

Е. Е. Никифорова, Д. Р. Загидуллина

Особенности оркестровки Б. Чайковского на примере симфонической поэмы «Подросток»

Аннотация

В статье рассматриваются вопросы темброво-оркестровой организации Б. Чайковского на примере симфонической поэмы «Подросток». Анализ сочинения позволил обратить внимание на вопросы, связанные с тембровым воплощением тематизма и его оркестровым развитием, формообразующим значением оркестровых средств.

Ключевые слова: Борис Чайковский, оркестр, тембр, оркестровый аспект, тембровые приёмы, симфоническая музыка, симфоническая поэма, отечественная музыка.

Е. Е. Nikiforova, D. R. Zagidullina

Characteristics of B. Tchaikovsky's orchestration on the example of the symphonic poem "Teenager"

Summary

The timbre-orchestral palette is, of course, one of the main components of the musical language of B. Tchaikovsky's works. Using the example of the symphonic poem "Teenager" the article presents some issues related to the timbre-orchestral language of the composer's symphonic works, such as: the timbre-texture thematism (features of orchestral compositions); ensemble combinations of instruments and their meaning. The formative role of orchestral techniques is emphasized and the composer's favorite timbre-texture techniques are also analyzed. The features of B. Tchaikovsky's timbre-orchestral writing had not previously been the subject of special analysis, which determined the scientific novelty of the presented article.

Keywords: Boris Tchaikovsky, orchestra, timbre, orchestral aspect, timbre techniques, symphonic music, symphonic poem, Russian music.

DOI: 10.48201/22263330_2022_38_33

Статья поступила: 13.05.2022.

УДК 781.632

ББК 85.3

Борис Александрович Чайковский (1925–1996) — выдающийся советский композитор XX века. Энциклопедически образованный, на протяжении всей своей жизни следовавший собственным нравственным ориентирам, Чайковский оставил значительное музыкальное наследие в самых разных жанрах: это и симфоническая, и камерно-инструментальная музыка, а также музыка для кино, телевидения и радио [См.: 1; 4].

Музыка Б. Чайковского узнаваема с первых тактов, но не только благодаря характерным тематическим и гармоническим особенностям: одной из главных составляющих его музыкального языка является, несомненно, темброво-оркестровая палитра сочинений. Темброфактурные предпочтения композитора, принципы организации музыкального материала носят выраженный индивидуализированный характер, хотя в характере «прорастающего» из интонационного ядра тематизма заметно влияние «кучкистов», а в связи с оркестровой изобретательностью и утонченностью красок вспоминается К. Дебюсси; в чередовании ансамблевых эпизодов и господстве мелодии ощутимо влияние Г. Малера, в новаторской смелости оркестрового языка — И. Стравинского.

В представленной статье предпринята попытка анализа темброво-оркестровых особенностей симфонической поэмы Б. Чайковского «Подросток». Композитором создано два произведения в этом жанре, оба в 1984 году: симфоническая поэма «Ветер Сибири», посвящённая дирижёру Владимиру Федосееву, и родившаяся по настоятельной просьбе того же В. Федосеева из музыки к одноимённому телесериалу симфоническая поэма «Подросток».

В 1983 году по первому каналу советского телевидения был продемонстрирован шестисерийный фильм режиссёра Е. Ташкова «Подросток» по одноимённому произведению Ф. Достоевского, написанному в 1875 году, о

непростом пути нравственного становления незаконнорождённого молодого человека в мире обнищавшей (физически и духовно) петербургской аристократии. Масштабное произведение киноискусства позднего периода советской истории, отмеченное продуманной режиссурой, точными актёрскими попаданиями в образы героев, соответствием стилистике эпохи Ф. Достоевского, увенчано необыкновенной по красоте и лирической проникновенности музыкой Б. Чайковского. Сериал «Подросток» — далеко не единственный опыт работы композитора в кино, а также театральной музыке: на его счету работа более чем в 30 фильмах¹.

В музыке для кинематографа так же, как и в академических жанрах, Б. Чайковский оставался верен высочайшей требовательности к себе, создавая тонкие лирико-психологические полотна в одних случаях и блестящие музыкальные характеристики персонажей в других. Следует отметить, что композитор не стремился иллюстрировать музыкой сюжетную канву того или иного кинематографического произведения, скорее, его, как бы сказали сегодня, «саундтреки» волшебным образом становились атмосферой фильма, его воздухом, напоённым запахами эпох, воссоздаваемых в кинокартинах. Так же произошло и с музыкой Б. Чайковского к упоминавшемуся фильму «Подросток»: музыка здесь не следует за событиями и не живописует образы героев. «Музыка в фильме не писалась как иллюстративная, — говорит композитор. — Это музыка состояния вот этого вот произведения в моём представлении» [Цит. по: 3. С. 258]. Своими романтическими интонациями она напоминает жанр бытовавшего в XIX веке городского романа, а лирической возвышенностью, иной раз вопреки сюжету, олицетворяет всё лучшее и светлое, что есть в душе главного героя, словно «рисуя» для зрителей второй план понимания характера взрослеющего и совершающего не всегда приглядные поступки молодого человека.

Композитор не раз использовал свои музыкальные находки к тем или иным фильмам в серьёзных симфонических или камерных сочинениях: так, вальс из фильма «Москва, любовь моя» по-новому трактован в «Теме и восьми вариациях»; в Третьем струнном квартете слышны отзвуки фильма «Пока фронт в обороне»; музыка к сериалу «Подросток» преобразовалась в самостоятельную поэму для оркестра с тем же названием и подзаголовком: «Под впечатлением от романа Ф. Достоевского». При взгляде на партитуру обращает на себя внимание эпиграф: «...из подростков создаются поколения» (Ф. М. Достоевский), который в романе является заключительной фразой. Рождается предположение, что Борис Чайковский в замысле Поэмы в самом начале отталкивается от вывода, к которому пришёл Ф. Достоевский на протяжении романа. Уместно будет вспомнить, что в романе автор последовательно, день за днём, присутствует в трудной эмоционально-душевной жизни молодого человека и следует вместе с ним непростой дорогой духовного становления в попытках стать *esse homo*, описывая события с точки зрения героя (а композитор повествует об этом в ретроспективном аспекте, наблюдая события как бы со стороны, но не отождествляя себя с ними — похожий эффект мы наблюдаем, к примеру, в Севастопольской симфонии Б. Чайковского, где композитор выступает в роли рассказчика, живописца, историка, но не участника событий).

При прослушивании Поэмы возникает ощущение, что эгоистические переживания взрослого подростка — молодого героя романа Ф. Достоевского Аркадия Долгорукого — для Б. Чайковского лишь повод (как для его великого однофамильца в «Ромео и Джульетте») высказаться на волнующие темы языком симфонического произведения, выразить всё высокое, чистое, светлое, глубоко духовное, в чём, по-видимому, заключался смысл жизни композитора. По нашему мнению, симфоническая поэма «Подросток» Б. А. Чайковского — доверчивое и по-детски наивное в своей искренности обращение к Богу: об этом свиде-

тельствует и разреженная атмосфера высоких струнных, и сам характер мелодии, бесконечной, как круговорот жизни, и уникальный состав оркестра, включающий, кстати, челесту (что в переводе означает «небесная»). Кроме челесты, в оркестр введены нежнейше звучащие гусли, играющие не привычные слуху арпеджированные аккорды, а одноголосную мелодию, перекликающуюся то с клавесином, то с маримбой; клавесин, полиритмическим контрапунктом к фигурациям которого звучит в увеличении главная тема у рояля; неожиданный тембр солирующей альтовой блок-флейты своей приглушённостью словно соответствует обычной интровертности композитора; группа медных включает 4 валторны, 4 трубы и 3 тромбона; обращает на себя внимание тихий «предгрозовый» рокот литавр на фоне диалога виолы д'амур и фортепиано; струнные часто засурдинены, партии их редко унисонны — на фоне тремоло виолончелей и альтов особенно напряжённо звучат скрипки в высоком регистре, используются аккорды в тесном расположении. Произведение весьма продолжительно по времени и очень разнообразно по оркестровке: инструменты вводятся постепенно, один приходит на смену другому, потом вступает третий и так далее.

Состав оркестра тщательно отобран композитором для данного произведения:

Деревянные духовые — 4 флейты (2 флейты пикколо), 4 кларнета, 3 фагота.

Медные духовые — 4 валторны, 4 трубы, 3 тромбона.

Ударные — литавры, там-там, маримба, колокола.

Струнные (скрипки I — 18, скрипки II — 16, альты — 14, виолончели — 12, контрабасы — 10).

Б. Чайковский в отдельную группу выделяет несколько солирующих инструментов: блок-флейта, челеста, щипковые гусли, клавесин, виолы д'амур², рояль.

Обращает на себя внимание своеобразие этой оркестровой палитры, в чём проявилось стремление композитора создавать «свой» ор-

кестр для каждого конкретного произведения. В умении сочетать несочетаемые, на первый взгляд, инструменты (например, бросаются в глаза щипковые гусли, введённые в симфонический оркестр!) проявляется не только мастерство оркестратора, но и яркая творческая индивидуальность Художника, его новаторство в области инструментовки — т. е. черты, позволяющие предположить наличие «оркестра Бориса Чайковского». Итак, мы видим четверной состав флейт, кларнетов и труб; классическое число валторн и тромбонов, значительно расширенное количество струнных; необычный (сравнительно небольшой, но изысканный) состав ударных; редкое сочетание рояля, клавишина и челесты в одном оркестре; неожиданная блок-флейта, ещё более неожиданные щипковые гусли, и, что самое главное, солирующая практически на протяжении всей поэмы виолы д'амур³ — именно её нервному, глуховатому, словно неуверенному, то взлетающему до *ми* третьей октавы, то опускающемуся до *ля* большой октавы тембру поручена главная тема поэмы — условно тема главного героя с его по-юношески ломающимся голосом (уже не мальчика, но ещё не мужчины), которого в романе именуют подростком.

Рассмотрим главные темы произведения. В Поэме безраздельно господствует мелодическое начало — этому своему принципу Б. Чайковский никогда не изменял. Через всю поэму проходит соло виолы д'амур⁴. С первых тактов *Andante* бросается в глаза необычность изложения музыкального материала в симфоническом оркестре — звучит ансамбль скрипок, состоящий из трёх солирующих первых и трёх засурдиненных разделённых вторых⁵.

На запредельной высоте поочерёдно у всех трёх солирующих скрипок звучит обрывок воздушной мелодии вальсового характера. Контрапунктом к ней, сменяя друг друга, эти же скрипки трижды интонируют нисходящую малую секунду, спускаясь из второй октавы в первую и останавливаясь на fa_1 , откуда берёт начало узнаваемая интонация основной темы солирующей виолы д'амур, только в увеличе-

нии и словно конспективно — Б. Чайковский здесь выделил из темы наиболее смыслодержательные интервалы — всего шесть нот (подобным образом — своеобразным тематическим конспектом — начинается «Севастопольская» симфония).

Прихотливый и вместе с тем очень доступный рисунок мелодии темы подростка (назовём её основной темой — темой А, а для удобства понимания формы — темой духовного поиска) в темпе *Allegro* интонационно близок городскому романсу, однако утончён, облагорожен широким дыханием, щемяще-тревожным характером, большой протяжённостью во времени без кадансирования (ц. 2). Интересно сочетание напевной мелодии, изложенной крупными длительностями и включающей характерные «романсовые» обороты (как, например, восходящие «вопросающие» сексты и септимы), и возбуждённого, стремительного движения 16-ми по звукам арпеджио в пределах децимы в аккомпанирующей партии рояля (можно представить себе эту же мелодию виолы д'амур на фоне мерных арпеджио гитары 8-ми или аккомпанемента типа «бас-аккорд» четвертными длительностями — эффект был бы совсем другой). Можно отметить, что данная тема в драматургии Поэмы приобретает значение рефрена (пример 1).

Вплоть до конца 7-й цифры в мелодии нет ни одной паузы, ни разу не взято новое дыхание (словно возбуждённая, сбивчивая речь длится и длится) — тема сочетает в себе интонацию романтического высказывания и черты барочного развёртывания материала⁶.

Внезапно, сопоставлением, начинается изложение второго элемента темы А в ми миноре, тональности минорной доминанты (пример 2).

Регистр меняется, мелодия переходит в малую октаву и приобретает тёплую виолончельную окраску; изредка её поддерживают деликатные педали флейт на *p* и *pp*. Изложение темы А заканчивается щемящей фермой виолы д'амур на fa_1 — отсюда начинается сокращённая до десяти тактов реприза первого раздела, что даёт нам право говорить о трёхчастном изложении темы духовного поиска.

1

2 Allegro

Viola d'amore

P-no

V-ni II div In 3

Viola d'amore

P-no

Viola d'amore

P-no

2

Fl. I

Fl. II

V-la d'amore

P-no

P-no

Следующая тема — назовём её тема В (ц. 18) — экспонируется интересно с тембровой точки зрения. По сравнению с основной темой, длящейся 115 тактов, тема В более лаконична — всего 42 такта, однако инструментована Б. Чайковским весьма искусно и изобретательно. Резко, на *ff* врываются тревожные квинтоли аккордами у альтов и контрабасов *divisi*, подобно внезапному, среди ночи, стуку в окно, когда человек просыпается с бьющимся от страха сердцем. Впечатление надвигающейся беды усиливается повторением ми минорных аккордов подобно мрачному *ostinato* в начале каждого мотива, и разворачиванием на их фоне тревожной мелодии, вырастающей из коротких (излюбленных композитором) секундовых попевок (подобным образом «прорастает» тематизм и в других произведениях композитора — например, в Скрипичном концерте, в «Севастопольской» симфонии, в симфонической поэме «Ветер Сибири») в изложении по-разному тонально окрашенных минорных секстаккордов в положении терции (и с удвоенной терцией), причём каждый аккорд не только поручен другому инструменту, но и другой группе. При этом динамический план представляет собой резкие (без *crescendo* и *diminuendo*) переходы от *pp* к *ff* и *fff* и снова к *pp*.

В 17-м такте нарастающего напряжения ансамбль внезапно меняется на другой: кларнеты и трубы уступают место флейтам и гусям, характер же изложения остаётся прежним, что играет объединяющую роль в музыкальном повествовании. Неожиданно эфир прорезается *tutti arco ord.* пронзительным «до» третьей октавы. С этого момента опять меняется состав ансамбля: четырём кларнетам *divisi* вместе с тремя фаготами в унисон словно удалось «собрать» воедино мелодию из коротких предыдущих мотивов: малые нисходящие секунды сменяются восходящими (один из отмечаемых исследователями композиторских приёмов Б. Чайковского — принцип симметрии), далее интонации поступенно расширяются, развиваясь секвенционно, уже поддерживаемые редким *pizzicato* струнных. Всё то же «до» струн-

ных останавливает на время это напористое движение кларнетов и фаготов, затем оно возобновляется на кварту выше. После этого проведения внезапно исчезают кларнеты и фаготы, струнные уже играют всей группой в полную силу, изредка поддерживаемые валторнами и литаврами. Кажется, что напряжение достигает предела в бесконечном поступенном подъёме секундовых интонаций струнных по хроматизмам, но тут всё приходит к доминанте ми минора, и в этой тональности начинается следующий эпизод, *Andante* (активное использование струнной группы, несмотря на смену сольной функции на педально-аккомпанирующую, носит здесь объединяющий характер). В целом эпизод темы В (темы угрозы) является собой образец настолько стремительного и яркого тембрового развития, что держит слушателя в неослабевающем напряжении. Возможно, ощущение тревоги и нарастающего страха, мастерски воплощённое композитором столь экономными средствами — нет ни «ревущих» тромбонов», ни дроби малого барабана, ни отчаянно тремолирующих струнных, ни высоких регистров деревянно-духовых, — рисует слушателям картины мрачного Петербурга и его трупоб, полных опасностей, и предвосхищает драматические и даже трагические события, подстерегающие героя романа Ф. Достоевского (хотя Петербург Фёдора Михайловича — скорее обобщённое понятие, главный герой его произведений). Здесь трубы играют с сурдиной, а скрипки — без вибрации, чтобы придать звучанию ансамбля особый матовый колорит (вероятно, композитор таким образом рисует нам затемнённую улиц, подворотен, жилищ Петербурга той эпохи). «Композитору чужды экспрессионистические крайности. Напротив, чем сгущённее душевное состояние, тем строже и экономнее средства его выражения» [б. С. 9].

Недолгое изложение эпизода А₁ органично приводит к совершенно новому тематическому разделу — теме С (ц. 30). Нельзя сказать, чтобы тема С была конфликтна по отношению к предыдущим темам, но если все предыдущие

эпизоды отличала в разной степени выраженная тревожность и возбуждённость, то данная тема, хоть и порученная дуэту виолы д'амур и фортепиано (как и тема А), являет собой контраст образной сферы. Умиротворённая, неспешная (*Andante rubato*) мелодия вальса напоминает своими начальными интонациями известный романс XIX века «Я помню вальса звук прелестный» на словах «Да, то был дивный вальс». Тема С (тема красоты) как и тема А, интонационно находится в сфере городского романса, но если первая больше напоминает так называемый «жестокий романс», то вторая напоминает нам о салонном музицировании, поэзии девичьих альбомов, предвосхищении юношеской влюблённости, грёзах об «идеальной» любви (см. пример 3).

Смена темпа Allegretto на Largo знаменует начало следующего эпизода Поэмы (ц. 55): от симфонического оркестра здесь остаются только включённые композитором солирующие инструменты — блок-флейта и виола д'амур. В музыкальную ткань произведения в очередной раз вплетается новая тема, тема D (в начале эпизода она звучит как 16-тактный период у блок-флейты), находящаяся в той же интонационной и образной сфере, что и предыдущая

тема С. Тускловатый и прохладный тембр альтовой блок-флейты, ведущей изысканную мелодию вальсового характера, звучит отрешённым соло — мечтой о несбыточном; тему можно назвать реминисцентной, так как она отчётливо носит интонационные черты как А, так и С, в то же время она представляет собой новый тематический материал. Интересно, что в сериале «Подросток» эта тема появляется единственный раз — в сцене диалога главного героя Аркадия Долгорукого с усыновившим его бывшим крепостным Макаром Ивановичем Долгоруким. Обратимся к характеристике персонажа, данной в романе от лица героя: «Прежде всего привлекало в нём, как я уже и заметил выше, его чрезвычайное чистосердечие и отсутствие малейшего самолюбия; предчувствовалось почти безгрешное сердце. Было „веселие“ сердца, а потому и „благообразие“...» [2. С. 411]. Просветлённый старец с его детски-наивной верой в торжество доброты и справедливости, каковым является на момент рассказа Макар Иванович, противопоставляется в романе истинному отцу Аркадия, Андрею Петровичу Версикову, растерявшему на протяжении жизни духовные богатства и погрязшему в безверии и цинизме (см. пример 4).

3

30 *Andante rubato*

4

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 55-56) has a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The tempo is marked 'Largo' with a quarter note equal to 60. Dynamics include *mp* and *pp*. The second system (measures 57-58) continues the vocal line. The third system (measures 59-60) features a piano accompaniment with a *p* dynamic and a triplet. The fourth system (measure 61) continues the piano accompaniment with a triplet.

Тема, которую можно назвать темой просветления, наравне с темой А появится в заключительном разделе Поэмы).

После 16-тактового соло, в ц. 59, тему «перехватывают» гусли, но не в привычной фактуре *arpeggiato*, а в одноголосном изложении и в модуляции сопоставлением из До мажора в Ре мажор. При этом блок-флейта изредка контрапунктирует светлой интонацией большой сексты.

Щипковые гусли соло очень напоминают звучание клавесина, но без характерной звонкости, а смягчённое и нежное. Весь эпизод, по сравнению с изложением главной темы А, можно назвать миниатюрным — всего 32 такта, словно краткий миг просветления на фоне сгущённо-мрачного состояния души.

Эпизод *Andante molto tranquillo* (ц. 63) стоит особняком в музыкальной драматургии произведения: если все предыдущие тематические «блоки» при всём различии в оркестровке, ритмической организации, фактурных моментах носили общий интонационный характер, то достаточно развёрнутый эпизод грегорианско-

го хора (тема Е) носит явно неслучайный характер в разворачивающейся драме — можно предположить, что он коррелирует с рассуждениями Макара Иванович Долгорукого о пустынножительстве: В пустыне человек укрепляет себя даже на всякий подвиг» [2. С. 414]. Думается, что тему Е, носящую в своей лапидарной непреклонности характер религиозного фанатизма, условно можно назвать темой веры. Следует заметить, что в своей статье «Размышления о художественном методе (симфонические поэмы Б. Чайковского „Подросток“ и „Ветер Сибири“»)» В. Келле трактует данную тему как один из мотивов темы С — такой литерой тема просветления обозначена в данной статье [3. С. 262]; однако нам представляется, что интонационный материал и его изложение носят здесь принципиально иной характер, не дающий возможности для объединения с темой С. Суровый размеренный унисон фаготов, тромбонов и *divisi in 3* виолончелей в миксолидийском Ре мажоре (ц. 64) предваряется коротким вступлением струнных в медленном хоральном

движении. Интересно, что во всех трёх группах инструментов используется приём *divisi*, отчего получается, что каждый звук играют не 9 инструментов одновременно, а 6, вступая по очереди и передавая тему друг другу. Известно, что Борис Чайковский не писал хоровую музыку, однако в инструментовке этого эпизода явно слышится «цепное дыхание» хора. (Думается, что здесь уместна параллель со 2-й частью «Унисон» Камерной симфонии Бориса Чайковского — тот же приём демонстрирует слушателям максимум содержания и выразительности при минимальных использованных средствах, только музыка «Унисона» носит ярко выраженный конструктивистский характер, а тема Е отличается естественностью интонаций) (см. пример 5).

В репризе основная тема Поэмы излагается не полностью: вместо ожидаемого второго раздела темы неожиданно возникают светлые ниспадающие интонации вступления (ц. 101), буквально повторяющие тональность и высотность, но по-другому оркестрованные: всё на том же доминантовом фоне контрабасов и литавр тема вступления начинается у флейт, затем её подхватывают кларнеты, а от них мелодия переходит к фаготам.

Далее следует эпизод, вновь интересный с точки зрения инструментовки: возвышенное звучание темы вступления прерывается неожиданно жёстким (с малой секундой) аккордовым диссонансом гуслей на *ff*; вступающий вскоре хорал флейт и кларнетов в тесном расположении уже во втором такте одновременно с тем же диссонансом гуслей перехватывают валторны; в третий раз этот мрачный по окраске диссонирующий аккорд звучит на протяжении полутора тактов также в тесном расположении у четырёх альтов и четырёх виолончелей (те и другие с указанием *solì*) в нарастающей от *p* до *ff* динамике. Завершает череду резких тревожных аккордов, напоминающих бой старинных часов, неумолимо отсчитывающих мгновения жизни, такой же диссонирующий «удар» рояля на фоне всё той же педали на ми: аккорд удерживается педалью и продолжается цепью звуков восходящего целыми длительностями ре минорного трезвучия, завершающегося нотой «до»². После неё у рояля начинается «захлёбывающееся» движение 16-х по звукам ля минорного арпеджио (как в первом проведении темы А), открывающее длительный заключительный раздел Поэмы, построенный на чередовании

5

варьированных тем А и D — темы духовного поиска и темы просветления.

Главная тема Поэмы дана композитором в той же тональности, в которой она проводится первый раз, — в ми миноре; но если в том эпизоде мелодию на триольном фоне челесты и скрипок ведут флейты и кларнеты, то сейчас, при сохранении того же фона, она поручена солирующей флейте (ещё одна тембровая находка композитора!), что придаёт звучанию доверительность интимного высказывания. И вновь в самой высокой точке мелодии (ц. 116) её подхватывает тема D, как и раньше в До мажоре и в аккордовом изложении струнных (теперь это тема D₂): вновь просветление наступает как закономерный итог духовного поиска (см. пример 6).

чёркивает ликующий характер торжественных жизнеутверждающих аккордов, словно символизирующих победу Просветлённого духа, Любви и Красоты на тернистом пути нравственного становления личности героя Поэмы — Подростка.

Очевиден факт, что на основании рассмотрения только одного произведения композитора трудно делать выводы обобщающего характера; однако палитра темброфактурных приёмов в симфонической поэме Б. Чайковского «Подросток» настолько разнообразна и выразительна, что мы рискнём суммировать ключевые моменты данного анализа. И первое, что бросается в глаза, — формообразующая роль тембра виолы д'амур в Поэме: появляясь в пяти эпизодах в изложениях тем А («духовного

6

The image shows a musical score for measures 115 and 116. The instruments listed are Fl. I, Cl., V-ni I div., V-ni II, V-le div. in 2, and V-c. Measure 116 is marked with a box. The score includes dynamics such as *mp* and *senza sord.* There are also triplets in the Violin II part.

В заключительном эпизоде Поэмы — на фоне октавной педали скрипок си²-си³ аккордово-хоральное изложение короткого (из четырёх звуков) начального мотива второго элемента темы А в другой ладовой окраске (минор меняется на мажор) у медных духовых (А₇); последний аккорд усиливается литаврами, гусями и остальными струнными, а затем, словно утверждая победу, повторяется *tutti*. «Ослепительная» модуляция в Ми мажор под-

поиска») и С («красоты»), тембр этого инструмента «скрепляет» всю музыкальную ткань, подчёркивает трактовку образа Подростка как главного героя произведения на его пути к становлению личности и даёт возможность говорить о чертах рондообразности в произведении.

Следующая яркая особенность тембро-фактурного письма Б. Чайковского в рассматриваемом произведении — необычный состав оркестра (из непривычных инструментов —

альтовая блок-флейта, челеста, щипковые гусли, клавесин, виола д'амур), а также нехарактерные приёмы исполнения: так, щипковые гусли в симфоническом оркестре — само по себе неожиданное явление, но и они к тому же звучат не *arpeggiato*, а одногласно.

Далее следует отметить использование Б. Чайковским ансамблей солистов, вплоть до дуэтов — даже в наиболее драматически насыщенных эпизодах композитор избегает использования всей оркестровой палитры, предпочитая утончённые темброво-фактурные сочетания, как, например, разделение инструментов струнной группы и одновременное использование разных приёмов исполнения (в том числе *con sordino* и *senza vibrato*), за счёт чего создаются новые, смешанные тембры, обладающие новыми характеристиками.

В изложении аккордов струнных заметно тяготение композитора к тесному расположению (что было бы невозможно без *divisi*) — таким образом квинтетное звучание полностью лишается присущего ему эффекта хоральности. Применение очень высоких регистров в сочетании с характерной для тематизма Поэмы духовностью и возвышенностью мелодического языка придаёт звучанию оркестра запредельную высоту, словно «разрежённость» звукового пространства.

В партитуре Поэмы также обращает на себя внимание такое явление, как «тембровый пуантилизм» (термин авторов данной статьи): композитор может ввести какой-нибудь инструмент буквально на несколько тактов, а затем надолго убрать его — при частых вводах новых инструментов с их последующими исчезновениями характер звучания приобретает изысканную тембровую калейдоскопичность; также Б. Чайковский может ввести в партитуру инструмент, который использует только один раз и минимально (альтовая блок-флейта, например), однако партия этого инструмента становится неотъемлемой частью целого.

Примечания

- 1 Среди этих кинематографических работ такие шедевры, как «Уроки французского» Е. Ташкова, «Серёжа» Г. Данелии и И. Таланкина, «Долги наши» Б. Яшина, «Убийство на улице Данте» М. Ромма, «Расмус-бродяга» М. Муат, «Айболит-66» Р. Быкова, «Женитьба Бальзаминова» К. Воинова, «Гори, гори, моя звезда» и «Москва, любовь моя» А. Митты, «Пока фронт в обороне» Ю. Файта.
- 2 Виола д'амур (франц. *Viola d'amour*) — струнный смычковый инструмент эпохи барокко и раннего классицизма.
- 3 Виола д'амур означает в переводе с французского «виола любви»; этот струнно-смычковый инструмент был впервые упомянут в 1679 году и распространён в эпоху барокко и раннего классицизма. Особый, присущий только виоле д'амур «матовый» тембр, напоминающий звучание голоса человека, создаётся благодаря натянутым ниже основных так называемым резонансным струнам (количеством больше основных, иногда до 14), не затрагиваемым смычком во время игры и вибрирующим за счёт колебаний основных струн инструмента. Логично предположить, что Б. Чайковский предпочёл виолу д'амур всем другим струнным инструментам не только из-за диапазона (альт, к примеру, обладает почти таким же), но и, главным образом, из-за специфического, узнаваемого, неустойчиво-взволнованного тембра, очень подходящего для музыкального воплощения образа бурно растущего, горячо влюбляющегося и столь же истово жалеющего себя подростка.
- 4 Необычный выбор солирующего инструмента и бесконечно льющаяся глубоко лирическая и волнующая мелодия вызывают ассоциации с соло альтовой флейты в «Севастопольской» симфонии композитора.
- 5 Интересно, что аналогично начинается симфоническая поэма «Ветер Сибири», созданная в том же 1984 году: в изложении темы вступления участвуют два солирующих альты и вторые скрипки, чуть позже к ним добавляются три виолончели соло.
- 6 Композитор не единожды прибегал к такому длительному изложению темы: например, возникает аналогия с 1-й частью Концерта для скрипки с оркестром — при

всём отличии образной сферы и характера тематизма здесь так же, как в «Подростке», напряжённая, трепетная мелодия солирующего инструмента длится на протяжении двухсот тактов.

Список литературы

References

1. Вульфова А. Б. Большой художник Борис Чайковский // Творческое наследие Бориса Чайковского / сост. и ред. В. Келле. — М.: ПРОБЕЛ-2000, 2015. — С. 124–128 [Vul'fov A. B. Bol'shoi khudozhnik Boris Chaikovskii // Tvorcheskoe nasledie Borisa Chaikovskogo / sost. i red. V. Kelle. — М.: PROBЕL-2000, 2015. — S. 124–128].
2. Достоевский Ф. М. Подросток. Роман. — М.: Правда, 1984. — 608 с. [Dostoevskii F. M. Podrostok. Roman. — М.: Pravda, 1984. — 608 s.].
3. Келле В. М. Размышления о художественном методе. Симфонические поэмы Б. Чайковского «Подросток» и «Ветер Сибири» // Музыка России: Сб. статей / ред. Е. Грошева. — Вып. 7. — М.: Сов. композитор, 1988. — С. 255–270 [Kelle V. M. Razmyshleniia o khudozhestvennom metode. Simfonicheskie poemu B. Chaikovskogo «Podrostok» i «Veter Sibiri» // Muzyka Rossii: Sb. statei / red. E. Grosheva. — Vyp. 7. — М.: Sov. kompozitor, 1988. — S. 255–270].
4. Келле В. М. Большой художник Борис Чайковский // Творческое наследие Бориса Чайковского / сост. и ред. В. Келле. — М.: ПРОБЕЛ-2000, 2015. — С. 96–123 [Kelle V. M. Bol'shoi khudozhnik Boris Chaikovskii // Tvorcheskoe nasledie Borisa Chaikovskogo / sost. i red. V. Kelle. — М.: PROBЕL-2000, 2015. — S. 96–123].
5. Лихт В. А. Новая симфония Б. Чайковского. — Советская музыка. — 1981. — № 8. — С. 12–17 [Likht V. A. Novaia simfoniia B. Chaikovskogo. — Sovetskaia muzyka. — 1981. — № 8. — S. 12–17].
6. Лихт В. А. С открытой душой // Музыкальная жизнь. — 1984. — № 13. — С. 9–10 [Likht V. A. S otkrytoi dushoi // Muzykal'naiia zhizn'. — 1984. — № 13. — S. 9–10].