

На правах рукописи

Конарев Максим Анатольевич

**Триптих Б. Тищенко по сказкам К. Чуковского в контексте
развития отечественного музыкального театра 1960-х годов**

Специальность 5.10.1 Теория и история культуры, искусства

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2023

Работа выполнена в ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры» Министерства культуры РФ

Научный руководитель: **Батагова Татьяна Эльбрусовна**, доктор искусствоведения, доцент

Официальные оппоненты: **Дмитрий Иванович Варламов**, доктор искусствоведения, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Юрий Эдуардович Серов, кандидат искусствоведения, директор СПб ГБПОУ «Санкт-Петербургское музыкальное училище имени М.П. Мусоргского»,

Ведущая организация: ФГБОУ ВО "Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова"

Защита состоится «29» июня 2023 года в 13 часов на заседании совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора наук 23.2.010.01, созданного на базе ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры» Министерства культуры РФ

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры» <http://nauka.mgik.org/>

Автореферат размещен на сайте Высшей Аттестационной комиссии Министерства образования и науки Российской Федерации www.vak3.ed.gov.ru «27» апреля 2023, на сайте ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры» <http://nauka.mgik.org/> «27» апреля 2023 г. и разослан «__» _____ 2023 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
доктор культурологии, доцент



Н.В. Синявина

I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Композитор Борис Иванович Тищенко (1939—2010) принадлежит к числу наиболее известных представителей отечественного музыкального искусства. Репутацию композитора, обладающего большим талантом и собственным неповторимым стилем, музыкант завоевал достаточно рано, в двадцать с небольшим благодаря ряду резонансных премьер — исполнению в СССР и за рубежом таких сочинений, как Первая фортепианная соната (1960)¹, Первый фортепианный концерт (1962)², вокальный цикл «Грустные песни» (1962)³, Первый виолончельный концерт (1963)⁴, Третья симфония (1966)⁵.

В 1970 — 1980-е созданием таких сочинений, как «Три песни на стихи М. Цветаевой» (1970), «Sinfonia Robusta» (1970), Концерт для флейты, фортепиано и струнного оркестра (1972), Четвертая и Пятая симфонии (1974, 1976), Концерт для арфы с оркестром (1977), симфония «Хроника блокады» (1984), Квинтет для двух скрипок, альта, виолончели и фортепиано (1985), Б. И. Тищенко зарекомендовал себя как зрелый художник, как композитор, наследующий традицию и открывающий новое, естественно и органично использующий фольклор и авангардные техники, плодотворно работающий во всех жанрах.

Творческие достижения композитора в 1978 году были отмечены присвоением ему почетного звания «Заслуженный деятель искусств РСФСР», а также присуждением Государственной премии РСФСР имени М. И. Глинки.

Особое место в творчестве Б. Тищенко занимают музыкально-театральные сочинения: балеты «Двенадцать» (1963), «Симфония бессмертия» (1972), «Ярославна» (1974), триптих по сказкам К. Чуковского (1968). В названных сочинениях, а впоследствии и в хорео-симфонической циклиаде «Беатриче» (1998—2005), за которую композитор был удостоен премии Правительства РФ в области культуры (2008), явственно ощущался недюжинный театральный талант

¹ впервые исполнена в Ленинграде в 1961 году, в Лондоне — в 1964 году.

² впервые исполнен в Москве в 1963 году.

³ впервые исполнен в Ленинграде в 1964 году.

⁴ впервые исполнен в Ленинграде в 1964 году, после исполнения на международном фестивале «Пражская музыкальная весна» (1964) композитор был удостоен первой премии.

⁵ впервые исполнена в Ленинграде в 1967 году.

композитора, понимание законов музыкально-сценической драматургии, умение воплощать в музыке подлинные конфликты, создавать выразительные театральные образы.

Балетные спектакли с музыкой композитора буквально взрывали музыкальную общественность, заставляли пересматривать их вновь и вновь, спорить о них. Балет «Двенадцать» ставился трижды (в Ленинграде в 1964 и в 1974 годах, в венецианском театре «La Fenice» — в 1977 году), знаменуя этапы трансформации отечественного балета, взросления таланта молодого композитора, и что, самое удивительное, знаменитого балетмейстера⁶.

Постановка в 1974 году балета Б. Тищенко «Ярославна» (хореография О. Виноградова, режиссура Ю. Любимова) в Ленинградском государственном академическом Малом театре оперы и балета (МАЛЕГОТ) превратилась в легенду отечественного музыкального театра. Спектакль вызвал широчайшую творческую дискуссию, в которой приняли участие критики, писатели, историки, исследователи, артисты театра. О «Ярославне» много писала пресса, в том числе газеты «Правда», «Советская культура», журналы «Советская музыка», «Музыкальная жизнь». Об удачах, о непривычно спорных решениях, о новаторских открытиях тройственного союза композитора — режиссера — балетмейстера размышляли ведущие музыковеды⁷. Открыто и горячо поддержал спектакль Д. Д. Шостакович⁸.

В ходе дискуссии высказывались критические мнения по поводу исторической концепции авторов постановки, подвергались сомнениям балетмейстерское и режиссерское решения, но музыкой Б. Тищенко восторгались

⁶ Балетовед Добровольская подчеркивала, что «значительность “Двенадцати” для творчества Якобсона — в той глубине нравственно-философского обобщения, какого ранее ему не удавалось достичь» [Добровольская, Г.Н. Балетмейстер Леонид Якобсон. — Л.: Искусство. Ленингр. отделение, 1968. — С. 161].

⁷ Земцовский, И. И. О Музыке «Ярославны» Б.Тищенко // И. И. Земцовский. Фольклор и композитор. — Л.–М.: Сов.композитор, 1978. — С.117–140.

Бялик, М. Г. «Слово» в балете // Музыкальная панорама Ленинграда. Статьи, письма, воспоминания. Сост. А. Г. Юсфин. — М.: Сов. композитор, 1977. — С. 14–20.

Нестьева, М.И. Эволюция Бориса Тищенко в связи с музыкально-театральным жанром // Композиторы российской федерации. — М., 1981. Вып. 1. —С. 299 – 356.

⁸ Шостакович, Д. Д. Рецензия на балет «Ярославна» // Советский Союз. – 1975 - № 9 (307).

все: слушатели, критики, коллеги-композиторы, артисты балета. Одни писали о «взрывчатой силе и мужественной устремленности музыки Тищенко»⁹, другие называли балет произведением «строгой концепции, четкой продуманности художественного замысла»¹⁰, третьи подчеркивали тот факт, что «Ярославна» свидетельствовала «об определенном скачке в творческой эволюции ленинградского автора»¹¹.

Д. Шостакович, высоко оценив музыку Б. Тищенко, неоднократно приезжал из Москвы в Ленинград, чтобы присутствовать на спектаклях балета «Ярославна». Балетмейстер О. Виноградов назвал «Ярославну» кульминацией своего творчества, и, вспоминая о спектакле уже в начале XXI века, констатировал: «Спустя почти тридцать лет после его премьеры, зная все, что происходило в мировом балете за эти годы, по оригинальности я не могу поставить рядом с «Ярославной» ни один спектакль!»¹².

Творчество Б. И. Тищенко, в том числе и его музыка к балетам, исследованы в музыковедении достаточно широко. Однако, уникальные в своем роде произведения для музыкального театра, написанные по сказкам К. Чуковского и составившие триптих — балет «Муха-цокотуха», опера «Краденое солнце» и оперетта «Тараканище» — до сих пор остаются неизвестными для зрителей, слушателей и исследователей¹³. Вместе с тем именно в триптихе сложился, представ как вполне законченный, идиостиль композитора, в нем нашли отражение актуальные для «оттепельного» музыкального театра идеи обновления и открытости, поэтизации обыденности.

⁹ Тараканов, М.Е. На пути к взаимопониманию // Советская музыка. — 1975. — №4. — С. 49.

¹⁰ Катонина, С.В. Музыка советского балета: очерки истории и теории. — Л.: Сов. композитор, 1980. — С. 238.

¹¹ Нестьева, М. И. Эволюция Б. Тищенко в связи с музыкально-театральным жанром // Композиторы Российской Федерации. Вып.1. — М.: Сов. композитор, 1981. — С. 301.

¹² Виноградов, О. М. Исповедь балетмейстера: жизнь, балет, любовь. — М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2007. — С. 197.

¹³ Литература советского периода ограничивается статьей Л. Ивановой «„Краденое солнце“ Б. Тищенко (о фольклоризме в детской опере)» 1985 года, а также кратким упоминанием в монографии Б. А. Каца (1986). В 2015 году появилась содержательная статья Н. Даниловой «„Краденое солнце“ К. Чуковского и Б. Тищенко: опыт перевода сказки на музыкальный язык».

Степень разработанности темы. Творчество Б. И. Тищенко, яркого представителя ленинградской композиторской школы, более полувека является объектом постоянного и пристального внимания отечественных музыковедов. Первые публикации, посвященные композитору, относятся к 1960-м годам — времени его молодости и становления¹⁴. В 1970—1980-е, период мужания и интенсивного роста таланта композитора, интерес к его музыке активизировался.

Откликом на композиторские завоевания стали критические статьи и исследовательские работы М. Г. Арановского, С. М. Волкова, Л. С. Гениной, И. И. Земцовского, Л. П. Ивановой, С. В. Катоновой, М. И. Нестьевой, С. М. Петрикова, Н. А. Рыжковой, М. Е. Тараканова, В. Б. Сырова и других авторов. Большое значение для изучения музыки композитора имеет монография Б. А. Каца «О музыке Бориса Тищенко», изданная в 1986 году.

Свидетельством непреходящего исследовательского интереса к музыке Б. И. Тищенко стали работы, появившиеся в 1990 — 2000-е годы: содержательные монографические и теоретико-аналитические статьи А. И. Демченко, Г. П. Овсянкиной, Е. А. Ручьевской, С. И. Савенко, В. Н. Холоповой, интервью и беседы композитора с искусствоведами М. Дмитриевской, Л. Казанской, О. Скорбященской, воспоминания учеников мастера — Н. Волковой, А. Денисова, С. Нестеровой, В. Смотров.

Серьезный вклад в изучение личностного и творческого облика Б. И. Тищенко, его музыки, эстетики и стиля внесли музыковедческие работы последних лет, в том числе статьи М. Г. Бялика, Н. В. Даниловой, Ю. Э. Серова, О. И. Гладковой, Г. Г. Осиповой, С. А. Осколкова, С. С. Терентьева.

Важными для диссертации стали высказывания самого композитора — его беседы, интервью, статьи, из которых становится ясным влияние на формирование его творческого облика идей и концептов *«оттепели»* и *шестидесятничества*. По мнению философов, «оттепель» стала временем кардинальных мировоззренческих перемен, эпохой рождения новых идеологем. Именно в «оттепель», «появилась

¹⁴ Нестьева, М. И. Играют студенты // Советская музыка. — 1964. — №5. — С. 75–76. Бялик, М. Г. Борис Тищенко // Музыкальная жизнь. — 1965. — № 22. — С. 10–12.

новая версия советского марксизма, <...> так называемый творческий марксизм, который в первую очередь ассоциируется с именем Э. В. Ильенкова»¹⁵.

Исторический отрезок, названный «оттепелью», рассматривается историками, публицистами как период идеологического *развенчания мифов сталинизма* (В. И. Белоус, Б. Л. Гинзбург, Р. Д. Орлова, С. В. Устинкин, Е. Г. Ясин), культурологами — как время духовного подъема (А. А. Аронов, С. Т. Махлина) и в то же время глубокой разобщенности общества (И. В. Кондаков).

Процессы, развивающиеся в культуре и искусстве «оттепели», дают основания ученым писать о *новом мировоззрении и художественном ренессансе* (Н. А. Хренов, К. Б. Соколов), о смене *кодов повседневности* (Н. Б. Лебина, С. Т. Махлина).

Важными являются исследования, выявляющие проблемы противоречивости массового сознания, включающего *првластные, конформистские и нонконформистские* настроения, отличающиеся широтой интересов, рефлексивностью, достаточной информированностью и недостаточной аналитикой суждений (Б. А. Грушин). О формировании мировоззрения *шестидесятничества*, со свойственными ему социальной и творческой активностью, отказом от старых идеологем, торжеством *программного антиакадемизма*¹⁶, писали литературоведы Л. А. Аннинский, П. Л. Вайль, А. А. Генис, В. К. Солоненко, культурологи Г. Я. Померанц, Е. Г. Серебрякова, К. С. Беляева, искусствоведы П. Б. Богданова, Г. В. Ельшевская, В. С. Жидков, И. Е. Светлов.

Среди публикаций, воссоздающих культурную атмосферу эпохи «оттепели» особый интерес представляет корпус *документально-мемуарной литературы*, в частности, сборники «Оттепель: события. Март 1953 — август 1968 года: [хроника главных событий, произошедших в русской культуре]», «Музыка вместо сумбура: композиторы и музыканты в стране советов 1917-1991», книга А. В. Богдановой

¹⁵ Мареева Е. В., Мареев С. Н. В. М. Межуев и советский марксизм // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 3 (89). С. 90.

¹⁶ Светлов И.Е. 60-е годы — драматический рубеж искусства XX века // Искусство XX века: уходящая эпоха? Сборник статей. Том I. — Н. Новгород: Нижегород. гос. консерватория, 1997. — С. 63.

«Музыка и власть: (Постсталинский период)», «Кинематограф оттепели: Документы и свидетельства».

Значительное место среди использованных источников заняли воспоминания и статьи деятелей литературы и искусства, относящих себя к шестидесятичеству, в том числе «Воспоминания о непрошедшем времени» Р. Д. Орловой, «Волчий паспорт» Е. А. Евтушенко, «Режиссер и время» Г. А. Товстоногова, «Я пытался сохранить этот театр» Ю. П. Любимова, «Это не простые герои. Это ребята — шестидесятники» В. П. Аксенова, «Эпоха тупика и эпоха надежды» Т. И. Заславской, «Я никогда не делал полемичных фильмов» М. С. Хуциева.

Немаловажное значение для понимания феномена шестидесятичества и осмысления *социокультурного портрета шестидесятника* (поэта, художника, писателя, композитора, режиссера, публициста и т.д.) имеют исследования литературоведов Л. А. Аннинского, И. И. Виноградова, искусствоведов П. Б. Богдановой, В. А. Трояновского, культурологов М. В. Капкан, Е. Г. Серебряковой, музыковедов Е. Б. Гецелевой, А. И. Демченко, Т. Н. Левой, Т. В. Франтовой.

Характерный интерес к музыкальному искусству периода «оттепели», проявляющийся в оценке сложной и переломной социокультурной ситуации, в переосмыслении хорошо изученных, хрестоматийных, а также малоизвестных явлений отечественной музыки, выразился в стремлении к *композиторскому анализу* парадигмы развития советской и мировой музыки, к изучению перемен в культурной атмосфере тех лет. В последние десятилетия были изданы статьи, монографии, интервью, воспоминания, мемуары, автобиографии А. М. Волконского, Н. Н. Каретникова, В. И. Мартынова, А. Пярта, В. В. Сильвестрова, С. М. Слонимского, М. Л. Таривердиева, Р. К. Щедрина, Т. Н. Хренникова, М. И. Чулаки и др., оказавшие влияние на концептуальные установки данной исследовательской работы.

К проблемам отечественного драматического театра 1960-х годов, связанным с вопросами взаимодействия композиторского и режиссерского слогаемых в драматических спектаклях, обращались исследователи Л. М. Марголин,

Л. Римский, М. Д. Сабина, Н. А. Таршис, режиссеры Ю. А. Завадский, К. Ирд, Г. А. Товстоногов, композиторы А. Н. Колкер, И. И. Шварц. Сложная проблематика развития отечественного музыкального театра рассматривалась искусствоведами в связи с изучением таких явлений, как *стилистическое новаторство, межжанровое взаимодействие и синтез, воздействие на драматургию оперы, оперетты, балета других видов искусств* — кино, драмы, цирка и т.п. (А. А. Баева, Г. В. Григорьева, Л. В. Данилевич, Л. Г. Данько, Н. И. Дегтярёва, Г. Н. Добровольская, К. А. Жабинский, А. В. Крылова, Е. А. Ручьевская, М. Д. Сабина, А. Я. Селицкий, М. Е. Тараканов, А. М. Цукер, Г. И. Чёрная).

Достижениям молодых советских балетмейстеров, художественным завоеваниям *балета* конца 1950-х — начала 1970-х годов посвящены исследования балетоведов Л. И. Абызовой, В. В. Ванслова, С. В. Катоновой, В. М. Красовской, Е. Н. Куриленко, А. Е. Меловатской, А. С. Рыжковой, А. А. Соколова-Каминского. Об искусстве *оперетты*, также претерпевшем трансформации в описываемый период, писали А. Р. Владимирская, Л. Л. Жукова, Ю. С. Милютин, Л. В. Михеева, А. А. Орелович, Ю. О. Хмельницкий.

Важные аспекты теории и практики музыкально-театрального искусства анализировались *музыкантами-практиками* — композиторами, режиссерами, дирижерами, чьи работы также дали материал для данной исследовательской работы (Е. А. Акулов, Ю. В. Гамалей, Д. И. Кривицкий, К. В. Молчанов, Л. Д. Михайлов, Б. А. Покровский).

Фундаментальная проблематика истории отечественной музыки XX века, развития музыкального театра и композиторского творчества изучалась в трудах Л. О. Акопяна, М. Г. Арановского, Б. В. Асафьева, Т. Э. Батаговой, В. П. Бобровского, Б. Б. Бородин, В. Б. Вальковой, М. С. Высоцкой, Н. С. Гуляницкой, Г. П. Дмитриева, Е. Б. Долинской, М. С. Друскина, В. В. Задерацкого, И. И. Земцовского, Ю. В. Келдыша, Т. Н. Лево, Л. Д. Никитиной, Л. Н. Раабена, М. Д. Сабининой, М. Е. Тараканова, Ю. А. Фортунатова, Ю. Н. Холопова, В. Н. Холоповой, Н. Г. Шахназаровой.

Специфика детской литературы, «дискурс детства», ассоциативность и мифологизм сказочного творчества К. И. Чуковского, получили освещение в работах И. Н. Арзамасцевой, В. Д. Берестова, Ю. Б. Борева, И. В. Кондакова, К. И. Чуковского.

Объектом исследования избран отечественный музыкальный театр 1960-х и музыкально-театральные произведения Б. И. Тищенко.

Предмет исследования — триптих Б. Тищенко по сказкам К. Чуковского в контексте развития отечественного музыкального театра 1960-х годов.

Материалом исследования явились партитуры, аудиозаписи, клавиры, либретто балета «Муха-цокотуха», оперы «Краденое солнце» и оперетты «Тараканище» Б. И. Тищенко. Кроме того, автор обращался к вокально-симфоническим и музыкально-сценическим сочинениям Б. Тищенко 1960-х — начала 1970-х годов (Симфония №2 на стихи М. Цветаевой, Реквием на стихи А. Ахматовой, балеты «Двенадцать», «Ярославна»), опосредованно связанных с триптихом. Также привлекались документальные материалы (переписка Б. Тищенко с Д. Шостаковичем, театральные программы, рецензии).

Цель работы — выявить место и значение триптиха Б. Тищенко по сказкам К. Чуковского в развитии отечественного музыкального театра — определила постановку ряда **исследовательских задач**:

- осмыслить социокультурный портрет композитора-«шестидесятника», рассмотреть в рамках установленной характеристики личность Б. И. Тищенко;
- выявить основные тенденции развития отечественного музыкального театра 1960-х годов;
- определить характер и сущность музыкального театра Б. И. Тищенко;
- изучить триптих Б. И. Тищенко по сказкам К. Чуковского, доказать его уникальное и важное значение для становления и развития музыкального театра Б. И. Тищенко;
- выявить жанровые, композиционно-драматургические, интонационные, образно-стилистические особенности балета «Муха-цокотуха», оперы «Краденое солнце», оперетты «Тараканище» Б. И. Тищенко;

- рассмотреть триптих Б. И. Тищенко в контексте художественных и эстетических тенденций эпохи.

Методологическая основа исследования. В процессе работы автор опирался на *системно-комплексный подход*, позволяющий вести исследование на *междисциплинарном* уровне. Решение поставленных задач потребовало использования нескольких исследовательских методов различных гуманитарных наук, в том числе:

- *исторического*, способствующего изучению общественно-политических, социокультурных и художественных процессов в советском государстве в 1960-е годы;
- *музыкально-аналитического*, раскрывающего драматургические, стилистические, жанровые, музыкально-языковые особенности триптиха Б. И. Тищенко,
- *сравнительно-текстологического*, в фокусе которого оказывается анализ либретто балета, оперы, оперетты из триптиха и их литературных первоисточников.

Научная новизна работы заключается в том, что впервые:

- проведено исследование музыкальной культуры периода «оттепели» сквозь призму обновления композиторского творчества, формирования современного синтеза традиций (классики и фольклора) и новаторства (проявленного в образно-стилистической, жанрово-композиционной, музыкально-языковой сферах), проанализированы основные тенденции развития отечественного музыкального театра в 1960-е годы;
- очерчен социокультурный портрет композитора-«шестидесятника», в том числе творческий облик Б. И. Тищенко как композитора-«шестидесятника»;
- впервые осуществлено комплексное музыковедческое исследование триптиха Б. И. Тищенко по сказкам К. Чуковского (балет «Муха-цокотуха», опера «Краденое солнце», оперетта «Тараканище»), вобравшего в себя «оттепельные» идеи и до сих пор не становившегося объектом музыкально-теоретического анализа;

— впервые исследованы либретто, особенности композиционно-драматургической структуры, специфика музыкального языка оперы, балета, оперетты, входящих в триптих по сказкам К. Чуковского; введены в научный оборот многочисленные источники (публикации, интервью, материалы личных архивов), раскрывающие важные аспекты развития отечественной музыкально-театральной культуры 1960-х годов.

Основные положения диссертации, выносимые на защиту.

1. В конце 1950-х — 1960-е годы отечественное музыкальное искусство активно овладевает новыми образами, в нем явственно проявляют себя лирико-психологическое начала, советское композиторское и исполнительское искусство входят в мировое музыкальное пространство. На передовые позиции выдвигается плеяда молодых композиторов, ориентированных на освоение новаторских техник, профессиональное постижение фольклора, изучение и пропаганду западного авангардного искусства, а также активное участие в общественной жизни, что позволяет причислить их к «шестидесятникам».
2. Под воздействием обозначенных преобразований советский музыкальный театр в 1960-е годы переживал время обновления традиционных оперно-балетных жанров, выдвижения на первый план сочинений с современными темами и сюжетами, расширения образно-поэтической и музыкально-интонационной сфер. В «оттепельный» период формируется творческий и личностный облик композитора-«шестидесятника» Б. И. Тищенко, важную часть творчества которого составляют музыкально-сценические жанры. В 1960-х им были написаны театральные (балеты, опера, оперетта) и вокально-оркестровые сочинения, в которых проявилась сценичность как имманентное свойство таланта Б. И. Тищенко, сложился его идиостиль.
3. Балет «Муха-цокотуха», опера «Краденое солнце» и оперетта «Тараканище» Б. И. Тищенко, составляющие триптих по сказкам К. И. Чуковского, стали ярчайшими примерами новаций в отечественном музыкальном театре, как в плане жанрово-драматургических решений, так и в смысле музыкально-стилистических воплощений. Каждая из частей музыкально-театрального

триптиха Б. И. Тищенко представляет собой полижанровое по своей природе и методам воплощения произведение. Впервые в детском музыкальном театре появились произведения, втягивающие в орбиту выразительности авангардные музыкально-стилистические средства. Сказочно-юмористические сюжеты и образы Чуковского, получают неожиданно серьезное раскрытие на уровне рассмотрения поистине экзистенциальных проблем: личностного неконформизма и нравственной состоятельности, противостояния насилию, борьбы Добра и Зла.

4. «Муха-цокотуха» — симфоническая сказка, представляющая собой жанровый синтез оркестровой поэмы и балетного сценического действия. Б. И. Тищенко, развивая традиции русской программно-сказочной музыки, создал свою оригинальную версию симфонической сказки, обновленную за счет трансформации принципов условно-обобщенной программности; предназначенную как для балетно-сценического, так для оркестрово-концертного исполнения; насыщенную современными интеллектуально-симфоническими методами развития. В композиционном строении и в драматургии балета-сказки получили отражение принципы сонатной, сюитной и вариационной форм.
5. В музыкально-языковой стилистике сказочно-сатирической оперы «Краденое солнце» ощутимы воздействия эстетик зарубежного и отечественного авангарда и неофольклорной волны. Новизна композиторского решения состоит в амбивалентной природе театрального сочинения, предназначенного как для детской, так и для взрослой аудитории. В рамках небольшой одноактной оперы Б. И. Тищенко создал монументальное сочинение с ярко выраженной гуманистической концепцией и со всеми атрибутами «большой» оперы: активно и функционально действующим хором, универсальным, максимально разнообразным оркестром, а также тонкой вокально-тематической характерностью языка оперы.
6. Особенности композиционно-драматургического решения (острые контрасты, нагнетание драматизма, сквозное развитие), масштабность музыкального

материала (развитость партии хора, вокально-хоровая повествовательность, использование лейтмотивной техники), фарсово-гротесковая подача музыкально-литературного материала, — все это свидетельствует о полижанровости оперетты «Тараканище», вбирающей в себя черты оперетты, оратории, оперы, музыкального капустника. Взяв за основу сочинение К. И. Чуковского для детей, Б. И. Тищенко создал уникальную по своему типу пародийно-сатирическую оперетту, выходящую за рамки детской музыки и релевантную идеалам «оттепельного» времени.

Теоретическая значимость исследования. В работе проанализирован триптих Б. И. Тищенко на стихи К. И. Чуковского в контексте социокультурных и художественных тенденций отечественного музыкального театра 1960-х годов. Результаты исследования позволяют расширить представления о творчестве Б. И. Тищенко, раскрывают специфику создания композитором собственной музыкально-театральной эстетики.

Положения и выводы диссертации окажут воздействие на дальнейшие изыскания, посвященные изучению отечественной музыкальной культуры в непростой период «оттепели».

Практическая значимость исследования. Материалы диссертации могут быть использованы в курсах лекций «История отечественной музыки», «История театра оперы и балета», «История оркестровых стилей», при изучении дисциплин «Композиция», «Общая теория творчества», «Анализ музыкальных произведений», «Полифония», «Современная гармония». Также исследование будет полезным дирижерам, режиссерам, артистам оперно-балетных театров, осваивающим новый оперный, балетный, музыкально-комедийный репертуар.

Научная специальность и отрасль науки, которым соответствует диссертация. Тема и содержание диссертации М. А. Конарева «Триптих Б. Тищенко по сказкам К. Чуковского в контексте развития отечественного музыкального театра 1960-х годов» соответствуют паспорту научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение) согласно пункту 9 «Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов. Традиции и инновации в истории культуры»,

пункту 32 «Культура и общество. Социокультурная динамика», пункту 37 «Личность и культура. Индивидуальные ценности. Творческая индивидуальность», пункту 124 «Художественные эксперименты и течения в искусстве XX века», пункту 125 «Искусство СССР», пункту 126 «Андеграунд, авангард и постмодернизм в искусстве второй половины XX - XXI века», пункту 127 «Современный художественный процесс» паспорта научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства.

Степень достоверности и апробация результатов исследования.

Основные положения диссертации нашли отражение в 8 печатных работах. Из них 4 статьи опубликованы в рецензируемых изданиях, включенных в список ВАК при Министерстве образования и науки Российской Федерации.

Выводы и отдельные идеи диссертации отражены в докладах, которые были прочитаны и выносились на обсуждение в процессе работы всероссийских научно-практических конференций: «Музыкальное искусство и образование в XXI веке: проблемы, традиции, перспективы» (Химки, Московский государственный институт культуры, 2020; 2021), «Музыкознание в современном мире: темы, проблемы, тенденции развития» (Ростов-на-Дону, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2021).

Диссертация обсуждалась на заседании кафедры культурологии факультета государственной культурной политики Московского государственного института культуры и рекомендована к защите.

Структура работы обусловлена поставленными целью и задачами. Диссертация состоит из введения, четырех глав (в каждой из которых есть несколько параграфов), заключения, списка литературы, приложений. В приложениях представлены списки музыкально-сценических произведений и публицистических работ Б. И. Тищенко.

Объем всей работы составляет 207 страниц. Список литературы включает 267 наименований.

II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснована актуальность темы исследования, поставлена цель работы, сформулированы ее задачи и методы исследования, определены объект, предмет, новизна, теоретическое и практическая значимость диссертации, а также степень достоверности результатов исследования.

Глава I. Отечественный музыкальный театр 1960-х и становление музыкально-сценического творчества Б.И.Тищенко. Глава состоит из двух параграфов.

В первом параграфе — «**Особенности отечественной художественной культуры периода “оттепели” и творчество композиторов-“шестидесятников”**» — анализируется сложный и противоречивый период «оттепели», вошедший в историю советского государства как период надежд, как время обновленных взаимоотношений власти — социума — художников. Протестные настроения, парадоксально соединившиеся с верой в обновление коммунистической доктрины, воплотились в наиболее отчетливых формах в умонастроениях деятелей литературы и искусства. Публицистика, произведения литературы и искусства наполнились новым содержанием, художники откликнулись на происходящие в обществе перемены, творчество «стало главным проводником идеологии новой художественной интеллигенции»¹⁷. Но если молодые представители литературы, киноискусства, театра и живописи манифестировали подчеркнуто обособленную позицию по отношению к своим старшим коллегам-мэтрам и по отношению к официальным формам и методам художественного творчества (например, методу социалистического реализма), то в музыкальном искусстве сложилась иная ситуация.

Композиторы-новаторы, вступившие в конце 1950-х — 1960-е годы (время «оттепели») в пору самостоятельного творчества и ранней зрелости, в дальнейшем называемые «шестидесятниками», оставались верными учениками своих старших коллег и учителей, являлись яркими представителями русской советской

¹⁷ Богданова П.Б. Театр, рожденный «оттепелью»: общая характеристика // Труды Русской антропологической школы. 2012. № 11. С. 308-326. С. 310.

композиторской школы. С одной стороны, достаточно прочные нити художественно-эстетического единства связывали творчество Мастеров-Учителей и их талантливых учеников: Д. Д. Шостаковича и Б. И. Тищенко; Ю. А. Шапорина и Р. К. Щедрина; Н. Я. Мясковского и Б. А. Чайковского; В. Я. Шебалина и Э. В. Денисова; О. А. Евлахова и С. М. Слонимского, А. П. Петрова. Вместе с тем композиторы-«шестидесятники»¹⁸ выступали с новых эстетических позиций, смело претворяя в творчестве собственные взгляды на музыкальное искусство.

Эти музыканты, при всех отличиях художественных устремлений, объединялись чертами, позволяющими их назвать генерацией «шестидесятников». Композиторы-«шестидесятники» обладали смелостью и личностной независимостью, они общались с западными музыкантами-авангардистами, вели с ними переписку, обменивались нотами, аудиозаписями. По словам С.А. Губайдулиной, фигуры таких композиторов, как А. М. Волконский, Э.В. Денисов, А. Г. Шнитке, стали своеобразными притягательными интеллектуально-творческими центрами: «Вокруг них складывалась горячая и в высшей степени продуктивная атмосфера. <...> Образовалось окошечко, через которое мы все получали сведения о музыкальных событиях в мире»¹⁹.

Композиторы-«шестидесятники» отличались социальной активностью, в целом не свойственной большинству музыкантов-современников и композиторам старшего поколения. Они пропагандировали новые творческие идеи всеми возможными способами, выступая с защитой авангардного искусства в прессе, устраивая громкие музыкальные премьеры своих сочинений, знакомя современников с произведениями отечественных авторов-нонконформистов и зарубежных композиторов-авангардистов.

Композиторы-«шестидесятники» существенно расширили стилистически-языковые границы своей музыки, обратившись к новейшим композиторским техникам XX века (додекафонии, серийной технике, алеаторике, сериализму,

¹⁸ Среди них Б. А. Чайковский (1925–1996), Э. В. Денисов (1929–1996), А. П. Петров (1930–2006), С. А. Губайдулина (р.1931), Р. К. Щедрин (р. 1932), С. М. Слонимский (1932–2020), А. М. Волконский (1933–2008), А. Г. Шнитке (1934–1998), Л. А. Грабовский (р. 1935), В. В. Сильвестров (р. 1937), В. А. Гаврилин (1939–1999), Б. И. Тищенко (1939–2010) и другие.

¹⁹ Холопова, В.Н. София Губайдулина. М: Композитор, 2008. С. 20

сонорике, микрохроматике, т.п.), доселе запрещенным в музыкально-художественной практике СССР. Обновление образности, эффектное осовременивание музыкального языка ряда «шестидесятников», например, Р. К. Щедрина, А.Я. Эшпая, С. М. Слонимского, А. П. Петрова, достигались и за счет взаимодействия с так называемой «легкой» музыкой или музыкой «третьего пласта»²⁰.

Традиционные жанровые модели и композиционные формы подверглись индивидуализации, обновлению за счет внедрения микстовых жанров, неклассических форм и структур. Смелые эксперименты осуществлялись в сфере использования нестандартных исполнительских составов.

Второй параграф — «Отечественный музыкальный театр 1960-х годов и становление музыкального театра Б. И. Тищенко». 1960-е годы характеризуются как переломный этап, как «истинно рубежное десятилетие»²¹, наполненное перспективными творческими поисками молодых композиторов. Основные тенденции развития музыки, характерные для эпохи «оттепели» — увлечение радикальными музыкально-языковыми новациями и техниками, переосмысление явлений современности, недавнего и исторического прошлого Родины, актуализация фольклорной составляющей музыкально-поэтического стиля, также отразились на создании музыкально-театральных произведений и их постановок. Перемены коснулись сюжетно-тематической сферы, воздействовали на выбор жанров, драматургии, определили музыкальную стилистику.

В 1960-е годы происходит становление музыкального театра Б. И. Тищенко, раскрывается пристрастие композитора к театральным жанрам. В произведениях музыкально-сценических жанров проявились такие черты композиторского

²⁰ Музыковед В.Д. Конен определяет фольклор как «первый пласт» музыкального творчества, композиторскую музыку как «второй пласт», музыку быта, развлекательно-коммерческую музыку — как «третий пласт». В XX столетии музыка “третьего пласта” вышла на авансцену мировой культуры, воплощая «духовную атмосферу современности... <...> “Третий пласт” в лице джаза и рока по-своему типизирует общественно-духовную сущность, не уступая в этом смысле “высокому искусству”» [Конен, В. Д. Третий пласт // Советская музыка. 1990. №4 (617). с. 83].

²¹ Долинская, Е.Б. Русская музыкальная культура 60—90-х годов // История современной отечественной музыки. Выпуск 3 (1960 – 1990). — М.: Музыка, 2001. — С. 9.

индивидуального стиля, как изобретательность и инструментальное чутье, стилистическая оригинальность, органичное сцепление образной и темброво-фактурной выразительности.

К музыкально-театральным опусам Б. Тищенко относятся его балеты «Двенадцать» (1963), «Муха-цокотуха» (1968), «Ярославна» («Затмение», 1974), хорео-симфоническая циклиада «Беатриче» (1998–2005), опера «Краденое солнце» (1968), оперетта «Тараканище» (1968), музыка к драматическим спектаклям (свыше 20 работ). В названных сочинениях раскрылись важные свойства таланта композитора, в частности, пластическая выразительность музыкального языка, убедительность музыкальной драматургии, умение музыкальными средствами остро очертить характер персонажа, выстраивать музыкально-сценическую жизнь героев. Склонность к работе в области музыкального театра проявилась у Б. Тищенко достаточно рано, в конце 1950-х — начале 1960-х. Уже тогда критики отметили, что музыке молодого композитора присущи оригинальность и яркая образность, эмоциональность и мелодическая пластичность. Музыковеды отмечали, что «композитор обладает способностью, в таком чистом, полновыраженном виде встречающейся редко, — он мыслит музыкальными образами»²². С. Слонимский в 1963 году писал о том, что молодой «Тищенко был обуреваем неистовой сверхпрограммностью замыслов»²³. Сам композитор подчеркивал, что, несмотря ни на что, он «все-таки театральный человек»²⁴. Создавая музыку для драматических спектаклей, Тищенко всегда серьезно подходил как к содержанию пьесы, так и к замыслу режиссера, раскрывая литературно-театральные смыслы через музыкальную драматургию и создавая конкретные портретные музыкальные характеры-образы.

Глава II. Балет «Муха-цокотуха», ор. 39. Во второй главе три параграфа.
Первый параграф — «Сравнительный анализ либретто и литературной

²² Нестьева, М. И. Из области предположений // Советская музыка. — 1974. — №11. — С. 34.

²³ Слонимский С. За творческую дружбу // Советская музыка. — 1963. — № 11. — С. 25.

²⁴ Дмитриевская М. Всё, что связано с Борисом, у меня в си-бемоль-миноре // <https://ptj.spb.ru/archive/18-19/the-petersburg-prospect-18-19-2/vse-chto-svyazano-sborisom-umenya-vsibemol-minoreraquo/> (дата обращения: 27.08.2020).

сказки» — посвящен изучению либретто балета и сравнению его с текстом К.Чуковского. Используя для балета творение Чуковского, композитор не стал преломлять в музыке фольклорно-прикладную образность, не стал писать номера, основанные на тех или иных жанрах танцев, не пытался «изобразить» героев Чуковского конкретно так, чтобы всем стало ясно: вот это Муха и больше никто, а вот это Бабушка-пчела со своим медом. У Тищенко общее подчинило частное, концептуальность морально-нравственной идеи растворила в себе психологическую дифференциацию отдельных персонажей.

Перед самым собой автор, вероятно, ставил совсем другую задачу. Детское стихотворение Чуковского было «почвой», поводом для написания сочинения совершенно недетского как в плане образности, так и в выборе музыкальных средств выразительности и формы работы с материалом. Композитора прежде всего привлекала образно-этическая концепция, глубинная природа психологического конфликта в сюжете и возможность самовыражения в гуманистической сфере. Неслучайно тема победы Добра над Злом стала основой всего последующего творчества Тищенко.

Второй параграф — «Симфоническая сказка на балетной сцене: специфика воплощения балетных образов». Балет «Муха-цокотуха» впоследствии получил подзаголовок «Симфоническая сказка». История такого жанра, как «симфоническая сказка», а в более широком аспекте — симфоническое произведение для оркестра на сказочный или другой программный сюжет или рисующее «портрет» сказочного персонажа, связана с творчеством русских композиторов конца XIX — начала XX века. Начальный этап становления этого жанра вызвал к жизни программные одночастные симфонические произведения картинно-эпического склада, основанные на русском фольклорном материале. Авторы давали им различное жанровое «обозначение» — это и «симфоническая картина», и «симфоническая фантазия». К таковым относятся сочинения А. Лядова («Кикимора», «Баба Яга», «Волшебное озеро»), «Шехерезада» Н. Римского-Корсакова, «Петя и Волк» С. Прокофьева.

Сказочно-фантазийное, с элементами юмора, содержание сюжета предопределило характер музыки — ярко театральной и разнообразной по настроению — то действенной и фанфарной, то лирической и тихо раздумчивой, то изобразительно «шумящей», «жужжащей» (ведь на сцене действовали насекомые, закипал самовар!). Три главных персонажа — Муха, Комар, Паук — выведены не как отдельные, подробно обрисованные герои со своими балетными характеристиками (вариациями, дуэтами), но как представители противоположных образно-эмоциональных сфер:

- мужской, активно позитивной,
- мужской, агрессивно наступательной и злой,
- женской, лирической, мягкой, мечтательной²⁵.

Казалось бы, сопоставление двух образных сфер — активной мужской и нежной, холодновато-отстраненной женской — таит в себе возможность необходимого музыкального контраста, который мог бы послужить основой конфликтной драматургии. Но в балете Тищенко, напротив, обе образные сферы представлены как контрастные формы воплощения единого содержания. Об этом свидетельствуют различные типы тематических связей, которые просматриваются на протяжении всего балета и закладываются во «Вступлении».

У Тищенко «мужское начало» превалирует, оно связано с открытой, часто идущей на *crescendo*, мощной звучностью, эпизодами *tutti*, с активным использованием медной группы (№ 1, 8, 10). «Мужское» начало в балете часто бывает связано с применением семантики плясовых мелодико-ритмических попевок (№№ 1, 10) и с широкой интервальной «поступью» и размашистостью тематизма (№№ 1, 2, 8).

Сфера женской лирики в балете связана с образом *Мухи*. Характер заглавной героини, ее мягкость, нежная покорность, женственность, впервые подробно раскрывается в «Пантомиме» (№ 3). «Женское» начало в балете связано с образом *Мухи*. Он проходит через все сочинение — «Пантомима» (№ 3), «Угощение» (№

²⁵ В этом отношении Тищенко является продолжателем идеи образно-музыкального противопоставления мужского/женского, воплощенной Стравинским в балете «Весна священная».

5), «Пантомима» (№ 9) — в том неизменном виде, в котором он появляется в начале.

Муха становится носителем мелосного начала в музыке балета. Тищенко не использует фольклорный тематизм, однако композитору удается воссоздать подлинный дух и характер народной мелодики, причем мелодики древнего периода. Интонационный склад тематизма Мухи сходен с русской плачевой лиро-эпикой и лирикой песен-причетов. Автор также задействует особую сферу древнего фольклора — инструментальный наигрыш. Характерно, что в развитии первичного тематического зерна Тищенко использует те вариантные приемы, которые характерны для наигрышей. Вероятно, отсюда и выбор инструментального «наряда», где солируют деревянные духовые — сначала гобой и кларнет, затем фагот, флейта.

Балет «Муха-цокотуха», написанный в ранний период творчества композитора, оказал существенное влияние на его последующую работу в жанре балета. Так, найденные и разработанные в «Мухе» основные принципы — сквозного симфонического развития, контрастного противопоставления двух основных сфер (женской и мужской), воплощения основных конфликтов и работы с фольклором — были развиты и продолжены в «Ярославне».

Третий параграф — «Композиционно-драматургическое строение балетной симфонической сказки». В балете «Муха-цокотуха», являющимся также симфонической сказкой, главенствует симфонический сквозной принцип развития и строения. Наряду с этим, в музыке присутствуют черты традиционной номерной структуры, ибо партитура включает десять номеров, часть из которых получила вполне балетные названия: «Пантомима», «Сцена», «Общий танец». Номерная структура балета дает представление о развитии сюжета, о сценическом действии, о характере того или иного персонажа: «Базар и самовар», «Угощение», «Паучок», «Сражение».

Подчеркнем, что деление на части/картины хоть и важно для формирования структуры балета, но все же носит условный характер, так как разделы плавно переходят друг в друга и нередко связаны тематически. В балетной партитуре,

имеющей подзаголовок «симфоническая сказка», нет привычных для балет-феерии, балета-сказки номеров, таких как адажио, вариации, классические ансамбли (па-де-труа, па-де-катр, па-де-де, па-д'аксьон, гран-па). Вместе с тем, в данном опусе действует принцип контраста, при котором соседние номера, например, первый и второй, второй и третий, контрастируют в плане образа, инструментовки, динамики, темпа, фактуры и т. д. При этом сам по себе контраст не является основой традиционного балетного драматического конфликта. Зато в пределах каждого номера и в их последовательной смене происходит интенсивное музыкальное развитие. Последовательность этих музыкальных номеров, как правило следующих друг за другом *attaca*, сопряжена с логикой динамического потока-нарастания.

В «Мухе-цокотухе» музыкальная драматургия подчинена главной идее — идее борьбы двух начал: темного, агрессивно-наступательного и не менее наступательного положительного. Вообще эта идея противоборства света и тьмы, правды и несправедливости, пронизывает не только ранние балеты Тищенко («Двенадцать», «Муха-Цокотуха»), но и многие его крупные инструментальные и вокально-симфонические сочинения. Сфера лирики, присутствующая в балете, не вступает в прямой конфликт с темной силой, она дается в сопоставлении. Ее роль в драматургии — остановка, отдохновение от интенсивности процессов, происходящих в основных разделах. Здесь автор уходит в сферу камерных ансамблей, приглушает динамику звучания и погружается в сферу лирико-эпических раздумий (№ 3) или показывает образец изящной и даже рафинированной танцевальности (№ 5).

С ведущей драматургической линией противостояния добра и зла связано развитие лейтмотивов и лейтинтонаций, характеризующих определенные ситуации и образы. Традиционной системы лейтмотивов в «Мухе-цокотухе» нет, так как автор не стремился звукописать портрет конкретного действующего лица. Свою задачу он видел иначе. В балете есть ряд последовательно проводимых и узнаваемых тем, которые становятся темами-тезисами. Таких тем-тезисов в балете несколько, к ним относятся несколько лейттем из вступления, в момент

экспонирования уже обнаруживающих свою потенциальную вариантность. В условиях вступления они воспринимаются, с одной стороны, как носительницы удалого, плясового начала. С другой — в них можно усмотреть черты фанфар, вводящих слушателя в мир предстоящей сказки.

Развертывание сюжета и симфонической драматургии в балете Тищенко связано с идеей и принципом движения и процессуальности. В этом он является наследником традиции Стравинского, которого в балете, по словам М.Друскина, «интересовал характер движения <...> как обобщенное, надличное выражение жизненных процессов, их упорядоченная целеустремленная смена»²⁶. Именно этот принцип «надличной» симфонической драматургии использован и в балете у Тищенко. Более того, контрастное сопоставление номеров начального этапа балета, высокая степень симфонического развития его центральной части и зеркальный возврат к начальным образам в завершающей части балета позволяют усмотреть в нем черты формы второго плана, а именно — черты *сонатного аллегро*.

Третья глава «Опера “Краденое солнце”, ор. 40» — включает три параграфа.

Первый параграф — «Сказка К. Чуковского и либретто оперы: сравнительный анализ». Авторами либретто оперы «Краденое солнце» Б. Тищенко выступили З. Корогодский, М. Бялик и сам композитор, существенно переработавшие детское стихотворение Чуковского. В сюжет были введены новые действующие лица, такие как Хор, Лиса, Петух, Козёл и ряд других. В отличие от стихотворения, в либретто главные персонажи вступали в диалоги друг с другом, а также с хором. В либретто оперы были заострены юмористическо-гротескные черты персонажей. Героями сказки остались звери, но в их характеристиках откровенно высмеивались такие человеческие качества, как ханжество, тупость, трусоватость, хитрость и льстивость.

Для оперы «Краденое солнце» либретто создавалось специально. Авторами текста являются З. Корогодский, М. Бялик и сам автор музыки Б. Тищенко. При

²⁶ Друскин М. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. — Л.-М.: Сов. композитор, 1974. — С. 87.

создании либретто детское стихотворение Чуковского претерпело очень серьезные изменения. Это касается как самой структуры текста, так и его трактовки. В сюжет были введены новые персонажи, такие как Лиса, Петух, Козел и ряд других. Несмотря на небольшие масштабы, каждый из «главных» героев получил возможность самовыражения, и слушатель безошибочно определяет характер персонажа даже по небольшому количеству реплик. В отличие от стихотворения, в либретто главные персонажи неоднократно появляются и вступают в диалоги друг с другом, а также с хором. Одно из коренных отличий стихотворения Чуковского и либретто — появление такого действующего лица, как хор. Для партии хора текст писался специально. Специфика текста связана со специфической ролью хора в этом произведении.

Второй параграф. «Жанрово-драматургические особенности оперы». Опера «Краденое солнце» Тищенко помимо признаков сказочно-волшебного и героико-драматического жанров демонстрирует яркую сатирическую направленность. Оперное либретто весьма расширило аудиторию слушателей за счет переосмысления, «взросления» текста, усиления комедийно-сатирической стороны поэтического материала, что, соответственно, повлияло на музыкально-языковую стилистику оперы, на выбор рафинированных выразительных средств, и, конечно же, на жанр оперы, амбивалентной с точки зрения содержания и адресации определенной аудитории. Внимательное изучение содержания, стилистики, драматургии оперы Тищенко приводит к мысли о необычности данного жанрового решения, воплотившегося в синтезе детской оперы-сказки с оперой-драмой и оперой-сатирой.

Б.И. Тищенко удалось создать феномен в своем роде, так как в рамки маленькой детской оперы с хронометражем 37 минут автору удалось вместить полноценную, «большую», по сути, оперу. Несмотря на «условную» принадлежность к сфере детской музыки, концепция оперы демонстрирует общую и всепроникающую тему творчества Тищенко в целом – борьбу добра и зла, света и тьмы. В опере «Краденое солнце» эта тема нашла преломление как символическое, так и чисто «сюжетное», на уровне персонажа – символа Солнца и,

в более широком смысле, – света и радости, и, вполне «осязаемого», злого, на первый взгляд детского, героя Крокодила и сферы тьмы и агрессии.

При всей серьезности и гуманистичности идей, затронутых в опере, сочинение Тищенко имеет яркую сатирическо-гротескную направленность и несет в себе черты, которыми отличается именно комическая опера.

Третий параграф. «Характеристика сказочных образов и ситуаций».

Характерной для оперы системы лейтмотивов в «Краденое солнце» нет. Но есть ряд сходных с лейтмотивностью явлений, таких как «арочность» композиции оперы. К «арочным» проявлениям в опере относится и включение «детского» по своему образно-тематическому происхождению лейттематизма. *Зайчата* (цифра 11). «Корни» массовых советских песен для детей просматриваются в данном разделе даже через усложненную интонационную основу и общую атмосферу напряженного ожидания и нехорошие предчувствия героев.

Детвора (цифра 106) характеризуется возвратом к «лейтритму» и «лейтсфере» массовых детских песен, здесь осуществленном очевиднее, так как ситуационно автору нужно было показать радость и удовлетворенность детворы тем, что Солнце вернулось и все успокоилось.

Неоднократно автор применяет прием «лейтмотива-символа». Хор-пляска меди в начале оперы выглядит как символ горячего солнечного дня, яркого и динамичного образа Света и Жизни (Цифра 6). С этим же тематизмом все в том же виде хора-пляски, выступает хор «Покидай свою, Медведь, ты берлогу» (цифра 65). Сатирические и комические черты проникают во все слои и компоненты оперы. Наибольшее сосредоточение таких черт автор связывает с музыкально-нравственными характеристиками отдельных персонажей. Несмотря на наличие достаточно большого количества действующих лиц в опере, автор наделяет сатирическо-гротескными характеристиками далеко не всех. Явно «лидирует» в этом аспекте *Медведь*. Хор в опере — это носитель объективного начала, голос автора с одной стороны, с другой — это носитель опосредованной характеристики главного символа оперы — Солнца.

Глава четвертая, «Оперетта «Тараканище», ор. 41», включает три параграфа.

Первый параграф — «Сравнительный анализ либретто и литературной сказки». К сказке К.И. Чуковского композитора Б.И. Тищенко привлекла возможность самовыражения в гуманистической сфере борьбы и победы Добра над Злом. Эта тема стала основой всего последующего творчества Тищенко. Оперетта вобрала в себя черты театральных и музыкальных жанров и может считаться сочинением синтетическим, в котором творчески ассимилировались разные приемы и стилистика. Здесь можно увидеть различные преломления — комического, трагического, сатирического. Любовной коллизии в сказке К. Чуковского, конечно, нет, но комических ситуаций, интересных поворотов сюжета достаточно.

Стихотворение Чуковского традиционно изобилует персонажами, как правило, просто упоминаемыми. В основном повествование идет при помощи косвенной речи; прямая речь включается, когда действие подходит к кульминационным точкам. Стихотворение «Тараканище» — это сказка-игра, сказка, где на уровне «детских» персонажей и фантастического сюжета Чуковский поднимает весьма «не детские» проблемы, такие как — извечный человеческий страх перед сильными мира сего, которые на самом деле сильны исключительно своевластием и своеволием; авторитарность отдельной личности, доведенная до уровня культа. Изменения текста в либретто оперетты прежде всего коснулись перевода косвенной речи в прямую. Это было связано с необходимостью создания номеров оперетты, которые так или иначе характеризовали бы главных героев. Для «самого главного героя» Таракана текста явно не «хватало», и его часть автор либретто «позаимствовал» в другом стихотворении Чуковского «Бармалей», частично переписав.

Второй параграф — «Жанрово-драматургические особенности оперетты».

Оперетта Тищенко «Тараканище» вобрала в себя черты разных театральных и музыкальных жанров и может считаться сочинением синтетическим, в котором

творчески ассимилировались различные приемы и стилистика. Текст представляет собой авторский текст Чуковского, в основном это изложение «безличное», как бы от автора. Герои не разговаривают между собой, как принято в классической оперетте. Наиболее близким по применению декламируемого текста в музыкальном произведении становится «Петя и волк» Прокофьева. При всех различиях сочинений Прокофьева и Тищенко, именно в «Пете и волке», так же, как и в «Тараканище», чтец является «ведущим» элементом и носителем действия с одной стороны, и полноправным его участником с другой.

С жанром оперетты сочинение Тищенко связывает общая приподнятая атмосфера «Тараканища», яркость, разнообразие и некоторая калейдоскопичность тематического материала, применение «прикладных» жанров, а также наличие хорошо запоминающихся и не лишенных песенности и танцевальности музыкальных тем и целых номеров. Принципы работы с хором связывают Тараканище с жанром оперы, где хор – полноправный участник событий и является носителем тематизма, имеющим лейтмотивное значение.

Удивительна роль хора в оперетте. Исходя из условностей, принятых в жанре оперетты, хор, как правило, менее активен «количественно», да и качественно в значительно меньшей степени наделен участием в «музыкальной жизни» оперетты.

У Тищенко именно хору принадлежит основная движущая «роль», в партии хора происходит и движение действия, и реакция на это движение. Эмоционально-драматическая сторона партии хора очень насыщена, именно в ней происходит музыкально-симфоническая работа с материалом. По сути, хор становится «коллективным героем», автор наделяет его и ариозно-песенным тематизмом.

Третий параграф — О взаимодействии трагического и комического в оперетте «Тараканище».

Сатира в оперетте «Тараканище» присутствует на разных уровнях. Это и использование признаков «серьезных» жанров в условиях, при которых жанровые признаки вызывают комические ассоциации. Здесь большую роль играет не только музыка, но и текст. Т.е. происходит сочетание «серьезного» жанра и детского текста, приводящее к созданию юмористического и сатирического эффекта.

Сатирическое прочтение в оперетте Тищенко получил главный персонаж — Таракан. Таракан — это единственный персонаж, которого автор наделил (кроме музыкальных номеров-характеристик) еще и текстом без поддержки музыки. Причем этот текст не носит характера описания, как и большая часть текстовых фрагментов в оперетте. Так в № 10 текст Таракана имеет ярко выраженный психологический подтекст и несет в себе открытую образную нагрузку, показывая этого персонажа как властного и безжалостного тирана, чье слово — закон и чьей воли послушаться невозможно.

Оперетта изобилует примерами следования друг за другом номеров высокой художественной силы и даже трагизма, и номеров, где на первый план выходят злая издевка, фарс и сатира.

В Заключении исследователем сделаны выводы.

1. *Эпоха «оттепели»*, продлившаяся с 1953 по 1968 год, стала переломным временем в развитии советского общества. Изменения затронули в первую очередь социально-политическую и экономическую жизнь общества. Решения XX съезда КПСС (Москва, февраль 1956 года), осудившего культ личности, положили начало процессу демонтажа сталинской тоталитарной системы. Из заключений возвращались сотни тысяч репрессированных, многие политзаключенные были реабилитированы (часть посмертно). Снятие некоторых цензурных запретов и поднятие «железного занавеса» способствовало расширению отечественного культурного пространства, вхождению в него имен и идей современного авангардного зарубежного искусства, возвращению запрещенных прежде авторов Серебряного века. Изменениям в общественных настроениях сопутствовали перестроечные процессы в развитии литературы и искусства.

Хрущёвская «оттепель» характеризовалась появлением новых культурных и жизненных ориентиров, став уникальной эпохой, в которую у большей части общества «снова появилось утерянное было ощущение безграничности человеческих возможностей»²⁷.

²⁷ Орлова, Р. Д. Воспоминания о непростедшем времени. — С. 396.

2. В советское искусство в конце 1950 — начале 1960-х вошли поэты, драматурги, театральные режиссеры, писатели, художники, композиторы, кинорежиссеры, отрицавшие эстетику и идеологию социалистического реализма, получившие наименование «шестидесятников». В своем творчестве они старались следовать гуманистическим идеалам, быть предельно правдивыми и внутренне непринужденными, соединять традиции классики с новаторскими открытиями, обращаться к проблемам современности и современников. В отличие от экономики и политики, искусство «шестидесятников» стало животрепещущей сферой, в которой «художники высказывались по всем актуальным вопросам дня»²⁸.

3. Советское музыкальное искусство в эпоху «оттепели» также размежевалось на разные эстетические страты. Наряду с композиторами-традиционалистами, лицо современной советской музыки стали определять молодые композиторы, те, кто вступил в пору самостоятельности в 1950—1960-е годы, кто встал на путь отрицания социалистического реализма и освоения новых художественных и эстетических методов. *Музыканты-«шестидесятники»* овладевали культурным богатством запрещенного прежде авангардного искусства Запада, знакомились с творениями современных литераторов и художников, с музыкой Б. Бартока, А. Берга, Л. Берио, А. Веберна, Я. Ксенакиса, А. Шёнберга, И. Стравинского, О. Мессиаана и других композиторов. Композиторам-«шестидесятникам» была свойственна пассионарность, личностная активность, интерес к родной истории и фольклору, к мыслям, чувствам, чаяниям современников. По справедливому замечанию Т. Н. Левой, музыкальное искусство «шестидесятников» адресовалось «алчущим правды советским интеллигентам, уставшим от казенной лжи недавних времен»²⁹.

4. Один из самых ярких представителей советской и, в частности, ленинградской композиторской школы — Б. И. Тищенко, формировался как личность и музыкант-профессионал в конце 1950-х — 1960-е годы, т.е. в период

²⁸ Богданова П. Б. Театр, рожденный «оттепелью»: общая характеристика // Труды Русской антропологической школы. 2012. № 11. — С. 309-310.

²⁹ Левая, Т. Н. Шостакович: поэтика иносказаний // Искусство XX века: уходящая эпоха? Сборник статей. Том I. — Н. Новгород: Нижегород. гос. консерватория, 1997. — С. 203

хрущевской «оттепели». Композитор довольно рано, в студенческие и аспирантские годы пытался определить свою эстетику и формы художественного высказывания. *Борис Тищенко*, как настоящий композитор-«шестидесятник», вырабатывал собственный стиль, соединяя классику, традиции, фольклор и новаторские дерзания, изучая и применяя авангардные техники, используя актуальные темы и литературные тексты. Характерными штрихами личности композитора-«шестидесятника», были мужество, гражданская стойкость, публицистическая активность, стремление сделать свою музыку частью мирового музыкального процесса.

5. *Музыкальный театр, театральность* занимают важное место в творчестве Б. И. Тищенко. Театральными по ряду параметров можно назвать нетеатральные сочинения композитора: симфонии, концерты, вокальные циклы. Такие имманентные свойства его таланта, как драматургическая и пластически-зрительная выразительность музыкального высказывания, проявляются не только в музыке, предназначенной для театра. Взрывчатость конфликтов, ясность драматургии, выпуклость основных музыкальных образов присущи инструментальным, вокально-симфоническим, вокальным произведениям. Анализируя оркестровые, камерно-инструментальные сочинения Б. Тищенко, музыковеды нередко подчеркивают тот факт, что композитору свойствен именно режиссерско-театральный талант. М. И. Нестьева справедливо отмечает: «Свои инструментальные опусы композитор часто строит как театральные драмы, соблюдая все законы их развертывания, построения, изживания конфликта, персонифицируя характеристики с помощью лейттембров»³⁰. В.Н. Холопова подчеркивает, что «в композиторе живет и скрытый актер, и скрытый режиссер»³¹.

Б.И. Тищенко в своих статьях, интервью неоднократно подчеркивал, что театр был для него неотъемлемой частью творческого самовыражения. Композитор написал произведения во всех музыкально-сценических жанрах (опера, оперетта,

³⁰ Нестьева, М. И. Эволюция Б. Тищенко в связи с музыкально-театральным жанром // Композиторы Российской Федерации. Вып. 1. — М.: Сов. композитор, 1981. — С. 306

³¹ Холопова, В.Н. Борис Тищенко: рельефы спонтанности на фоне реализма // Музыка из бывшего СССР: Сб. ст. Вып. №1. — М.: Композитор, 1994. — С. 67.

балет), отдавая предпочтение балету. В балетном жанре творческая индивидуальность композитора проявилась наиболее ярко, определив во многом новаторские решения отечественных хореографов: балетмейстера-новатора Л. Якобсона и балетмейстера-«шестидесятника» О. Виноградова, музыка Б. Тищенко в балетах «Двенадцать», «Симфония бессмертия» открыла новые горизонты жанра.

6. На закате «оттепели» тема критики культа личности потеряла свою привлекательность, считалась практически исчерпанной. Идеологическая ситуация ужесточилась, цензура и контроль вернулись в процессы функционирования художественного творчества, «властные структуры на всех своих ступенях следили не только за идейно-политическим звучанием искусства, но и его воспитательной функцией»³². Поэтому не только постановка, но и публикация протестных, сатирических произведений молодого композитора Тищенко оказалась невозможной. Триптих Б.И. Тищенко по сказкам К. Чуковского — опера «Краденое солнце», балет «Муха-цокотуха» и оперетта «Тараканище» — как и многие *композиторские новаторские сочинения периода 1950 — 1970-х*, не была исполнена сразу после своего создания. Режиссер и постановочная группа ленинградского ТЮЗа не приняли сложность и новизну музыкального языка Б. Тищенко, сочли *музыкально-авангардную постановку* невозможной в детском театре. Также не исключено, что предполагаемых постановщиков смутила *политическая заостренность и остросатирическая направленность* произведений, особенно оперетты «Тараканище», несовместимая с детским восприятием.

7. Рассматриваемые произведения Тищенко создавались в переломную эпоху, исключавшую возможность стандартных подходов к жанровому и стилевому решению. Принадлежность произведений к традиционным музыкально-сценическим жанрам не отменила возможностей эвристических композиторских решений. К сложности обозначенных жанровых перипетий добавляется проблема, связанная с адресованностью данных произведений детской аудитории. Данный

³² Богданова, А. В. Музыка и власть. — М.: Наследие, 1995. — С. 259.

факт предъявляет дополнительные требования к сочинению, в частности требует от композитора лаконизма высказывания, четкости форм, ясности интонационного строя, выпуклости образов. С этой задачей Б.Тищенко справился блестяще, создав произведения, в которых новации в области музыкального языка, стиля, жанрово-драматургических решений переплавлены с традиционными оперно-балетными жанрами, их специфическими свойствами, формами, структурами.

Одной из основных проблем «оттепельного» времени стал поиск современного, нетривиального музыкально-интонационного выхода из сложившейся, по общему представлению, кризисной ситуации. Господствовавшие тогда стилевые ориентиры социалистического реализма нуждались в кардинальном пересмотре. Пути, которые предлагали западноевропейские композиторы авангардного направления, также представлялись неприемлемыми (во всяком случае, в чистом виде). В результате этих поисков формировалась *стилистика* и *музыкальный язык* тех композиторов, которые встали во главе отечественной музыки, начиная с конца 1950-х — 1960-х годов. Сказочно-сатирические произведения Б.И. Тищенко для музыкального театра по стихотворениям К.И. Чуковского являются уникальными художественными текстами в истории новейшей русской музыки. В них переплавлены противоречивые исторические и музыкально-стилевые тенденции, характеризующие развитие отечественной музыки конца 60-х годов XX века.

Таким образом, произведения Б.И. Тищенко по стихотворениям К.И. Чуковского являются определенной ступенью эволюции жанров оперы, балета и оперетты. Не ставя специально задачи создать единое циклическое музыкально-сценическое сочинение, Б.И. Тищенко написал в один год три сочинения, объединенные общими чертами, близкими сюжетами, темами, идеями. Взяв за основу детские сочинения Чуковского, Б.И. Тищенко создал произведения, выходящие далеко за рамки собственно детской музыки, усилив и обнажив в них общечеловеческие морально-нравственные аспекты.

В приложениях представлены списки музыкально-сценических произведений и публицистических работ Б. И. Тищенко, способствующие более полному восприятию основных содержательных аспектов исследования.

Основные положения диссертационного исследования отражены в следующих публикациях автора:

Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК при Минобрнауки России:

1. Конарев М.А. О жанровых, драматургических и образно-интонационных особенностях оперы «Краденое солнце» Б. И. Тищенко // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2019. — №3. — С.92–96
2. Конарев М.А. О музыкально-драматургических и жанровых особенностях оперетты Б.И. Тищенко «Тараканище» // Музыка и время. — 2019. — №12. — С. 37–42.
3. Батагова Т.Э., Конарев М.А. Специфика оркестровой выразительности в триптихе Б.И. Тищенко по сказкам К.И. Чуковского // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2019. — № 4 [54]. — С. 28–32.
4. Конарев М.А. Борис Тищенко: «Я написал "так хорошо", что им стало "жарко"» // Музыка и время. — 2022. — № 5. — С. 39–42.

Другие публикации:

1. Конарев М.А. Специфика жанра симфонической сказки в балете «Мухоморок» Б. Тищенко // Культура: теория и практика. — 2017. — № 3 (18). — С. 4.
2. Конарев М.А. Становление музыкально-сценического театра Б.И. Тищенко в 60-е годы XX века // Музыкальное искусство и образование в XXI веке: проблемы, традиции, перспективы: Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции. Московский государственный институт культуры, 23 мая 2020 года. — М.: МГИК. 2021. — С. 40–49.
3. Конарев М. А. Музыкальный театр Б. Тищенко 1960-х годов в свете основных тенденций развития советского искусства в период «оттепели» // Музыкознание в современном мире: темы, проблемы, тенденции развития. Сборник статей по материалам III Всероссийской научной конференции 17–

19 марта 2021. — Ростов н/Д: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2021. — С.111–121.

4. Конарев, М. А. Об «оттепели» в советской музыке. Несколько штрихов к портретам композиторов-шестидесятников // Музыкальное искусство и образование в XXI веке: проблемы, традиции, перспективы: Сборник материалов Второй всероссийской научно-практической конференции (Московский государственный институт культуры, 28 мая 2021 года). – М.: Издательство «Спутник +», 2022. — С. 152–158.
<https://www.elibrary.ru/item.asp?id=48275820&pff=1>