

Alexander DEMCHENKO
Boris Tishchenko's ballet
The Twelve: intertexts and
contexts

The article reviews musical interpretations of *The Twelve*, the poem written by A. Blok, in works of Yulia Weisberg, Vadim Salmanov, Yuri Butsko and Joseph Neimark. The preconditions for creation of the ballet by Boris Tishchenko devoted to this subject may be found in the works of those composers. The article elucidates the ballet's originality in dramatic composition, music and style. Tishchenko's *The Twelve* is a ballet-bouffe in its purely national form. Later works, the oratorio *Snow-Storm* by Lucian Prigozhin and the cantata *To the memory of the first defenders of the October Revolution* by Vadim Bibergan, may be regarded as variations on the same subject.

Key words: Alexander Blok, *The Twelve*, Boris Tishchenko, ballet.

Александр ДЕМЧЕНКО
«Двенадцать» Бориса
Тищенко:
интертексты и контексты

В статье представлен обзор музыкальных воплощений блоковского сюжета в творчестве Ю. Вейсберг, В. Салманова, Ю. Буцко, И. Неймарка, выявлены предпосылки создания балета Б. Тищенко «Двенадцать» (1963), обозначено его музыкально-драматургическое и стилистическое своеобразие — балет-буффа в стиле русского ярмарочного представления. В заключении охарактеризованы произведения ленинградских композиторов, своего рода «вариаций» на тему «Двенадцати»: оратория Л. Пригожина «Вьюга» и кантата «Памяти первых защитников Октября» В. Бибергана (обе — 1968).

Ключевые слова: А. А. Блок, «Двенадцать», Б. И. Тищенко, балет.

Миновало пятилетие с тех пор, как не стало Бориса Ивановича Тищенко. Музыка его широко звучит, лишний раз подтверждая, что для неординарных творцов культуры возможна «жизнь после жизни». Наследие выдающегося композитора постоянно находится и в поле зрения исследователей. Думается, что одна из забот музыкальной науки состоит в том, чтобы по мере необходимости напоминать живущим и о тех страницах творчества Бориса Тищенко, которые не у всех на слуху. Как кажется, такого напоминания достоин его балет «Двенадцать». Рассматривая его, представляется полезным привлечь тот художественный материал, который имел определенное касательство к данной партитуре.

Сразу же оговорим тот факт, что поэма Александра Блока при всей своей эпохально-общероссийской значимости территориально является сугубо петербургско-петроградской. И, наверное, потому, за редким исключением, основополагающую лепту в ее музыкальное освоение внесли ленинградские композиторы. Это началось с середины 1920-х годов, когда появились первые масштабные композиции с попыткой охвата всей сюжетной канвы (среди них выделилась оратория Юлии Вейсберг¹).

Однако подлинное открытие «Двенадцати» для музыкального искусства произошло в середине XX столетия. Пальму первенства здесь история вручила

¹ Юлия Лазаревна Вейсберг (1880–1942) — композитор, в 1928 г. ею написана симфоническая фантазия-кантата «Двенадцать» для смешанного хора и большого оркестра.

Вадиму Салманову. В его оратории-поэме (1957) эпически-монументальное воссоздание конфликтного столкновения противостоящих миров неразрывно соединяется с запечатлением первородной стихии, одновременно разрушительной и обновляющей, которую сопровождал несмолкаемый «шум от крушения старого мира»² (А. Блок). Вслед за поэтом композитор стремился раскрыть происходящее через ассоциации с созвучными ей явлениями природы. В близких по смыслу и по использованным звукоизобразительным средствам первой и четвертой частях воплощено символическое бушевание снежного урагана (не случайны авторские обозначения данных музыкальных картин — «Ветер», «Вьюга»). Их взаимосвязанный тематизм рождается из мощного регистрового разброса двенадцатитоновой хроматической последовательности, сопровождаемой многосложными тиратами, напряженной вибратацией трелей, выпуклыми группетто с завершающими императивами возгласов малых нонаккордов.

В полыхании этой метафорической бури зарождается образ масс. Во второй части («Двенадцать»), благодаря опоре на революционную песенность начала XX века, осязаемо запечатлен облик новых людей, вступающих в мир размахисто, с несравненным энтузиазмом. Ядро выразительности сосредоточено в экспонируемой здесь сквозной «теме „Двенадцати“»: открытые, звонкие фанфарные обороты (не случайно так часто их интонирует труба *solo*), упруго пружинящие «скачущие» ритмы, восходящие к кавалерийским походным маршам, суровая свежесть дорийского лада и чеканная простота гармонической схемы — все призвано передать характер особой окрыленности, горячего возбуждения, удали, молодечества, задора. Наступательно-боевой дух героев оратории часто освещается настроением жизненной радости, то и дело вспыхивающей среди катаклизмов тревожного времени.

С ведущей сферой бодрого и волевого жизнеутверждения (оно почти всегда связано с характером стремительного полетного движения) сопоставлены образы старого мира с их статикой и застылостью. Салманов редко прибегает к приемам пародирования. «Усталая» элегическая лирика (словно сама себя отпевающая в оцепенении призрачной красоты) и тоскливая прощальность с всплесками панихидного надрыва — вот основные тона в обрисовке уходящей России, наиболее широко представленные в третьей части («Старый мир»). Полная несовместимость двух образных планов резко подчеркнута обращением к ресурсам жестокого романса (с определенной гипертрофией чувствительных задержаний) и особыми оркестровыми эффектами (*glissandi* на флажолетах, *solo* скрипки), которые вносят ощущение призрачности и бестелесности.

Окончательное крушение «обломков» былого происходит в финале («Вдаль»), где в ходе драматического

противоборства они вытесняются ведущей образной сферой (постепенная активизация «лейттемы „Двенадцати“»). Провозглашением свершившегося звучат гимнические попевки «Марсельезы», вплетающиеся в сурово-праздничную поступь масс. Таким образом, шестая часть становится итогом концепции, так как именно здесь стягиваются в единый узел основные линии, и в их прямом столкновении происходит разрешение конфликта.

Как видим, оратория Салманова практически целиком сосредоточена на выявлении массового, всеобщего. Столь ярко проставленный акцент как бы компенсируется в вокальном цикле Юрия Буцко «Шесть сцен на стихи Блока из поэмы „Двенадцать“» (1958), где внимание переключается на индивидуально-личностную проблематику. Смысловая трансформация повлекла за собой и соответствующий выбор исполнительских средств: бас и фортепиано вместо большого хора и симфонического оркестра у Салманова. Обращение к камерному жанру позволило автору максимально подчеркнуть бунтарские мотивы «Двенадцати». Его мало заботит изображение уходящей России; важна только та социально-психологическая атмосфера, в которой рождается стихийное брожение молодецкой вольницы: опустошенный, «расстроенный» мир (в части «Не слышно шуму городского...») или сумрак настроенных ожиданий и томительной тревожности («Разыгралась чтой-то вьюга...»). Впечатляюще передана «разорванность» бытия: разбросанное, словно беспорядочное, перемещение пустотно-квинтовых созвучий, повисающих тягучими педалями, а также нарочито «разболтанная» речитация голоса, который звучит как бы невпопад.

Проявления бунтарства весьма противоречивы. Рядом с буйной удалью безоглядного порыва («Как пошли наши ребята...») и ухарски-бесшабашным разгулом («Снег крутит, лихач кричит...») поднимается угрюмая, глумливая «черная злоба», которая выплескивается подчас страшно и разъяренно («Ох ты, горе-горькое...»). В первом случае размахистый распев опирается на ритмоинтонации бравых строевых маршей, которые помещены в контекст пентатоники (она выдержана на всем протяжении и придает звучанию особую свежесть и простоту). Во втором случае мелодика явно апеллирует к «экстремальным» вариантам молодецкой плясовой песенности (с наибольшей отчетливостью заметно в вокальном рисунке, выстроенном на грубовато-зычных, угловато-прямолинейных попевках). В третьем случае выражение буйства разгулявшейся мятежной силы оказывается уже за порогом приемлемого, выливаясь в открыто-анархистующие формы не знающего удержу бушевания (не случайно на кульминации в партию фортепиано вводится удар локтями, что было большой редкостью в практике тех лет).

И только в завершающей части («И идут без имени святого...») извержение раскрепощенной народной

² Слова А. Блока: «...во время и после окончания „Двенадцати“ я несколько дней ощущал физически, слухом, большой шум вокруг — шум слитный (вероятно, шум от крушения старого мира)» (Блок А. Записка о «Двенадцати» // Литературная газета. 1990. № 48. 28 ноября. С. 7).

ных наигрышей и унывых протяжных напевов с попутной имитацией оборотов витиеватого рассуждения или жалобного вопрошания (открывается эта линия сценой «Старушка убивается-плачет...» из второй части).

Прорывы драматической стихии впервые возникают в третьей части (ц. 61–63 партитуры), однако понастоящему грозно и воинственно она заявляет о себе во второй половине балета, где в особых, «скифских» формах шествий, выплясываний, заклинаний раскрывается дух могучей вольницы. Высшая и поистине устрашающая кульминация в его выявлении приходится на завершение одиннадцатой части (ц. 220), когда весь оркестр объединяется в монолитном хлещуще-рубящем ритме размеренных четвертей (автор требует здесь сверхфорсированного звучания, предписывая *secco, fortissimo maxima*). Наконец, очень существенно для целого и то, что вся композиция опоясывается пятикратным проведением «темы вселенской вьюги», за картинно-изобразительными очертаниями которой встает суровый и величественный лик всевластной Истории.

Так сквозь скоморошину постоянно пробивается нечто важное и значительное. Смысл его состоит в том, чтобы за балаганным «текстом» дать почувствовать «подтекст» отнюдь не шуточной народной силы, способной на большее, нежели погудки и прибаутки. В результате возникает тот сложный, во многом парадоксальный синтез, который по тону и окраске своей, быть может, более всего приближается к строю и характеру блоковской поэмы.

Ценность данной партитуры и в том, что ее создание явилось чисто художественным подтверждением театральной природы «Двенадцати». Заложенная в образной системе поэтического оригинала, она была подчеркнута возможностями сценического действия-представления, буквально осязаемой ритмоинтонационной «мимикой» и «жестикულიацией» в воспроизведении пестрой галереи персонажей, усилена введением кинематографических приемов монтажа сценок-кадров, щедро расцвечена изобретательной оркестровкой.

По части последнего из наблюдений имеет смысл привести сведения, касающиеся оркестровой партитуры. Используя огромный состав оркестра, композитор часто выделяет в нем многообразные и прихотливые комбинации деревянных (2 *Piccoli*, 2 *Flauti*, 3 *Oboe u Cornoinglese*, *ClarnetinEs*, 2 *Clarnetin B u Clarnet-basso*, 3 *Fag.* и *C-fag.*), колоритно употребляет ударные (*Timpani*, *Tamburino*, *Tamburo*, *Tamburodilegno*, *Piatti*, *Cassa*, *Tamtam*), присоединяя к ним экзотически трактованные инструменты (*Raganella*, *Campanesospeso*, *Campane*, *Campanellinaturali*, *Silofone*, *Celesta*, 4 *Harmoni*, 2 *Arpe*, *Piano*), и в опоре на большой массив медных (6 *Corni*, 4 *Trombe*, 4 *Tromboni*, 2 *Tube*), усиленных трехслойной вибрацией органа, добивается исключительно мощных *tutti* (эти «тотальные» звучности именно со времени создания балета «Двенадцать» становятся важной приметой стиля Тищенко).

В свою очередь, яркая театральность музыки вместе с неповторимо национальным своеобразием колорита дают благодарный материал для хореографических воплощений, в чем лишний раз убедила постановка балета на сцене венецианского театра «Ла Фениче» (1978).

* * *

У балета Бориса Тищенко «Двенадцать» был своего рода *postfactum* — две партитуры ленинградских композиторов, появившиеся в 1968 году. Ораторию Люциана Пригожина «Вьюга» с рассмотренным балетом сближает опора на современно трактованную традицию музыкального скоморошества с соответствующим акцентом на национальной специфике, в орбиту которой вовлекаются даже очень далекие от нее образы (см. «гудошное» истолкование революционного марша в финале). Кроме того, в складе этого ораториального повествования по мере возможности имитируется манера народного представления (солисты ведут рассказ «в лицах», а хор «сопереживает», подхватывая узловые реплики и усиливая ключевые моменты).

И как в балете, здесь отчетливо заявляет о себе ток драматизации. Через лубок у Пригожина непрерывно сквозит нечто тревожащее и «разъедающее душу». «Коррозия» горького скепсиса подтачивает юмористические сцены. «Колочая» атмосфера подчеркнута особым подбором тембров в инструментальном ансамбле (кларнет, рояль, ударные). Драматический строй оратории усиливается и благодаря тому, что в фольклорную ткань разыгрывающегося «спектакля» постоянно внедряются элементы, идущие от практики революционного агиттеатра типа «Синей блузы» (отсюда обилие «рубленой» музыкальной декламации и жестко скандирующей речи). И как следствие всего этого — скоморошья вольница предстает в метаморфозе сумрачной рефлексии, внутренней противоречивости, мучительных напряжений.

В известной мере от опыта Бориса Тищенко отталкивался и Вадим Биберган — это касалось главным образом поиска подчеркнута неординарного художественного решения. Но в этом поиске он избирает во многом прямо противоположный путь. В его кантате «Памяти первых защитников Октября» конфликтно-драматический тонус доведен до максимальной остроты. Весь строй музыкальных образов сосредоточен здесь на идее самопожертвования (смысл концепции как бы целиком сфокусирован на четверостишии «И идут без имени святого // Все двенадцать вдаль. // Ко всему готовы, // Ничего не жаль...»). Эта идея своеобразно и убедительно раскрывается посредством предельной концентрации на выражении исключительно суровых, истовых состояний, лишенных даже намека на какие бы то ни было проявления бытового, случайного, суетного.

Как это удалось Бибергану? Прежде всего, он резко ограничил себя в текстовом отношении, остановившись только на тех немногих строках поэмы, которые соот-

