соч.: в 18 т. М.: Дмитрий Сечин, 2015. Т. 2: Литературные беседы / «Звено»: 1923–1928/. – 784 с.
7. Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы. М., Л.: Музыка, 1964. – 279 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Абдоков Юрий Борисович – кандидат искусствоведения, профессор композиторского факультета МГК им. П. И. Чайковского, председатель Художественного совета «Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского».
E-mail: abdokovgeorg@mail.ru
ORCID: 0000-0001-9033-3279

Абдоков Ю. Б. Театральный оркестр Бориса Чайковского // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2019. № 2. С. 55–70.
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-2-55-70

5. Zajtsev B. *Utesbenie knig. Vnov' o pisatelyakh: Oчерki, ehsse, vospominaniya* [The solace of books. About the writers anew: Sketches, essays, recollections]. Moscow: Boslen Publishing, 2017. 736 p.
6. Adamovich G. *Sobranie sochinenij v 18 tomakh. Tom 2: Literaturnye besedy* [Collected works in 18 vol. Vol. 2: Literary conversations]. Moscow: Dmitriy Sechin Publishing, 2015. 784 p.
7. Debussy C. *Stat'i. Retsenzii. Besedy* [Articles, reviews, conversations]. Moscow: Muzika, 1964. 279 p.

ABOUT THE AUTHOR

Yuri Abdokov – PhD in Arts, Professor at the Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory, Chairman of the Arts Council of the Society to promote study and conservation of Boris Tchaikovsky artistic heritage «The Boris Tchaikovsky Society».
E-mail: abdokovgeorg@mail.ru
ORCID: 0000-0001-9033-3279

Abdokov Y. B. Boris Tchaikovsky's Theatrical Orchestra. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2019, no. 2, pp. 55–70.
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-2-55-70