

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московский государственный институт культуры»

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

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
доктор искусствоведения, доцент
Т. Э. Батагова

Москва – 2023

ТРИПТИХ Б.ТИЩЕНКО ПО СКАЗКАМ К.ЧУКОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА 1960-Х ГОДОВ

Оглавление

Введение	4
 Глава I. Отечественный музыкальный театр 1960-х и становление музыкально-сценического творчества Б.И.Тищенко	 18
1.1. Особенности отечественной художественной культуры периода «оттепели» и творчество композиторов- «шестидесятников».....	18
1.2. Отечественный музыкальный театр 1960-х годов и становление музыкального театра Б. И. Тищенко	36
 Глава II. Балет «Муха-цокотуха», ор. 39	 52
2.1. Сравнительный анализ либретто и литературной сказки	52
2.2. Симфоническая сказка на балетной сцене: специфика воплощения балетных образов	59
2.3. Композиционно-драматургическое строение балетной симфонической сказки.....	80
 Глава III. Опера «Краденое солнце», ор. 40.....	 88
3.1. Сказка К. Чуковского и либретто оперы: сравнительный анализ.....	88
3.2. Жанрово-драматургические особенности оперы.....	97
3.3. Характеристика сказочных образов и ситуаций.....	103

Глава IV. Оперетта «Тараканище», ор. 41.....	118
4.1. Сравнительный анализ либретто и литературной сказки.....	118
4.2. Жанрово-драматургические особенности оперетты.....	127
4.3. О взаимодействии трагического и комического в оперетте «Тараканище».....	137
Заключение.....	149
Список литературы.....	158

Приложения

Приложение 1. Список музыкально-сценических произведений Б. И. Тищенко.....	183
Приложение 2. Список публицистических, критических статей Б. И. Тищенко.....	192

Введение

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), Квintет для двух скрипок, альты, 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»

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.

(1998–2005), за которую композитор был удостоен премии Правительства РФ в области культуры (2008), явственно ощущался недюжинный театральный талант 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.

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. отд-ние, 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 панорам 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).

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

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

¹⁰ Катонова, 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».

представ как вполне законченный, идиостиль композитора, в нем нашли отражение актуальные для «оттепельного» музыкального театра идеи обновления и открытости, поэтизации обыденности.

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.

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

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 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 *провластные, 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,

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.

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 «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 шестидесятничеству, 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 шестидесятничества 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. Сабинаина, Н. А. Таршис, режиссеры Ю. А. Завадский, К. Ирда, 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. Сабинаина, 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. Бородина, 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. Левой, 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 «Мухоморок», 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.

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

1.1. Особенности отечественной художественной культуры периода «оттепели» и творчество композиторов-«шестидесятников»

Период второй половины 1950-х – 1960-х годов, получивший благодаря повести Ильи Эренбурга¹⁷ название «оттепели», вошел в историю советского государства как период надежд, связанный с провозглашением руководителем страны нового политического курса в СССР, а следовательно, как время обновленных взаимоотношений власти — социума — художников. Идеологические перемены наступили после знаменитого XX съезда КПСС, на котором Н. С. Хрущевым был прочитан доклад «О культе личности и его последствиях»¹⁸. Перемены, охватившие все стороны жизни общества и личности, дали основание публицистам писать о «пробуждении страны»¹⁹.

Реформы коснулись всех и каждого: проведены сокращение рабочего дня, увеличение отпуска, расширение жилищного строительства, стабилизация экономики, преобразование школьного образования. Важными оказались процессы морально-нравственного очищения общества, связанные с реабилитацией политических заключенных, снижением уровня репрессивных акций. В хрущевскую «оттепель» были освобождены и реабилитированы литераторы Д. Андреев, В. Боков, А. Солженицын, А. Цветаева, А. Рыбаков, Г. Померанц, В. Шаламов; артисты М. Капнист, Н. Романов; режиссер Н. Сац и тысячи других деятелей культуры и искусства.

Хронологические границы «оттепели» исследователями определяются по-разному, варьируясь в пределах шести — десяти — пятнадцати лет. Одни,

¹⁷ Повесть И.Эренбурга «Оттепель» была опубликована в 1954 году. Как заметил В.Солоненко, «слово "оттепель", употребленное в тексте один раз, стало символом целой эпохи 1953-1964 годов» [Солоненко В. 50 лет назад наступила оттепель // https://www.ng.ru/ng_exlibris/2004-11-11/3_ottepel.html (дата обращения: 21.08.2019)].

¹⁸ Н.С.Хрущев выступил с докладом 25 февраля 1956 года на закрытом заседании XX съезда КПСС.

¹⁹ Орлова, Р. Д. Воспоминания о непрошедшем времени. — М.: СП «Слово», 1993. — С.396.

подобно искусствоведу Г. Ельшевской, считают, что «оттепель» длилась совсем недолго, всего шесть лет с 1956-го года, когда на XX съезде партии Н.С.Хрущев выступил с докладом о культе личности И. В. Сталина и массовых репрессиях, по 1962-й год²⁰, когда была уничтожена выставка русских художников-авангардистов, членов Московского союза художников, в Манеже. Другие расширяют границы «оттепели» до одиннадцатилетия с 1953 (год смерти И. В. Сталина) по 1964 (год отставки Н.С.Хрущева)²¹. Третьи, также утверждая, что периоду демократизации «суждена была недолгая жизнь»²², маркируют завершение периода «оттепели» вводом советских войск в Чехословакию в августе 1968 года²³.

Как бы ни обозначались временные границы «оттепели», исследователи едины в том, что этот период был важным рубежом развития общественно-политической жизни страны, что он характеризовался появлением новых культурных и жизненных ориентиров и стал уникальной эпохой, в которую у большей части общества появились надежды на раскрытие творческого потенциала личности, на реализацию подлинной социалистической демократии, на взаимодействие широких масс с властью.

По справедливому замечанию исследователей, изучающих культурную политику страны, в период хрущевской «оттепели» художники «позволяли себе вступать в осторожный диалог с властью»²⁴. Марксизм по-прежнему оставался основной идеологией, однако возникли и его альтернативные версии, например, творческий марксизм Э.В. Ильенкова, не похожий «на ту его догматическую версию, которая тиражировалась советской системой

²⁰ Ельшевская Г. Оттепель и шестидесятые: рождение андеграунда // <https://arzamas.academy/materials/1205> (дата обращения: 07.05.2021)

²¹ Устинкин С., Белоус В., Гинзбург Б. Власть и общество в период хрущевской «оттепели» (1953-1964 гг.) // Власть. — 2012. — №5. — С. 129.

²² Савенко С.И. Послевоенный музыкальный авангард / С.И. Савенко // Русская музыка и XX век. М.: Государственный институт искусствознания. — 1997. — С. 408.

²³ Серебрякова Е.Г. Шестидесятники и власть: от диалога к монологу // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. 2012. № 4. — С. 50.

²⁴ Жидков В.С. Соколов К.Б. Культурная политика России: теория и история. М.: Академический Проект, 2001. С. 574

пропаганды и образования»²⁵. Значительной части либерально настроенной советской интеллигенции казалось, что стали возможны продуктивные и гибкие взаимоотношения с властью, «что социальный мир при всех своих срывах и падениях не враждебен человеку»²⁶.

Протестные настроения, парадоксально соединившиеся с верой в обновление коммунистической доктрины, воплотились в наиболее отчетливых формах в умонастроениях деятелей литературы и искусства. Публицистика и литература, киноискусство и музыка, театр и живопись наполнились новым содержанием, художники откликнулись на происходящие в обществе перемены, творчество «стало главным проводником идеологии новой художественной интеллигенции»²⁷.

В искусстве на первое место вышли проблемы этического характера, нравственные искания. Идеи творческой свободы и самореализации личности, ценности каждой индивидуальности стали генерировать новые эстетические и художественные принципы. По справедливому замечанию исследователей, в самом начале «оттепели» у представителей интеллигенции возникла «возможность альтернативной точки зрения», тем более, что «система управления искусством <...> проявляла растерянность и известный либерализм»²⁸.

Знаменательным стало открытие новых театральных коллективов — эстрадного театра-студии МГУ «Наш дом» (1958) во главе с А. Аксельродом, М. Розовским и И. Рутбергом, Театра-студии «Современник» (1958) во главе с О. Н. Ефремовым, Театра на Таганке (1964) во главе с Ю. П. Любимовым — взявших курс на экспериментальную эстетику, отказ от методов соцреализма.

²⁵ Мареева, Е.В. Был ли Эвальд Ильенков эстетиком? // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 4 (84). С. 81.

²⁶ Межуев В.М. От философии периода «оттепели» к философии периода застоя // Политическая концептология: журнал метадисциплинарных исследований. 2013. №1. С.76.

²⁷ Богданова П.Б. Театр, рожденный «оттепелью»: общая характеристика // Труды Русской антропологической школы. 2012. № 11. С. 308-326. С. 310.

²⁸ Жидков В. С., Соколов К. Б. Культурная политика России: теория и история. — М.: Академический проект, 2001. С. 573, 574.

Названные талантливые режиссеры, а также Г. А. Товстоногов, возглавивший Большой драматический театр в Ленинграде, А. В. Эфрос, работавший в 1954 – 1963 годах московском ЦДТ, обращались к драматургии В. Розова, А. Володина, А. Арбузова, А. Вампилова и других современных авторов. Спектакли режиссеров-шестидесятников, ставившие сложные этические вопросы, наполненные нравственным пафосом, становились событиями культурной жизни страны. «Шестидесятники, дети XX съезда, развенчавшего культ личности Сталина, и стали тем поколением, которое должно было освободиться от наследия социалистического реализма и тоталитарного сознания. <...> Шестидесятники противопоставили канону новые представления о действительности и человеке, делая упор уже не на массу, а на личность»²⁹.

Для художников время «оттепели» открыло новые возможности и породило, как и в других областях искусства, жанровое разнообразие. В литературе наблюдался рассвет мемуарно-очерковой литературы, появились книги «Люди, годы, жизнь» И. Эренбурга (1961–1967), «Святой колодец» (1966), «Трава забвенья» (1967) В. Катаева, в которых впервые озвучились имена бывших до сих пор «под многолетним подозрением»³⁰ русских поэтов и писателей, в том числе К. Бальмонта, М. Цветаевой, О. Мандельштама, И. Бунина. Острые проблемы современности, вопросы развития общества, его будущего нашли отражение в талантливых произведениях, написанных в жанрах фантастики³¹, сатиры³².

Осмыслению подвергались недавние исторические события, взаимоотношения личности с обществом, государством и историей. Эпоха «оттепели» вывела на страницы литературы новых героев. Эффект от

²⁹ Богданова, П. Режиссеры-семидесятники: культура и судьбы. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. — С.20.

³⁰ Невзглядова, Е. Валентин Катаев. «Уже написан Вертер» // Звезда. 2021. — № 7. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2021/7/valentin-kataev-uzhe-napisan-verter.html> (дата обращения: 17.09.2021)

³¹ повести и романы И. Ефремова, братьев Стругацких.

³² например, сатирическая повесть «Созвездие Козлотура» Ф.Искандера.

публикации в 1962 году в журнале «Новый мир» повести А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича», в которой рассказывалось об одном дне жизни заключенного «Щ-854», лагерного зэка Ивана Денисовича Шухова, был подобен разорвавшейся бомбе. В так называемой «лейтенантской прозе» подверглась переосмыслению и военная тема. Строгостью и трагической силой отличались «оттепельные» военные повести писателей-фронтовиков: «Батальоны просят огня» (1957) Ю. Бондарева, «Пядь земли» (1959) Г. Бакланова, «Журавлиный крик» (1961) В. Быкова, «Убиты под Москвой» (1963) К. Воробьева, «На войне как на войне» (1965) В. Курочкина.

В знаковых произведениях «оттепели», таких как роман «Не хлебом единым» В. Дудинцева, документальный очерк «Отблеск костра» Ю. Трифонова, повесть «Коллеги» В. Аксенова, пьесы «Иркутская история» А. Арбузова, «Старший сын» А. Вампилова, спектакли театра «Современник» «Вечно живые»³³, «Пять вечеров»³⁴ театра на Таганке «Павшие и живые»³⁵, «Антимиры»³⁶, «В добрый час!»³⁷, киноленты «Дело Румянцева»³⁸, «Девять дней одного года»³⁹, «Застава Ильича» («Мне двадцать лет»)⁴⁰, «Я шагаю по Москве»⁴¹, героями становились люди, наделенные незаурядными личностными качествами: искренностью, преданностью гуманистическим идеалам.

В пространстве открывшейся свободы и обретения новых возможностей расцвела поэзия. Значительно вырос интерес советских людей к поэтическому творчеству молодых авторов — к гражданской лирике Е. Евтушенко и

³³ по пьесе В.Розова в постановке О. Ефремова (1956).

³⁴ по пьесе А. Володина в постановке О. Ефремова и Г. Волчек (1959).

³⁵ по поэзии военных лет в постановке Ю. Любимова (1965).

³⁶ по сборнику стихов А.Вознесенского в постановке Ю. Любимова (1965).

³⁷ по пьесе В. Розова в постановке А. Эфроса в Центральном детском театре в (1954).

³⁸ 1955, режиссер И. Хейфиц, автор сценария Ю. Герман, И. Хейфиц, в главных ролях снялись А. Баталов, Н.Подгорная.

³⁹ 1961, режиссер М. Ромм, авторы сценария Д. Храбровицкий, М. Ромм, в главных ролях снялись А. Баталов, Ин. Смоктуновский, Т. Лаврова

⁴⁰ 1964, режиссер М. Хуциев, авторы сценария М. Хуциев, Г. Шпаликов, в главных ролях снялись В. Попов, Н. Губенко, С. Любшин, М. Вертинская.

⁴¹ 1963, режиссер Г. Данелия, автор сценария Г. Шпаликов, в главных ролях снялись Н.Михалков, А. Локтев, Г. Польских, Е. Стеблов.

Р. Рождественского, к любовной лирике Б. Ахмадулиной, Е. Евтушенко, к новаторским стихотворениям А. Вознесенского. Поэтические вечера собирали многочисленные аудитории во всех городах страны, сборники «Третий снег» (1955), «Шоссе Энтузиастов» (1956), «Обещание» (1957) Е. Евтушенко, «Испытание» Р. Рождественского (1956), «Струна» (1962) Б. Ахмадулиной, «Парабола», «Мозаика» (1960), «Антимиры» (1965) А. Вознесенского мгновенно обретали поклонников, особенно среди молодежи. На одном из поэтических вечеров, состоявшемся 20 ноября 1962 года в Лужниках, где читали свои стихи Б. Ахмадулина, Р. Рождественский, А. Вознесенский и другие поэты, собралось 14 тысяч слушателей!

Повышенный читательский интерес к «оттепельной» поэзии объяснялся тем, что в ней ярко и неожиданно гражданственность, актуальность переплелись с предельной искренностью тона, интимностью, лиризмом. Характерно признание Евгения Евтушенко о своей любовной лирике: «Эти стихи в какой-то степени, независимо от моей воли, стали политикой, ибо в них я защищал великое право человека на частную собственность своих индивидуальных чувств и мыслей и восставал против преступной коллективизации человеческих душ»⁴².

Важным и характерным явлением музыкально-поэтического творчества эпохи «оттепели» стал жанр авторской песни, обретшей массовую популярность. Публичные выступления, распространявшиеся «из рук в руки» самодеятельные записи фронтменов этого направления — Б. Окуджавы, Ю. Визбора, А. Галича, В. Высоцкого, А. Городницкого — были неотъемлемой частью фоновой культуры тех лет. Творчество бардов отражало ощущения свободы, или, как стало ясно вскоре — ее иллюзии. Однако эта литературно-творческая ситуация вызвала, по словам композитора В. Мартынова, «крайнее воодушевление и побуждала огромное количество людей, затаив дыхание, слушать стихи Евтушенко, Вознесенского и

⁴² Евтушенко, Е.А. Политика — привилегия всех. Книга публицистики. — М.: Изд-во АПН, 1990. С.10.

Ахмадулиной, захлеб читать повести Аксенова и самозабвенно подпевать Окуджаве»⁴³. По всей стране, особенно в культурных, научных и студенческих центрах, подобных Москве, Ленинграду, Красноярску, Новосибирску, Казани, организовывались клубы, проходили фестивали и конкурсы самодеятельной песни. На «Всесоюзный фестиваль-праздник самодеятельной песни», проходивший в 1968 году в Новосибирске, приехали авторы — «барды и менестрели» — со всей страны, «участников “фестиваля” приветствовали телеграммами Высоцкий, Ким, Анчаров, Окуджава, Матвеева»⁴⁴. Композитор М. Таривердиев, вспоминая в мемуарах свою молодость и атмосферу 1960-х годов, написал о том, что они, композиторы-шестидесятники, отличались от учителей и старших коллег: «Мое поколение, только что вошедшее в жизнь, не боялось никого и ничего»⁴⁵.

Несмотря на известную либерализацию, политика государства в отношении культуры, искусства, духовной жизни общества была противоречивой, часто неконструктивно негативной. В хрущевскую «оттепель» были усилены гонения на церковь, вновь, как в послереволюционные годы, разрушались культовые сооружения. Проводилась политика закрытия православных храмов: только в 1958 году снята с регистрации 91 православная община, к осени 1959 года закрыто 13 православных монастырей, в 1960 намечена ликвидация 17 монастырей⁴⁶. По отношению к художникам партийная власть по-прежнему проводила политику идеологической опеки, определения жестких границ творчества. Зарубежные и «самиздатовские» публикации воспринимались как

⁴³ Мартынов, В. И. Пестрые прутья Иакова: частный взгляд на картину всеобщего праздника жизни / Владимир Мартынов. — М.: Классика-XXI, 2010. — (Люберцы (Моск. обл.): ПИК ВИНТИ). — С.12.

⁴⁴ Богданова, А. В. Музыка и власть. — М.: Наследие, 1995. — С.125.

⁴⁵ Таривердиев, М. «Я просто живу» // М. Таривердиев. «Я просто живу». М.: Вагриус, 1997. — Сайт bookcafe.net. [Электронный ресурс] URL: https://bookcafe.net/read/tariverdiev_mikael-ya_prosto_zhivu-248065.html#p11 (дата обращения: 06.07.2020).

⁴⁶ Оттепель: события. Март 1953 — август 1968 года. — М.: Новое литературное обозрение, 2020. — С. 433, 484.

государственные преступления, травле подвергались оппозиционеры-литераторы, художники-авангардисты.

Социально-культурные процессы, изменившие духовный климат общества, привели к появлению инакомыслящей интеллигенции, которую принято называть «шестидесятниками», пытавшихся интеллектуально и творчески самоопределиться в обновленном историческом и художественном пространстве. В реальной жизни «шестидесятник», будучи нонконформистом, либо действовал, обладая верой в возможность демократических преобразований, либо, напротив, терзаясь мучительными размышлениями, уходил в андеграунд. Как заметил один из теоретиков, исследующих феномен «шестидесятничества», индивид «оттепели» «захотел так обновить прежнюю коллективистскую веру, чтобы она стала гарантией личной свободы»⁴⁷.

Как уже отмечалось, «шестидесятничество» не теряло генетической связи с социалистическим строем. Развивались идеи создания демократического общества, строительства «социализма с человеческим лицом». Как утверждал Б. Окуджава, большинство из «шестидесятников» «не было революционерами, не собиралось коммунистический режим уничтожать. <...> Задача была очеловечить его»⁴⁸. Б. Окуджаве вторил Е. Евтушенко, утверждавший, что «“шестидесятники” — это поколение генетически предрасположенных к страху, но начавших его побеждать»⁴⁹.

Духовность, как часть внутренней свободы в сознании «шестидесятников» противопоставлялась культу материального — деньгам, карьере, накопительству. Понятия духовности и интеллигентности стали практически идентичными.

⁴⁷ Трояновский, В. А. Человек оттепели (50-е годы) // Кинематограф оттепели: Документы и свидетельства. — М.: Материк, 1998. — С. 6.

⁴⁸ Окуджава Б. Мы больны, мечемся в бреду: [беседовал] А. Николаев // Столица. 1992. № 24 (июнь). С. 11—12. Электронный ресурс: URL: <http://izbrannoe.com/news/mysli/bulat-okudzhava-my-bolny-mechemsya-v-bredu/>

⁴⁹ Евтушенко Е. Волчий паспорт. Москва: Вагриус, 1998. С. 7.

Гражданская позиция «шестидесятников» не была единой: одни вступали в партию, считая, что это даст им возможность с большей вероятностью осуществлять реформы, другие создавали собственный социально и творчески обособленный мир, превращаясь в маргиналов, «радикально и решительно рвали связи с советским истеблишментом и не ждали от него никаких благ»⁵⁰. Но при всей полярности взглядов на действительность, социум, власть, при том, были «шестидесятники» оппозиционерами или, напротив, социальными оптимистами, среди них не было пассивных и безразличных.

Значительные изменения коснулись в период «оттепели» и музыкального искусства. В 1958 году вышла резолюция «Об исправлении ошибок в оценке опер «“Великая дружба”, “От всего сердца” и “Богдан Хмельницкий”», упразднившая обвинения в формализме по отношению к ведущим советским композиторам. Стали возможны исполнения «опальных» произведений, таких как, например, Четвёртая симфония (1961), «Катерина Измайлова» (1962) Д. Шостаковича.

С поднятием железного занавеса устанавливались творческие контакты с зарубежными артистами и музыкантами. В апреле 1954 впервые в СССР гастролировал театр «Комеди Франсез», в ноябре 1955 — Королевский Шекспировский театр, руководимой П. Бруком, в 1956 году труппа «Эвримен-опера» представила советским зрителям «Порги и Бесс» Дж. Гершвина. В Советский Союз в стали приезжать с гастролями первоклассные зарубежные музыканты. Весной 1956 года в советских городах гастролировали И. Стерн, Ж. Пирс, в сентябре того же года в —Бостонский симфонический оркестр, которым дирижировали Ш. Мюнш и П. Монте. В программы оркестровых концертов помимо классических произведений были включены сочинения современных американских композиторов. Критическая рецензия на

⁵⁰ Богданова, П.Б. Театр, рожденный «оттепелью»: общая характеристика // Труды Русской антропологической школы. — 2012. — № 11. — С. 322.

выступление оркестра начиналась с примечательных слов: «Еще ни разу в Советский Союз не приезжал зарубежный оркестр»⁵¹.

Сенсацией стали московские и ленинградские выступления в мае 1957 года 24-летнего Г. Гульда, давшего помимо запланированных концертов с классическими программами, два концерта авангардной музыки. Гульд познакомил москвичей и ленинградцев с музыкой Шёнберга, Кшенека и нововенцев. Вспоминая свои выступления в советской России, Г. Гульд заявил: «Это было подобно тому, как если бы я был первым музыкантом, приземлившимся на Марсе или на Венере»⁵².

Благодаря Программе культурных связей (1958) СССР с концертами посетили великие музыканты и коллективы, в том числе Нью-Йоркский филармонический оркестр под управлением Л. Бернштейна (1959), Кливлендский оркестр под управлением Дж. Селла (1965), М. дель Монако (1959), И. Стравинский, И. Менухин (1962), Л. Ноно (1963), Б. Бриттен (1963, 1965, 1971), состоялись обменные гастролы Большого театра и Королевского оперного театра «Ковент-Гарден» (1956, 1964), «Ла Скала» и Большого театра (1964). В странах Западной Европы, в США, в свою очередь, впервые с гастрольями выступили советские артисты: С. Рихтер, Д. Ойстрах, Э. Гилельс, М. Ростропович, Г. Вишневская, балет Большого театра, ансамбль И. Моисеева, Оркестр народных инструментов России им. Н. П. Осипова.

Появилось много интересных программ культурного обмена, способствующих музыкальному взаимообогащению, ликвидировалась изолированность отечественной культуры от остального мира благодаря прошедшим в столице фестивалям и конкурсам⁵³. Важными формами диалога культур и пропаганды авангардной музыки стали фестивали «Варшавская осень» (1956), «Современная музыка» в Горьком (1962), «Донская

⁵¹ Гинзбург, Л. Заметки о Бостонском оркестре // Советская музыка. — 1956. — № 11. — С.110.

⁵² Баззана, К. Очарованный странник: жизнь и искусство Глена Гульда. — М.: Классика-XXI, 2007. — С. 151

⁵³ подобных Всемирному фестивалю молодежи и студентов (1957), Международному конкурсу имени Чайковского (с 1958 года).

музыкальная весна» в Ростове-на-Дону (1964), «Ленинградская музыкальная весна» (1965).

Представителям «шестидесятничества» были свойственны творческая активность, стремление к новизне и экспериментаторству, заряженность верой в свою преобразующую общественную миссию, ярко выраженная позиция в отношении вопросов политики, культуры, искусства, истории. Как подчеркивают исследователи, «“шестидесятники” — особая социокультурная генерация, воплотившая в себе систему общечеловеческих ценностей, просвещенческие идеи, жизнетворчество»⁵⁴.

Музыканты-«шестидесятники» осваивали культурное богатство 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. Мессиана и других композиторов. В академическом музыкальном искусстве СССР наступило время приобщения к общемировым современным художественным процессам, время открытий и экспериментов, снятия запретов и ограничений. В сознании музыкантов СССР, так же, как и в представлении композиторов стран соцсодружества, «в условиях официально насаждаемого нормативного соцреализма творческая свобода выступала как синоним политического либерализма и гуманистической борьбы за права личности»⁵⁵.

К использованию различных авангардных техник прибегали в своих сочинениях А. Волконский, Л. Грабовский, Э. Денисов, С. Губайдулина, А. Пярт, Н. Каретников, А. Шнитке, А. Бабаджанян, В. Сильвестров и другие. Как справедливо написал композитор В. И. Мартынов, что «парадигма 1960-х

⁵⁴ Беляева, К.С. Феномен россиян-«шестидесятников». Попытка идентификации // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2015. — № 3 (65). — С. 70.

⁵⁵ Савенко, С. И. «Варшавская осень» и советская музыка 1960-х годов // Искусство музыки: теория и история. — 2021. — № 24. — С.172

годов абсолютизировала диссонанс, отвергала тональность и узнаваемое повторение»⁵⁶.

Наряду с изучением новейших композиторских техник, композиторы вновь ощутили мощную силу и притяжение народно-музыкального творчества. По республикам советской страны прокатилась *«новая фольклорная волна»*, обозначившись в русской музыке сочинениями Г. Свиридова, Ю. Буцко, В. Гаврилина, С. Слонимского, Б. Тищенко и других композиторов, в Дагестане — Ш. Чалаева, в Эстонии — В. Тормиса, в Грузии — О. Тактакишвили, на Украине — М. Скорика, в Литве — А. Бражинскаса.

Размышляя о русской «новой фольклорной волне», И. Земцовский подчеркивал: «по отношению к русским “шестидесятникам” XX века можно с уверенностью сказать, что без общения с народом (особенно во время фольклорных экспедиций, в которых многие молодые композиторы участвуют ныне со студенческой скамьи), без непосредственного слухового восприятия народной песни (не по книжке, а «натурно», в деревне, из первых рук!) не возникло бы то новое творческое направление, свидетелями успехов которого мы сегодня являемся. За песнями ездили и записывали их лучшие представители этого направления — В. Гаврилин и Г. Белов, Р. Щедрин и Ю. Буцко, С. Слонимский и Б. Тищенко. <...> Оказалось, что фольклор способен значительно обогатить даже самую современную по мышлению музыку. Молодежь повернулась лицом к фольклору»⁵⁷.

Таким образом, фоносфера, окружающая молодых академических музыкантов, значительно расширяется благодаря практическому освоению новых музыкальных практик, в том числе:

- применению додекафонной и коллажной техники, алеаторики, пуантилизма, сонористики, отказа от тональной организации и классических форм;

⁵⁶ Мартынов, В.И. Казус Vita Nova / Владимир Мартынов. — М.: Классика-XXI, 2010. — С. 59.

⁵⁷ Земцовский, И. И. Фольклор и композитор // Музыка и современность. Выпуск 7. Сборник статей. — М.: Музыка, 1971. — С. 214.

- глубокому, почти профессиональному изучению и творческому постижению фольклора, личному участию в фольклорно-исследовательской деятельности;
- знакомству с джазом, участию в работе отечественных джазовых коллективов и клубов⁵⁸;
- изучению, исполнению и пропаганде музыки барокко, Средневековья, раннего классицизма.

Столь явная активизация поисков, погружение в экспериментаторство и далекие музыкальные стили нередко диктовались подчеркнутым нежеланием композиторов развиваться в русле процессов, поддерживаемых официальной властью. Как сказал А. Волконский, протестом «служила додекафония, хотя и не только она. Она не была политическим актом, она была музыкальным действием. Мы в Союзе хотели писать музыку, которая будет не похожа на соцреализм. Старинной музыкой я тоже занялся из чувства протеста и в 1965 году создал ансамбль “Мадригал”»⁵⁹.

Композиторы «шестидесятники» обладали личностными чертами, позволяющими им высказывать собственные эстетические взгляды, «публично (в прессе и выступлениях на съездах СК) отстаивать свои творческие принципы, противоречившие идеологическим установкам соцреализма»⁶⁰. Среди них Борис Александрович Чайковский (1925–1996), Эдисон Васильевич Денисов (1929–1996), Андрей Павлович Петров (1930–2006), София Асгатовна Губайдулина (р.1931), Родион Константинович Щедрин (р. 1932), Сергей Михайлович Слонимский (1932–2020), Андрей Михайлович Волконский (1933–2008), Альфред Гарриевич Шнитке (1934–1998), Леонид Александрович Грабовский (р. 1935), Валентин Васильевич

⁵⁸ В 1959 году по инициативе историка и популяризатора джаза А. Н. Баташева в Москве открылся первый в стране джаз-клуб «На Раушской», заседания которого проходили во Дворце культуры «Энергетик».

⁵⁹ Дубинец, Е. А. Князь Андрей Волконский. Партитура жизни (От первого лица). — М.: РИПОЛ классик, 2010. — [Электронный ресурс] URL: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=120501&page=12> (дата обращения: 13.04.2021).

⁶⁰ Франтова, Т.В. Вызываем огонь на себя // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2019. — № 2 (35). — С. 68.

Сильвестров (р. 1937), Валерий Александрович Гаврилин (1939–1999), Борис Иванович Тищенко (1939–2010) и другие. Не все из перечисленных музыкантов считали себя «шестидесятниками» (как, например, Эдисон Денисов, который, по словам его ученика Антона Сафронова к «шестидесятникам» «объективно принадлежал <...> хотя сам он и не любил этого слова»)⁶¹. Всё же, они составляли определенную творческую общность. Названных композиторов, при всех отличиях художественных устремлений, объединяли черты, позволяющие их назвать генерацией «шестидесятников». Так, по нашему мнению, основополагающими параметрами социопсихологического портрета композитора-«шестидесятника» являются:

- отказ от следования методу социалистического реализма, намерение совершить «подлинный прорыв в принципиально новое звуковое измерение»⁶²;
- нонконформизм, справедливо оцененный впоследствии исследователями как «шаг на пути к духовной свободе»⁶³;
- гражданская смелость, проявлявшаяся прежде всего в открытой поддержке передовых явлений литературы и искусства XX века;
- погружение в родную историю, «неофольклоризм» как серьезное изучение фольклора и претворение его в собственном творчестве на обновленном уровне;
- мировоззрение, в котором «основой взаимопроникновения субъективного и объективного стала концепция активного, созидającego человека»⁶⁴;

⁶¹ Сафронов А. Денисов — попытка портрета // Электронный ресурс: URL: <https://muzlifemagazine.ru/denisov-popytka-portreta/> (дата обращения: 13. 06. 2021).

⁶² Демченко, А. И. Полстолетия назад. Диалог личности и среды в отечественном искусстве 1960-х годов // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. сборник статей по материалам XIII Международной научно-практической конференции. — 2017. — С. 63

⁶³ Левая Т. Шостакович: поэтика иносказаний // Искусство XX века: уходящая эпоха? Сб. статей. Том I. — Н. Новгород: Нижегород. гос. консерватория, 1997. — С.203.

⁶⁴ Батагова Т. Э. Осетинская симфоническая музыка XX века. — М.: Композитор, 2010. — С. 60.

- продуктивная публицистическая, критическая деятельность, осознанное участие в педагогической, музыкально-общественной работе;
- ответственное отношение к собственной просветительской миссии, к приобщению соотечественников к музыке зарубежного авангарда, а также к старинной музыке.

Мировоззренчески и творчески Борис Иванович Тищенко сформировался в эпоху «оттепели». Восприняв ее идеи и ценности, молодой музыкант естественно и органично влился в когорту композиторов-«шестидесятников». По воспоминаниям вдовы композитора Ирины Тищенко-Донской, Борис Иванович всегда воздавал должное «оттепели», «очень любил этот период, совпавший с его юностью и, наверное, лучший из всего советского времени. Тогда Борис учился в консерватории, дружил с поэтами и художниками, общался с Иосифом Бродским, Олегом Григорьевым, композиторами Александром Мнацаканяном, Владиком Успенским и другими. В консерватории, в 18-м классе проходили встречи, на которые приглашались поэты. <...> “Оттепель” для Бори была временем общения с интереснейшими людьми во всех сферах искусства»⁶⁵.

С «шестидесятниками» Б. И. Тищенко сближали такие черты личностного облика, как цельность, уверенность в своих силах и своем предназначении, нонконформизм. Как написал о композиторе один из его учеников, «Б. И. Тищенко <...> — непримиримый, неуступчивый и самоуверенный. Эти качества, нравятся они нам или нет, чрезвычайно показательны и индивидуальны»⁶⁶. Гражданская зрелость музыканта проявлялась в его социальной активности, в отказе от официальных идиологем, в равнодушии, вызывающем у окружающих «либо горячую

⁶⁵ Конарев М.А. Борис Тищенко: «Я написал "так хорошо", что им стало "жарко"» // Музыка и время. — 2022. — № 5. — С. 32-33.

⁶⁶ Смотров В. Тищенко, как он сам // MUSICUS. — 2010. — № 5, октябрь–декабрь. — С. 12.

ненависть, либо страстную любовь»⁶⁷. Не сталкиваясь «в любовую» с представителями музыкально-партийного официоза, композитор, в то же время не скрывал своего отношения к авангардным идеям, к поэтам, художникам, музыкантам, находившимся в оппозиции. Так, например, Альфред Шнитке призвался, что «всегда чувствовал внимание с его [Б. Тищенко — М.К.] стороны»⁶⁸. Приведем эпизод из воспоминаний А. Г. Шнитке, характеризующий известную независимость поведения Б. И. Тищенко: «В каком-то году был съезд композиторов в Колонном зале, я оказался в правлении, и я единственный голосовал не за Хренникова. <...> Хренников оторопел — он, наверное, в первый раз столкнулся с подобным. <...> Хренников повернулся и глядел на меня с дикой ненавистью. <...> Когда же все это голосование закончилось, человек, сидевший впереди меня, встал и при всех со мною поздоровался за руку, в то время как вокруг меня тут же образовалась пустота — хотя никто ничего не сказал. Это был Боря Тищенко»⁶⁹.

В дружеский круг Бориса Тищенко в конце 1950-х — 1960-е годы входили поэты Иосиф Бродский, Яков Гордин, Олег Григорьев, Глеб Горбовский. Об И. Бродском композитор вспоминал: «Мы как-то сблизились, в филармонию стали ходить вместе, в гости друг к другу, он мне читал стихи, я ему музыку показывал свою. У меня дома затевались настоящие поэтические чтения и музицирования»⁷⁰. Одним из первых отечественных музыкантов Тищенко обратился к поэзии М. Цветаевой и А. Ахматовой, написав в 1964 году Симфонию №2 «Марина», а в 1966 — Requiem для сопрано, тенора и оркестра на стихи А. Ахматовой.

Со студенческих лет Борис Иванович Тищенко занимался публицистикой, писал критические и аналитические статьи о проблемах

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Беседы с Альфредом Шнитке. — М.: РИК «Культура», 1994. — С.91.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ Борис Тищенко: «Бродский был толстый ценитель музыки...». Беседовал А. Титов // [Электронный ресурс] URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/boris-tishhenko-2010/> (дата обращения: 10.05.2019).

развития современной музыки, о творчестве отечественных и зарубежных композиторов XX века, таких как, Д. Д. Шостакович, В. В. Волошинов, О. А. Евлахов, Г. И. Уствольская, М. С. Вайнберг, С. М. Слонимский, А. П. Петров, Г. И. Баншиков, Б. Бриттен и других. Также композитор выступал в печати и на конференциях по актуальным вопросам музыкальной педагогики, а в годы перестройки даже писал статьи и давал интервью, касающиеся политической проблематики.

Одним из первых Б. И. Тищенко проявил интерес к музыке барокко, создав в 1967 году оркестровку и редакцию оперы К. Монтеверди «Коронация Поппеи». Шедевр Монтеверди в редакции Тищенко был исполнен в Ленинградской консерватории, а затем на сцене Эрмитажного театра. Спустя более сорока лет композитор с удовольствием вспоминал о том, что «не только сделал партитуру, но и выучил её со всеми до последнего певцами. Играл облигатный бас <...> правда, не за роялем, а за клавесином»⁷¹.

Таким образом, если в период «оттепели» 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 несколько иная ситуация.

Композиторы-новаторы, вступившие в конце 1950-х — в 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 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;

⁷¹ Там же.

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» выступали с новых эстетических позиций, смело претворяя в творчестве собственные взгляды на музыкальное искусство. Они открыто 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 которых «за короткое время сложилось художественное ядро, включавшее не только музыкантов, но также художников и поэтов»⁷².

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.

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. 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 эстрадой, джазом, рок-музыкой.

Композиторы-«шестидесятники», и в их числе Б. И. Тищенко, осознавали необходимость отказа от идеологической зашоренности и

⁷² Холопова, В.Н. София Губайдулина. М: Композитор, 2008. С. 21.

политизированности искусства, своими поступками, позицией и творчеством много сделали для возвращения русской музыки в лоно мировой музыкальной культуры. Музыканты-«шестидесятники» существенно расширили стилистически-языковые границы своей музыки, с одной стороны, обратившись к традиции (фольклору, классике, музыке «третьего пласта»), актуализировав ее, по-новому преломив в своем творчестве, с другой стороны, отвергая каноны соцреализма, смело и дерзко использовали в своих опусах новейшие композиторские техники XX века (додекафонию, серийную технику, алеаторику, пуантелизм, сериализм, сонорику, микрохроматику, т.п.), доселе запрещенные в музыкально-художественной практике СССР.

1.2. Отечественный музыкальный театр 1960-х годов и становление музыкального театра Б. И. Тищенко

В отечественной музыкальной историографии время 1960-х справедливо характеризуется как переломный этап, как «истинно рубежное десятилетие»⁷³, 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.

Жанр *оперы* переживал этап исканий в области формы, содержания и сценического воплощения. В начале 1960-х деятели музыкального театра были озабочены проблемами «застоя»: современная опера перестала волновать слушателей, сюжеты не отличались оригинальностью, рутинность композиции и приемов развития не позволяли раскрывать глубину драмы,

⁷³ Долинская, Е.Б. Русская музыкальная культура 60—90-х годов // История современной отечественной музыки. Выпуск 3 (1960 – 1990). — М.: Музыка, 2001. — С. 9.

характеров оперных героев и их чувств. По верному замечанию исследователя, «отечественная опера к началу 60-х годов <...> пришла <...> отягощенная грузом стереотипов и схем, освободиться от которых ей было совсем не просто»⁷⁴.

Многочисленные проблемы оперы горячо обсуждались на страницах прессы. Музыковеды, композиторы, режиссеры ратовали за процесс обновления жанра. По мнению критики, в неудачных оперных произведениях «часто проявлялись бесконфликтность, схематизм и те штампы, в которых подчас усматривали признаки “правильного”, “безошибочного” искусства»⁷⁵. Исчерпала себя модель песенной оперы, хотя она по-прежнему привлекала композиторов⁷⁶.

Стремление композиторов и постановщиков актуализировать оперный жанр приводило к интенсивным поискам подходящих сюжетов, к заимствованию новаторских форм и типов конфликтов из области современного драматического театра и киноискусства. В многоактных лирических, лирико-драматических и эпических операх, таких как «Не только любовь» Р. Щедрина (1961), «Кто ты?» М. Таривердиева (1965), «Виринея» С. Слонимского (1967), «Гибель эскадры» В. Губаренко (1967), осмысление исторических и современных событий сопрягалось с анализом этических проблем, с оценкой внутреннего мира личности. «Духовное раскрепощение предопределило новую ступень осмысления действительности, исторического прошлого и настоящего»⁷⁷ — отмечала А. Баева, размышляя о русских операх 1960-х годов.

⁷⁴ Цукер, А.М. Массово-бытовые жанры в русской опере последних десятилетий // Музыкальный театр XIX-XX веков: вопросы эволюции. — Ростов-на-Дону, 1999. — С. 213 С. 214.

⁷⁵ Данилевич, Л. К спорам об опере // Советская музыка. — 1960. — № 12 (265). — С. 6.

⁷⁶ Достаточно назвать оперы «Судьба человека» (1961) И. Дзержинского, «Оптимистическая трагедия» (1965), «Анна Снегина» (1966) А. Холминова, «Ценою жизни» (1965) А. Николаева.

⁷⁷ Баева, А. А. Русский русская опера 60 — 90-х годов 20 века. Поиски и решения // Музыкальный театр 20 века: события, проблемы, итоги, перспективы. — М.: Едиториал УРСС, 2004. — С. 177.

Характерно повышение композиторского интереса к смешанным формам, к использованию не только традиционных, но и современных композиционно-драматургических решений. По точному замечанию А. Баевой, «идея синтеза, универсальная для оперы, зарядив ее энергией формотворчества, выявила еще нераскрытый потенциал жанра. Именно это и было отмечено в 60-е годы как момент перспективный для дальнейшего развития оперы»⁷⁸. Появляются новые гибридные формы опер⁷⁹, в оперных театрах ставятся литературно-музыкальные композиции, «опера выходит из стен театра на концертную эстраду, образуя некое относительно самостоятельное русло музыкальной жизни и творчества»⁸⁰.

Стремление композиторов-шестидесятников эстетически обновить оперное пространство, насытить его интимной лирикой и психологизмом, обратить пристальное внимание на душевный мир личности, привело к появлению целого ряда произведений малых форм — *монооперы*, *дуооперы*, *камерной оперы*. Появление талантливых произведений камерного оперного жанра, таких как «Записки сумасшедшего» (1964), «Белые ночи» (1968) Ю. Буцко, «Волжская баллада» (1967) Г. Жуковского, «Дневник Анны Франк» (1969), «Письма Ван-Гога» (1975) Г. Фрида, «Баллада войны» (1971) А. Билаша, «Нежность» В. Губаренко (1971), «Письма в будущее» (1972) П. Дамбиса, позволило музыковеду А. Селицкому резонно утверждать, что «интерес к “маленьким операм” в советской музыке 60—70-х годов был подобен яркой вспышке»⁸¹.

⁷⁸ Баева А. А. Поэтика жанра: современная русская опера. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. — С. 13.

⁷⁹ например, «ораториальная хореотрагедия» (по определению М.Сабининой) «Огненное кольцо» А. Тертеряна (1967), опера-оратория «Июльское воскресенье» В. Рубина (1969), оперы-балеты «Andante poetico» (1966) Г. Жуковского, «Снежная королева» М. Раухвергера (1969).

⁸⁰ Сабинина, М.Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. — М: Композитор, 2003. — С. 13.

⁸¹ Селицкий, А. Советская моноопера: трансформация родовых признаков жанра // Музыкальный театр: События. Проблемы: Сб. ст. / ВНИИ искусствознания; Ред.-сост. М. Д. Сабинина. — М.: Музыка, 1990. — С.67.

Открытие режиссером Н. Сац в Москве в 1965 году первого (и в те годы единственного) в мире Детского музыкального театра активизировало композиторский интерес к созданию детских опер, балетов, оперетт. В театре были поставлены детские оперы «Морозко» М. Красева (1965), «Волк и семеро козлят» М. Коваля (1966), «Белоснежка» (1966) Э. Колмановского, «Три толстяка» В. Рубина (1967), «Мальчик-великан» Т. Хренникова (1969).

Еще более бурные обновленческие процессы протекали в отечественном балетном театре рассматриваемого периода. Историки балета неоднократно отмечали, что вторая половина 1950-х — 1960-е годы превратились в полосу открытий и новаторских достижений. Так, В. Ванслов писал о том, что, «в 60-е годы в Большом театре появились Ю. Григорович, Н. Касаткина и В. Василёв, О. Виноградов, которые принесли в балет новые идеи и веяния (в Ленинграде — И. Бельский, К. Боярский)»⁸². А. Селицкий подчеркивал, что «советский балетный театр в середине века захлестнула волна исканий»⁸³, А. Меловатская констатировала, что «в советском балетном театре 1960 — 1970-е годы — эпоха новаторских свершений и преобразований»⁸⁴. По мнению Л. И. Абызовой, балетные спектакли конца 1950-х — начала 1960-х годов «вошли в историю театра, ознаменовав собой новый этап отечественной хореографии, историческая оценка которого пока не завершена»⁸⁵.

Трансформировались классические балеты-драмы, развивавшиеся по двум направлениям: *балета-поэмы* с обобщенным сюжетом и символическими персонажами и *балета-драмы* с «последовательно разработанным сюжетом и развитыми характерами в традициях балета-

⁸² Ванслов, В.В. Премьер балета Н.М. Цискаридзе // В.В. Ванслов. О музыке и о балете. — М.: Памятники исторической мысли, 2007. — С. 283.

⁸³ Селицкий, А.Я. Хореографический театр Николая Каретникова времён «оттепели» // Музыкальный театр XIX-XX веков: вопросы эволюции. — Ростов-на-Дону: Гефест, 1999. — С.231.

⁸⁴ Меловатская, А.Е. Ранний период творчества хореографа Геннадия Малхасяна // От фольклора до сценических видов танца. Педагогические аспекты образовательного процесса. — Москва, 2022. — С. 60.

⁸⁵ Абызова, Л.И. Хореографический симфонизм: пути и перепутья // Балет. — 2007. — №7. — С. 20

пьесы»⁸⁶. Появились и совсем новые жанровые решения: одноактный балет-симфония⁸⁷, балет-плакат⁸⁸.

Мастера старшего поколения, такие как Л. Якобсон, К. Боярский, Л. Лавровский отошли от канонов хореодрамы (драмбалета), осваивали жанр «*танцсимфонии*». Выбирая для своей хореографии классические симфонические полотна, балетмейстеры ставили спектакли и концертные номера на современные сюжеты и музыку XX века. Леонид Якобсон, например, признавался, что его задачи как балетмейстера-постановщика сводились «к тому, чтобы решить все образы собственно хореографическим языком; достичь единства содержания, музыки и пластики; к уничтожению различий между танцем и пантомимой, к слиянию этих двух начал хореографического искусства в единое целое. Иными словами, я стремился утвердить принцип *симфонизма в хореографии*» [курсив мой — М.К.]⁸⁹.

Классикой советского балета стали новаторские постановки Л. Якобсона «Новеллы любви» (на музыку М. Равеля, 1963), «Двенадцать» (Б. Тищенко, 1964). К хореографическим завоеваниям 1960-х годов также принадлежат постановки К. Боярского «Классическая симфония» (на музыку С. Прокофьева, 1961), «Барышня и хулиган» (на музыку Д. Шостаковича, 1962), балеты Л. Лавровского «Паганини» (на музыку «Рапсодии на тему Паганини» С. Рахманинова, 1960) «Классическая симфония» С. Прокофьева (1964).

⁸⁶ Катанова, С.В. Музыка советского балета: очерки истории и теории. — Ленинград: Сов. композитор. Ленингр. отд-ние, 1980. — С. 122-123.

⁸⁷ «Ленинградская симфония» на музыку первой части симфонии №7 Д. Шостаковича, «Одиннадцатая симфония» на музыку Шостаковича (1966), сценариста и балетмейстера И. Бельского; «Болеро» М. Равеля, «Токката» на музыку И. С. Баха, «Седьмая симфония» С. С. Прокофьева (1961) балетмейстера М. Газиева, «Балет-симфония» Э. Тамберга (1963) балетмейстера М. Мурдмаа.

⁸⁸ Например, балет «Клоп» Ф. Отказова (О. Каравайчук) и Г. И. Фиртича, поставленный в 1962 году или балет «Двенадцать» Б. И. Тищенко, поставленный 1964 году. Постановщик Л. Якобсон.

⁸⁹ Цит. по: Добровольская, Г.Н. Балетмейстер Леонид Якобсон. — Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние. — 1968. — С. 51.

В это переломное балетное десятилетие началась карьера молодых талантливых хореографов, воспитанных на классике, но стремящихся кардинально обновить ее. Балетмейстеры Ю. Григорович, И. Бельский, О. Виноградов, Н. Боярчиков, Н. Долгушин, Г. Алексидзе, И. Чернышев, М. Газиев, Н. Касаткина, В. Василев, стремились к преобразованию балетной лексики, обогащали музыкально-танцевальные концепции авангардными решениями и неожиданными пластическими образами. Как отмечала В. М. Красовская, советский балет «1960-х годов раздвинул и расширил область действия — от академизма к разнообразному новаторству»⁹⁰.

В союзе с советскими композиторами хореографы создавали балеты на *современные* и *исторические* темы, используя в качестве драматургического материала либретто на актуальные сюжеты, а также классические литературные источники. В таких спектаклях, как «Берег надежды» композитора А. Петрова и балетмейстера-постановщика И. Бельского (1959), «Отелло» А. Мачавариани — В. Чабукиани (1960), «Демон» С. Цинцадзе — В. Чабукиани (1961), «Ванина Ванини» (1962), «Выстрел»⁹¹ Н. Крюкова и Г. Терпиловского — М. Газиева (1963), «Три мушкетёра» В. Баснера — Н. Боярчикова (1964), «Геологи» (1964) Н. Каретникова — Н. Касаткиной и В. Василёва, «Круг ада» Л. Пригожина — К. Боярского (1964), «Асель» В. Власова — О. Виноградова (1967), «Горянка» М. Кажлаева — О. Виноградова (1968), «Спартак» А. Хачатуряна — Ю. Григоровича (1968), «Антоний и Клеопатра» Э. Лазарева — И. Чернышева (1968), «Орестея» Ю. Фалика — Г. Алексидзе (1968), «Размышления» балетмейстер-постановщика Н. Долгушина на музыку увертюры-фантазии «Гамлет» П. Чайковского (1969), кто бы ни выводился на сцену — современники, литературные персонажи или исторические личности — герои показывались в непростых взаимоотношениях с действительностью, наделялись глубокими, сильными чувствами и богатым духовным миром.

⁹⁰ Красовская В. М. В середине века (1950-1960-е годы) // Советский балетный театр, 1917-1967. — М.: Искусство, 1976. — С. 282.

⁹¹ по повести Б. Лавренёва «Сорок первый».

Как верно заметил А. А. Соколов-Каминский, «советский балет продолжал расширять круг доступных танцевальному воплощению тем, <...> обновлял выразительные средства своего искусства, особый интерес проявлял к виртуозным формам классического танца, разрабатывал симфонические принципы современного хореографического мышления»⁹².

Жанр *сказочно-легендарного* балета получил дальнейшее развитие, преобразившись в символично-поэтическое повествование, наделяясь эпической величием, метафорической многозначностью. В балетах на темы национальных эпических сказаний, легенд, сказок — «Сампо» Г. Синисало в постановке И. Смирнова (1959), «Конек горбунок» Р. Щедрина в постановках А. Радунского (1960) и И. Бельского (1963), «Шакунтала» С. Баласаняна в постановке Е. Тангиевой-Бирзник (1963), «Лейли и Меджнун» С. Баласаняна в постановке К. Голейзовского (1964), «Легенда о любви» А. Меликова в постановке Ю. Григоровича (1965), «Легенда о белой птице» Г. Жубановой в постановке Д. Абирова и З. Райбаева (1966) — в опосредованной форме осмысливались современные проблемы, раскрывались «вечные сюжеты», действовали «вечные» герои. Не случайно балетовед Е. Куриленко подчеркнула актуальность обращения балетных авторов к сказочной тематике: «Сказочные и легендарные сюжеты в современном балете, как и в лучших спектаклях прошлого, трактуются не как феерический спектакль, а как произведение искусства, способное выдвигать идеи не менее современные, чем балеты о современности»⁹³.

Полнокровной жизнью жила в описываемый период советская *оперетта*. Еще во второй половине 1950-х годов Министерством культуры СССР был объявлен конкурс на создание лучшего либретто для оперетты, тогда же была развернута дискуссия о путях развития жанра. Участники дискуссии обсуждали такие актуальные вопросы, как обновление репертуара, исполнительский уровень постановок, в том числе и режиссуры, качество

⁹² Соколов-Каминский, А.А. Советский балет сегодня. — М.: Знание, 1984. — С. 4.

⁹³ Куриленко Е. Понятие жанра современного балета // Музыка и хореография современного балета: Сб. ст. Вып. 4 — М.: Музыка, 1982. — С. 101.

либретто, вокально-сценическая культура артистов. Защитники оперетты справедливо выдвигали тезисы о том, что интерес к оперетте не угасает, что в театрах ставятся спектакли не только классические и современные, что на сцены многочисленных музыкальных театров страны выходят профессиональные, одаренные актеры. Критики же современного состояния оперетты писали «о бедности репертуара и слабости режиссуры, о низкопробной драматургии опереточных либретто, конъюнктуре и бесконфликтности, которые нанесли нашей оперетте такой вред»⁹⁴.

Искусству оперетты, столь любимой отечественным зрителем, становились особенно близкими современные сюжеты. Наследуя и перерабатывая черты классической и неовенской оперетты, советская оперетта 1960-х жила на сюжетах, в которых соединялись лирическое, комедийное, героико-романтическое и даже героическое начала. Не случайно композитор Ю. Милютин подчеркивал, что одну из своих задач он видел в том, чтобы в оперетте «запечатлеть вдохновенную романтику подвига, воспеть молодежь в труде»⁹⁵. Именно этим — достоверностью сюжетов, развернутостью действия, соединением в конфликте драматизма, лирики, героики, комедийности и романтики, созданием убедительных вокально-оркестровых эпизодов, сценических образов — привлекали зрителей оперетты советских композиторов. Широкие возможности «легкого» жанра мастерски использовались композиторами в опереттах «Севастопольский вальс» (1961), «Сердце балтийца» (1964) К. Листова, «Сто чертей и одна девушка» (1962) Т. Хренникова, «Полярная звезда» (1966) В. Баснера, «Девушка с голубыми глазами» (1966) В. Мурадели, «Мы хотим танцевать» (1967) А. Петрова, «Цирк зажигает огни» (1960), «Анютины глазки» (1964), «Тихое семейство» (1968) Ю. Милютина, «Конкурс красоты» А. Долуханяна (1967), «Нет меня счастливее» («Внимание, съёмка!», 1969) А. Эшпая.

⁹⁴ Шитова В., Саппак Вл. Защитникам оперетты, как она есть // Советская музыка. — 1957. — № 9. — С.135.

⁹⁵ Милютин Ю. О драматургии советской оперетты // Советская музыка. — 1960. — № 1 (254). — С. 20

Обзор основных тенденций, характеризующих советский музыкальный театр «оттепели» (конца 1950-х — 1960-х годов), помогает выявить круг актуальных идей, тем, сюжетов и жанров, к которым обращались ведущие театральные авторы, в том числе и Борис Иванович Тищенко. Не стремясь исчерпывающе охватить своим вниманием все процессы музыкально-театрального искусства этого периода, укажем, что Б.Тищенко, находившийся в центре композиторского «шестидесятничества», испытал непосредственное и опосредованное воздействие эстетики «оттепели».

Понимание этого факта способствует осмыслению ведущих векторов развития индивидуального творческого пути Б. И. Тищенко в период 1960-х. В эти годы сформировалось творческое мировоззрение музыканта и его основные интересы, определились черты стиля композитора.

Борис Иванович Тищенко принадлежит к композиторам, талант которых убедительно раскрылся во всех жанрах: оркестровой, камерной вокальной, камерной инструментальной, театральной музыки. Вместе с тем, следует отметить, что театральная музыка занимает в творчестве композитора особое место. В произведениях музыкально-сценических жанров проявились такие черты композиторского индивидуального стиля, как изобретательность и инструментальное чутье, стилистическая оригинальность, органичное сращивание 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 в сочинениях композитора «слышалась почти не знающая границ искренность»⁹⁶, «интенсивность мысли и чувства, горячность тона, всегда наполненный пульс»⁹⁷, что «композитор обладает способностью, в таком чистом, полновыраженном виде встречающейся редко, — он мыслит музыкальными образами»⁹⁸. Не случайно композитор С. Слонимский в 1963 году писал о том, что молодой «Тищенко был обуреваем неистовой сверхпрограммностью замыслов (даже некоторые миниатюрные пьесы имели “эпохальный” программный подтекст)»⁹⁹. Любопытно, что свои заметки о творчестве коллеги С. Слонимский завершил характерными словами: «Мне кажется, что Тищенко пора взяться за оперу на современную тему: в его даровании есть ряд ценных черт оперного композитора»¹⁰⁰.

С 1959 года композитор стал работать в драматическом театре (музыка к спектаклю «Поднятая целина» по роману М. Шолохова), создавая не формально прикладную, а вполне театрально действенную музыку. В конце жизни, оглядываясь на свой жизненный опыт, Б. Тищенко высказал твердое убеждение в том, что «композитору очень полезно работать в кино, и особенно — в театре»¹⁰¹. Музыкант утверждал следующее: «Мне лично это очень пригодилось. Я в театре работал с великими режиссерами. С Арсением Сагальчиком, например, в Театре Ленсовета, с Геннадием Опорковым в театре Ленинского комсомола. Я очень любил эту работу. Сагальчик в 1960 году

⁹⁶ Кац, Б. О Музыке Бориса Тищенко. — Л.: Советский композитор, 1986. — С. 9.

⁹⁷ Бялик М. Борис Тищенко // Музыкальная жизнь. — 1965. — № 22. — С. 11.

⁹⁸ Нестьева, М. И. Из области предположений // Советская музыка. — 1974. — №11. — С. 34.

⁹⁹ Слонимский С. За творческую дружбу // Советская музыка. — 1963. — № 11. — С. 25.

¹⁰⁰ Там же, с. 26.

¹⁰¹ Скорбященская О. Борис Тищенко: интервью Robusta. — СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2010. — С. 30.

переехал из Москвы, где музыку к его постановкам писал Альфред Шнитке. Он хотел и Шнитке перевезти в Ленинград, но тот сказал: “Зачем? У вас там есть Боря Тищенко”. Вот так и начался наш союз. Арсений вообще был “мой” режиссер. Мы с ним многое поставили в театре: «Иванова», «Три сестры», «Совет да любовь» по В. Тендрякову, «Дети Ванюшина» в ТЮЗе»¹⁰². С А. Сагальчиком на протяжении всей жизни Б. Тищенко поставил более десятка спектаклей. Кроме упомянутого выше Г. Опоркова были работы с Р. Сиротой в Ленком, А. Товстоноговым в БДТ, Л. Додиним в Театре на Литейном.

По мнению Бориса Ивановича театральная музыка была своеобразной лабораторией, где вынашивались замыслы многих его оркестровых сочинений. Уместно, например, вспомнить факт перенесения музыки из спектаклей «Роза Бернд» и «Недоросль» в музыкальную ткань Концерта для арфы с оркестром. Композитор признавался: «Превращая театральную музыку в симфоническую, ты придаешь ей физиономию»¹⁰³. Таким образом Б. Тищенко наполнял конкретным содержанием симфонические темы своих произведений. Для автора ценной была музыка, «говорящая на своем языке вне зависимости, где она звучит»¹⁰⁴, в театре или на концерте в филармонии.

Режиссерско-драматургический талант композитора проявился и в том, как мастерски он оркестровал вокальные сочинения своего учителя Д. Д. Шостаковича. Неудивительно, что оркестрованные опусы Д. Шостаковича — «Сатиры» на стихи Саши Чёрного, Четыре стихотворения капитана Лебядкина, Антиформалистический раек — были поставлены в виде спектаклей в Камерном театре им. Б. А. Покровского. Шостаковича Тищенко называл своим духовным отцом, у которого он учился всю жизнь: «4 года я у

¹⁰² Там же.

¹⁰³ Дмитриевская, М. Всё, что связано с Борисом, у меня в си-бемоль-миноре. СПб.: Петербургский театральный журнал, 1999. — № 18–19. [Электрон. ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/18-19/the-petersburg-prospect-18-19-2/vse-chto-svyazano-sborisomumenya-vsibemol-minoreraquo> (дата обращения: 27.08.2020).

¹⁰⁴ Там же.

него занимался в консерватории — плюс всю мою жизнь учился у него и учусь, и буду учиться, пока жив»¹⁰⁵.

В одном из последних интервью композитор, подводя творческие итоги жизни, подчеркнул, что, несмотря ни на что, он «все-таки театральный человек»¹⁰⁶. 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.

Любовь и интерес к музыкальному театру привели Бориса Ивановича к участию в уникальном сценическом опыте: композитор осуществил в 1967 году редактирование, инструментовку и музыкальное руководство первым исполнением в России оперы К. Монтеверди «Коронация Поппеи». Вспоминая об этой работе, композитор воскликнул: «Это был мой звездный час!»¹⁰⁷ и, конечно, сожалел, что исполнение оперы «Коронация Поппеи» было осуществлено всего дважды, в Малом зале Ленинградской консерватории и в Эрмитажном театре.

Идея особой выразительности «сверхпрограммной» (по С. Слонимскому) музыки, стремление к воплощению пластически выразительных музыкально-театральных образов во многом обусловила тяготение Тищенко к *балетному* жанру. В том, что композитор с ярко выраженной любовью к литературе, поэзии, интересующийся новыми веяниями в современном театре, был очарован искусством балета, переживающего в эпоху «оттепели» расцвет, не было ничего удивительного. В этом проявилась принадлежность музыканта к своему времени и к идеям

¹⁰⁵ Степановская, В. Музыка большой идеи. Беседа с Борисом Тищенко // Советская музыка. — 2009. — №1. — С. 11.

¹⁰⁶ 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-cto-svyazano-sborisom-umenya-vsibemol-minoreraquo/> (дата обращения: 27.08.2020).

¹⁰⁷ Скорбященская О. Борис Тищенко: интервью Robusta. — СПб.: Композитор, 2010. — С. 19.

актуального театрального искусства, в этом композитор-«шестидесятник» видел возможность смелой творческой реализации.

Несомненной удачей стал первый балет Б. Тищенко «Двенадцать» по одноименной поэме А. Блока, поставленный в Кировском театре в декабре 1964 года балетмейстером Л. Якобсоном. Ещё не увидев постановку, но уже познакомившись с музыкой балета, Дмитрий Шостакович заявил: «Я убежден, что “Двенадцать” по А. Блоку на музыку Б. Тищенко принесет мне много неожиданного»¹⁰⁸. После премьеры стало ясно, что авторам — композитору и балетмейстеру — удалось достигнуть художественной цельности в воплощении музыкально-хореографическими средствами образов блоковской поэмы. Критики писали о том, что новая балетная постановка театра стала событием культурной жизни Ленинграда. Г. Добровольская констатировала: «Спектакль Тищенко — Якобсона <...> экспериментален и, естественно, спорен. Однако его ценность в том, что авторы не ограничились сюжетно-иллюстративными моментами, а искали большие философские обобщения»¹⁰⁹. По мнению М. Бялика «спектакль получился ярким, страстным, глубоким»¹¹⁰. В. Красовская подчеркивала, что работа Кировского театра «подлинно художественна и по многим своим результатам смотрит в будущее балетной сцены»¹¹¹.

В трагико-драматическом балете нашлось место и лирическим, и жанрово-характеристическим сценам. Драматизм действия передается темой «вселенской вьюги», которую композитор проводит пять раз в узловых моментах действия. За картинно-изобразительными очертаниями этой темы встает суровый и величественный лик Истории. Органично вписывается в

¹⁰⁸ Шостакович, Д. Д. Наши творческие встречи с Леонидом Якобсоном // Добровольская Г. Н. Балетмейстер Леонид Якобсон. — Л.; М.: Искусство, 1965. — С. 11.

¹⁰⁹ Добровольская, Г.Н. Балетмейстер Леонид Якобсон. — Ленинград: [Искусство. Ленингр. отд-ние], [1968]. — С. 146.

¹¹⁰ Бялик М. О Борисе Тищенко. Заметки небеспристрастного критика // Санкт-Петербургский музыкальный вестник. — 2019. — 10 марта URL: <https://nstar-spb.ru/musical/print/article/o-borisetishchenko-zametki-nebespristrastnogo-kritika/> (дата обращения: 11.03.2021).

¹¹¹ Красовская В. Балет сквозь литературу. — СПб.: АРБ им. А. Я. Вагановой, 2005. — С. 182.

напряженное, трагедийно-революционное действие балета лирическая тема, связанная с образом Катьки. Персонаж этот, по мнению композитора должен быть неоднозначным, как минимум, двояким: с одной стороны — Катька, пирующая в кабаке, но и «должна быть Катька и другая, Катька-мечта»¹¹².

Однако на премьере в Кировском театре балет был исполнен в усеченном виде. Финал, о котором балетовед В. Красовская писала — «мечта об идеальной гармонии, мечта возвышенная и чистая, подсказанная духом поэзии Блока»¹¹³ — был просто купирован. Такое решение, не предупредив композитора, принял балетмейстер Л. Якобсон перед премьерой после худсовета, на котором представители власти подвергли критике постановку балета за то, что в финале балета был выведен на сцену образ Иисуса Христа. В результате музыка обрывалась после кульминационных сцен и не подводила зрителя к ситуации возвышенного катарсиса. Балет был показан в театре в 1968 году несколько раз, затем исчез из репертуара.

Встреча молодого композитора с маститым балетмейстером и совместная работа (над балетом «Двенадцать») не была единственной. Двух во многом разных творцов сближал бунтарский дух, новаторский подход к музыкально-театральному делу, горячая преданность своему искусству. По заказу Л. Якобсона Б. Тищенко неоднократно писал музыку к балетным постановкам. Среди них хореографические миниатюры «Прометей», «Данаиды»¹¹⁴, композиция «Левый марш» по стихам В. Маяковского, ставшая затем балетом «Симфония бессмертия» (1972). По заказу балетмейстера-новатора Л. В. Якобсона Б. Тищенко написал музыку к балету «Мухоморчик», поставленном «хореографическим ансамблем "Хореографические

¹¹² Цит. по: Добровольская, Г.Н. Балетмейстер Леонид Якобсон. — Л.: Искусство, 1968. — С. 147.

¹¹³ Красовская В. Балет сквозь литературу. — СПб.: АРБ им. А. Я. Вагановой, 2005. — С. 180.

¹¹⁴ Композитор вспоминал: «Леонид Вениаминович заказал мне две миниатюры — не больше и не меньше, как "Прометей" и "Данаиды" — по скульптурам Родена....Следующая миниатюра была связана с Маяковским — "Левый марш"» [Тищенко, Б.И. Встреча с великим человеком // Леонид Якобсон: «Балетмейстер всея Руси». Творчество. Личность. Архивные материалы / автор-сост. О. И. Розанова. — СПб.: Петербургский модный базар, 2019. — С. 310].

миниатюры”, который остался после Леонида Якобсона и возглавлялся Аскольдом Макаровым»¹¹⁵.

Балет был первой частью триптиха по сказкам К. Чуковского, заказанного Борису Тищенко ТЮЗом. Балет «Муха-цокотуха», опера «Краденое солнце», оперетта «Тараканище» воплотили по-настоящему новаторский дух устремлений композитора. Несмотря на то, что триптих так и не был поставлен на сцене театра, он стал одним из заметных опусов, маркировавших «начавшийся в 1960-х годах в русской советской музыке процесс смены художественно-эстетических ориентиров»¹¹⁶. В триптихе нашли отражение актуальные для времени оттепели идеи обновления и открытости, поэтизации обыденности.

Композиторский идиостиль Б. Тищенко 1960-х годов отличается гибкостью и разнообразием. Автор добивается мастерского раскрытия музыкальных образов и сценических ситуаций. При этом в каждом произведении — опере, балетах, оперетте — в зависимости от поставленной художественной задачи композитор находит ее адекватное оркестрово-стилевое решение. По мнению В. Сырова, в 1960-е годы «творчество Тищенко — характерное явление своей эпохи с ее раскрепощенностью выражения и расширением художественных и языковых горизонтов»¹¹⁷.

Таким образом, становление музыкального театра Б. И. Тищенко проходило согласно общим тенденциям, свойственным музыкальной культуре 1960-х годов. Увлечение новыми композиторскими техниками, индивидуальное преломление традиций, в том числе фольклорных, стремление к синтезу форм и жанров — вот типичные черты данной эпохи. Музыкально-сценические произведения, написанные Б. И. Тищенко в 1960-е годы, отражают основные тенденции «оттепельного» времени.

¹¹⁵ Конарев М.А. Борис Тищенко: «Я написал "так хорошо", что им стало "жарко"» // Музыка и время. — 2022. — № 5. — С. 31.

¹¹⁶ Батагова Т.Э. Художественная картина мира в музыке осетинских композиторов: дис. ... д-ра искусствоведения. — М.: Гос. институт искусствознания, 2012. — С. 90.

¹¹⁷ Сыров, В. Б. Тищенко // Истории отечественной музыки второй половины XX века. СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2010. — С. 143.

Композиторские завоевания 1960-х будут развиты и претворены в дальнейших музыкально-театральных сочинениях, таких как балет «Ярославна», хорео-симфоническая циклиада «Беатриче», музыка к драматическим спектаклям.

2.1. Сравнительный анализ либретто и литературной сказки

Стихотворная сказка «Муха-цокотуха», написанная К. И. Чуковским в 1923 году, была издана в следующем году, и уже в 1925 запрещена Гублитом. Запрещение невинного сочинения свидетельствовало о том, что смыслы сказки оказывались не столь простодушными, какими могли показаться на первый взгляд. Литературоведы, обращаясь к «Мухе», давно ставшей любимым детским стихотворением, подчеркивают, что «внимательное и медленное чтение сказки дает целый ряд нетривиальных интерпретаций»¹¹⁸.

В 1920-е годы официальная критика и чиновники запрещали «Муху» и другие детские сказки К. Чуковского, в газетах писали о том, что сказки поэта — «это буржуазная муть». Более всего досталось «Мухе-Цокотухе», восхвалявшей «мещанство и кулацкое накопление»¹¹⁹, противостоявшей коллективизму. Цензура ко многому придиралась: ей не нравилось, что «нынче Муха-цокотуха / Именинница!», что «Жуки рогатые — / Мужики богатые» (другими словами — кулаки!), в Мухе видели переодетую принцессу, в Комаре — принца и т.д., и т.п. Запрет последовал и на другие сказки детского поэта. Так, например, о «Крокодиле» Н. Крупская с возмущением писала в газете «Правда» от 1 февраля 1928 года: «Что вся эта чепуха обозначает? Какой политический смысл она имеет? <...> Приучать ребенка болтать всякую чепуху, читать всякий вздор, может быть, и принято в буржуазных семьях, но это ничего общего не имеет с тем воспитанием, которое мы хотим дать нашему подрастающему поколению. Такая болтовня — неуважение к ребенку»¹²⁰. Нападки на сказки К. Чуковского, включая

¹¹⁸ Золотоносов, М.Н. «Ахутокоц-Ахум»: Опыт расшифровки сказки Корнея Чуковского о Мухе // Слово и тело: Сексуал. аспекты, универсалии, интерпретации рус. культур. текста XIX-XX веков. Сб.ст. — М.: Ладомир, 1999. — С. 79.

¹¹⁹ Бирюкова Н., Головастикова К. Почему в СССР запрещали сказки Чуковского // Арзамас / 2015. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/nadezhda-biryukova-kirill-golovastikov-pochemu-v-sssr-zapreshhali-skazki-chukovskogo> (дата обращения: 15.04.2021).

¹²⁰ Там же.

«Муху-Цокотуху», периодически повторялись в советской литературной критике вплоть до 1960-х, когда автор с иронией резюмировал, что от его сказок цензоры «не раз и не два спасали советских детей»¹²¹. Произведения поэта-сказочника явно не расценивались как обычные безобидные детские сказки.

Сам Чуковский писал о том, что из его сказок «Муха» — это «наиболее веселое, наиболее музыкальное, наиболее удачное произведение»¹²². Создателям балета первоначально, по-видимому, оказался близким именно этот, «музыкальный», детско-простодушный вариант прочтения литературного произведения. Балетная версия «Мухи» — это сказка, простым и доступным языком рассказывающая о вечной борьбе Добра и Зла, о трусости и смелости. Вместе с тем, литературная сказка К. Чуковского, как и любая фольклорная сказка, содержит определенные символы, архетипические ситуации, столкновения архетипических героев, результатом которых становится, как писал К. Юнг «озарение и распутывание фатальных конфликтов, которое часто имеет характер определенно магический»¹²³.

Как и большая часть сочинений Чуковского для детей, «Муха-цокотуха» пропитана фольклорными интонациями и приемами, изобилует ассоциациями с русским народным устным сказочным творчеством. Дешифруя глубинные смыслы литературной сказки, исследователи указывают на то, что «символика “Мухи-Цокотухи” целиком уходит корнями в культуру XIX — начала XX века, откуда и взят строительный материал: фольклор, эмблемы низовой городской культуры, идеологические символы»¹²⁴.

¹²¹ Чуковский, К.И. От двух до пяти. Живой как жизнь / К.И. Чуковский. — М.: Детская литература, 1968. — С. 271

¹²² Золотоносов, М.Н. «Ахутокоц-Ахум»: Опыт расшифровки сказки Корнея Чуковского о Мухе // Слово и тело: Сексуал. аспекты, универсалии, интерпретации рус. культур. текста XIX-XX веков. Сб.ст. — М.: Ладомир, 1999. — С. 79.

¹²³ Юнг, К. Г. Феноменология духа в сказках // [Электронный ресурс] URL: <https://carljung.ru/Library/FenomenDuh.htm> (дата обращения: 15.04.2020).

¹²⁴ Там же, с. 81.

Стихотворный текст Чуковского, весьма небольшой по объему, отличается большой декоративностью и яркостью характеристик героев. Автору буквально в нескольких строках удается создать колоритный запоминающийся образ. В стихотворении Чуковского подчеркивается событийность сюжета, персонажи активно действуют, иногда находятся в диалоге между собой. В сказке применен прием постепенного рассказа, повествование идет стремительно, действенно и без задержек. Повествовательный тон стихотворения иногда прерывается прямой речью персонажей: «Приходите, тараканы, / Я вас чаем угощу!», «Бабочка-красавица, / Кушайте варенье!», «Где убийца, где злодей? / Не боюсь его когтей!».

Поэт не стремился к психологической глубине, продолжительному и серьезному раскрытию образов. Он избрал совсем другой угол зрения — игровой. Правда, нельзя отрицать использования К. Чуковским определенной сказочно-фольклорной символики. Так, например, заглавная героиня сказки — веселая и гостеприимная Муха — фигура символическая. Литературоведы отмечают, что «это насекомое — постоянный персонаж (в основном отрицательный, но часто и юмористический, связанный с брачной символикой) славянского фольклора и довольно распространенный в литературе объект сострадания»¹²⁵. Определенной символикой обладают и другие персонажи-насекомые, о чем подробно пишет М.Н.Золотоносов в глубокой и интересной статье «“Ахутокоц-Ахум”: Опыт расшифровки сказки Корнея Чуковского о Мухе».

«Муха-цокотуха» — это сказка-игра, сказка-действие. В ней нет такого типичного для сказок вообще и для детских произведений Чуковского в частности морализирования и назидания. Автор рассказывает незамысловатую историю и играет с рифмами, со словами, буквально «купается» в ритме стиха.

¹²⁵ Там же, с. 87.

В балете XX века постепенно утверждается традиция творческого переосмысления литературного произведения. Современный балет отдает явное предпочтение поэтической образности и метафорическому повествованию. Излюбленный жанр балетного искусства — балет-феерия XIX и первой половины XX века — во второй половине XX века преобразился. Как отмечает балетовед Е. Н. Куриленко, сказочные сюжеты в отечественных балетах второй половины XX века «облекаются в ту или иную жанровую форму в зависимости от предлагаемого конфликта, который может быть и драматическим, и комическим, и даже трагедийным»¹²⁶.

Композиторы стремятся к раскрытию присущими именно балетному театру средствами идейно-художественного содержания литературного источника. Их основная композиторская задача — отразить идеи, которые будоражат сознание современного человека, в том числе ребенка и подростка, воссоздать на сцене мысли и образы, перекликающиеся с вечными и актуальными проблемами. Как справедливо заметила балетовед В. М. Красовская, «мир глазами ребенка, мир в пропорциях, забавно смещенных, и все же гармоничный и мудрый, всегда привлекал искусство»¹²⁷.

В том, что Тищенко привлекло творчество Чуковского, выразилось стремление композитора освоить содержание произведения, ставшего популярным и любимым, и остающимся таковым до сих пор. Подход, который применил Тищенко в своей работе с текстом Чуковского, можно было бы точнее назвать созданием балетного произведения по мотивам литературного источника.

Для создания сценарного плана балета по сказке К. Чуковского Б. Тищенко использовал оригинал текста «Мухи-цокотухи», значительно сократив его и добавив несколько ремарок («Появляется самовар», «Самовар

¹²⁶ Куриленко Е. Понятие жанра современного балета // Музыка и хореография современного балета: Сб. ст. Вып. 4 — М.: Музыка, 1982. — С. 101.

¹²⁷ Красовская В.М. В середине века (1950 — 1960-е годы) // Советский балетный театр, 1917 — 1967. — М.: Искусство, 1976. — С. 225.

закипает» и т.п.). Балетное либретто не писалось как подробная сценическая пьеса, как это часто бывает при создании сочинения для музыкального театра на основе некоего стихотворного источника. Теоретики балетного искусства отмечают, что «балетный сценарий должен быть прежде всего хорошей пьесой — с ясной экспозицией, с увлекательным развитием, желательно многопланового сюжета с правильно размеченными кульминациями, с логической развязкой»¹²⁸. В данном случае хорошую пьесу заменила популярная сказка, в сюжете которой были все перечисленные театрально-драматургические достоинства. Скорее всего, в подробном самостоятельном литературном либретто не было необходимости, так как Б. Тищенко в первоисточнике, как и в конечном результате, интересовала не конкретная событийность и не следование отдельным сюжетным, детально прописанным эпизодам.

Для сопоставительного анализа сказки и музыки, а также для того, чтобы нагляднее представить соотношение сценарного плана балета и развития музыкального материала в партитуре, приведем таблицу, в которой зафиксированы все текстовые и музыкальные разделы партитуры.

Из приведенной таблицы ясно, что композитор и балетмейстер использовали отдельные строки стихотворной сказки и дополнительные ремарки, кратко описывающие определенную ситуацию и обозначающие сюжетный ход (курсивом выделены стихотворные строки из сказки К. Чуковского).

Стихотворный первоисточник присутствует в сказке Тищенко в двух вариантах — либо как название номера (как правило, обобщенно трактующее предстоящий музыкальный номер, например, «Базар и самовар», «Сражение»), либо как строка из литературной стихотворной сказки,

¹²⁸ Богданов-Березовский, В. М. Современная тема в балете // В. М. Богданов-Березовский. Статьи о балете. — Л.: Сов. композитор, 1962. — С. 197.

появляющаяся в момент музыкального развития, который особенно важен для автора.

Рисунок 1. Сравнительная таблица: сказка К. Чуковского и сценарий балета Б. Тищенко.

Название части в балетной партитуре	номер части	Текст сценария, отраженный в партитуре	Раздел партитуры
«Вступление»	№1	<i>Пошла Муха на базар</i>	[ц. 3]
«Базар и самовар»	№2	Появляется самовар.	[ц. 9, т. 3]
«Пантомима»	№3	<i>"Приходите, тараканы, / Я вас чаем угощу!"</i>	[ц. 11, т. 2]
«Приход гостей»	№4	<i>Приходили к Мухе блошки</i>	[ц. 18, т. 3]
		Самовар закипает	[ц. 23]
«Угощение»	№5		
«Паучок»	№6	<i>Вдруг какой-то старичок / Паучок / Нашу Муху в уголок / Поволок</i>	[ц. 33, т. 2]
«Сцена»	№7	«Дорогие гости, помогите!»	[ц. 43, т. 3]
		<i>Но жуки-червяки / Испугались, / По углам, по щелям / Разбежались</i>	[ц. 47]
		<i>А злодей-то не шутит</i>	[ц. 48]
		<i>Вдруг откуда-то летит Маленький Комарик</i>	[ц. 51]
«Сражение»	№8	<i>Подлетает к Пауку, / Саблю вынимает / И ему на всём скаку / Голову срубает!</i>	[ц. 57, т. 3]
«Пантомима»	№9	<i>Муху за руку берет / И к окошечку ведет</i>	[ц. 58, т. 6]

		<i>Тут букашки и козявки / Выползают из-под лавки:</i>	[ц. 59, т. 12]
		<i>"Слава, слава Комару — / Победителю! "</i>	[ц. 60, т. 3]
		<i>Прибегали светляки, / Зажигали огоньки</i>	[ц. 61, т. 6]
«Общий танец»	(№10)	<i>Музыканты прибежали / В барабаны застучали;</i>	[ц.63];
		<i>Веселится народ — / Муха замуж идет</i>	[ц.68, т. 5]

Важным свойством художественного мышления второй половины XX века является его открыто ассоциативная природа. Восприятие современной музыки, а также сам творческий процесс в этот исторический период все более заметно тяготеют к ассоциативности. Именно поэтому, используя для балета сказочно-стихотворное творение Чуковского, автор 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 и прямолинейно, 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.

Композитор, вероятно, ставил совсем другую задачу. Детское стихотворение Чуковского было почвой, поводом для написания сочинения, адресованного как детской, так и взрослой аудитории. Композитора прежде всего привлекала образно-этическая проблематика сказки, природа конфликта героического и обывательски соглашательского, идея борьбы и победы Добра над Злом. Важной для Тищенко стала возможность самовыражения в гуманистической сфере, кардинальной для всего его последующего творчества.

2.2. Симфоническая сказка на балетной сцене: специфика воплощения балетных образов

В предыдущей главе уже было сказано о том, что в 1950 – 1960-е сказка вновь привлекла пристальное внимание балетных театров страны. Достаточно назвать постановки балетов «Двенадцать месяцев» Б.Л. Битова (балетмейстер Б.А. Фенстер, МАЛЕГОТ, 1954), «Петя и Волк» С. С. Прокофьева (балетмейстер А. А. Варламов, ГАБТ, 1959), «Конек-Горбунок» Р. К. Щедрина (балетмейстер А. М. Радунский, ГАБТ, 1960), «Снегурочка» на музыку П.И. Чайковского (балетмейстер В.П. Бурмейстер, МАМТ им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, 1963), «Аистенок» Д.Л. Клебанова (балетмейстеры Н.М. Попко, Л.А. Поспехин, А.И. Радунский, МАХУ, 1964), «Цветик-семицветик» Е.П. Крылатова (балетмейстер О.Г. Тарасова, МАХУ, 1965). Подчеркнем, что все названные балеты решены в традиционном жанровом ключе балета-сказки или балета-феерии, «сюжет которой строился на противопоставлении обыденности и повседневности — миру фантазии и волшебства»¹²⁹.

Молодой композитор-шестидесятник Б. Тищенко, задумав написать балет на сюжет сказки в сообществе с балетмейстером-новатором Л. Якобсоном, решил в корне переосмыслить жанровую структуру балета. В этом отношении балет «Муха-цокотуха» представляет собой хореографическую композицию новаторского типа. Программный (сюжетный) балет Б. Тищенко не является ни балетом-феерией, ни балетом-драмой, ни балетом-трагедий, ни балетом-комедией. Подзаголовок балета — «симфоническая сказка» — помогает сделать правильные выводы при анализе жанровых особенностей балета. История произведений, названных авторами «симфонической сказкой», а в более широком аспекте — программных

¹²⁹ Рыжкова, А.С. Балетный спектакль для детей на сцене Большого театра в постановках Московского хореографического училища периода 1930-60-х годов: эстетика, художественные средства, техника исполнения: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения. — Москва, 2014. — С. 11.

произведений для оркестра, воплощающих сказочный сюжет, рисующих картины природы или портреты сказочных персонажей, связана с творчеством русских композиторов второй половины XIX — начала XX века.

Начальный этап становления этого жанра вызвал к жизни программные одночастные симфонические произведения картинно-эпического склада, основанные на русском сюжетном и интонационно-тематическом (иногда и фольклорном) материале. Авторы давали подобным сочинениям различные жанровые подзаголовки — это и «симфоническая картина», и «сказочная картинка», и «симфоническая фантазия», и «народное сказание». К таковым относятся музыкальная картина «Садко» (1867), оркестровая пьеса «Сказка» (1880) Н. Римского-Корсакова, фантазия «Ночь на Лысой горе» (1867) М. Мусоргского, картинка к русской народной сказке для большого оркестра «Баба Яга» (1904), сказочная картинка «Волшебное озеро» (1908), народное сказание для оркестра «Кикимора» (1909) А. Лядова. В творчестве Н. Римского-Корсакова этот вид сказочно-программной музыки также вызвал к жизни симфоническую сюиту «Шехерезада». Названные и другие подобные сочинения чрезвычайно обогатили мировую программную музыку, внесли в нее новые сюжеты и музыкально-выразительные краски. Как пишет Г. В. Крауклис, «великолепные находки в области мелодической, гармонической, в области оркестровки и формы, заметный вклад в европейский ориентализм и еще многие другие крупные достижения делают русский программный симфонизм чрезвычайно ярким явлением в данной сфере музыкального искусства»¹³⁰.

Во второй половине XX века традицию русского программного симфонизма наследовал Б. Тищенко. Несмотря на то, что «Муха-цокотуха» писалась как балет, она имеет черты преемственности с русскими сказочными картинами и особенно с сюитой «Шехерезада». Так, в балете Б. Тищенко и в

¹³⁰ Крауклис, Г.В. Романтический программный симфонизм: проблемы, художественные достижения, влияние на музыку XX века. — М.: Московская консерватория, 2007. — С. 202.

сюите Н. Римского-Корсакова присутствует целый лейтмотивный комплекс, проявляющийся практически во всех частях сочинения, преобразуясь и варьируясь. Кроме того, лейттемы, видоизменяясь, привносят новые образы в музыкальную ткань. В обоих сочинениях на протяжении всего музыкально-драматургического развертывания происходит взаимопроникновение и взаимообогащение тем.

Оригинальным приемом является взаимопроникновение черт танцевальных жанров в песенные и наоборот, в обоих сочинениях такие метаморфозы становятся основой мелодико-ритмического «произрастания» и образования новых тем и мотивов. И в сюите, и в балетной сказке первостепенное значение имеет Вступление как источник всего последующего тематического материала. Тематизм вступления и в том, и в другом сочинениях представляет собой комплекс тем, которые в последующем развитии будут играть ведущие роли в драматургии развития.

Уже в момент экспонирования темы, заявленные авторами, подвергаются варьированию и развитию. Оба автора использовали, каждый по-своему, форму «рассредоточенных вариаций», тем самым цементируя архитектуру своих сочинений. Н. Римский-Корсаков во II части «Шехерезады», а Б. Тищенко в «Угощении» (№ 5) используют один и тот же тип вариаций — сопрано-остинатные вариации, причем в обоих случаях в качестве темы используется материал танцевального характера.

Тонко, с величайшей любовью и большой трогательностью обрисованы в названных музыкальных сказках женские образы. В обоих сочинениях сфере нежного женского, напевного и продолжительного по дыханию начала противостоит явно действенное, гораздо менее протяженное по дыханию, ритмически тяготеющее к конкретному жесту волевое мужское. Мужское начало в обоих случаях выражается мотивами перекличек, которые взяты авторами из сферы военной музыки, и поручены духовым инструментам.

В 1930-е годы симфоническая сказка блестяще возродилась в русской музыке в творчестве Сергея Прокофьева. «Петя и Волк» С. Прокофьева (1936)

— симфоническая сказка для чтеца и оркестра — сочинение, принципиально рассчитанное на детскую аудиторию, также ставящее задачу знакомства детей с инструментами симфонического оркестра. В этой симфонической сказке естественно сочетаются черты сюиты и вариаций, в стилистике заметно влияние музыки для кино и мультипликации. При этом сказка С. Прокофьева, ярко образная и доходчивая, остается произведением, в котором используются симфонические приемы работы с материалом, такие как мотивная работа, тембровая характеристичность, столкновение и сопряжение разных образно-тематических сфер, элементы разработочности.

Две музыкальные симфонические сказки — С. Прокофьева и Б. Тищенко — в определенном смысле перекликаются, хотя и принадлежат к разным жанровым модификациям. Музыкальные разделы в сказке С. Прокофьева подчинены текстово-литературной сценарной программе, которую излагает чтец. Б. Тищенко же использует текст скорее, как условную обобщенную программу. У С. Прокофьева использование инструментов оркестра подчинено идее лейттембра, о которой автор прямо заявил в предисловии к сочинению: «Каждое действующее лицо этой сказки изображено в оркестре своим инструментом»¹³¹. С данной идеей связано с применение приема солирования и концертирования отдельных инструментов или групп. У Б. Тищенко принцип лейттембра справедлив только в отношении образа Мухи-Цокотухи, который автор создал при помощи солирующих гобоя (в начале балета) и английского рожка (в конце).

С. Прокофьев отдает предпочтение вариантному переизложению и полифоническому соединению основных тем. У Б. Тищенко же, напротив, разработочность становится основой драматургии всего сочинения. Интонационно-ритмическое наполнение тем С. Прокофьева «полижанрово», здесь встречаются элементы танцевальной музыки, марша, детской песни. Б. Тищенко же черпает интонационный материал из русской песенной

¹³¹ Прокофьев, С. С. Петя и волк. Симфоническая сказка для детей. Партитура для оркестра и чтеца [Ноты] / С. С. Прокофьев. — М. : Музыка, 1999. — С. 2.

культуры, отсюда же он перенимает и приемы мотивно-ритмической трансформации. Прокофьев реализовывал задуманное в гомофонно-гармонической «системе координат», активно пользуясь голосами оркестра и как солирующими, и как аккомпанирующими. Тищенко же от начала и до конца своей симфонической сказки оставался в условиях сопряжения и взаимодействия мелодических горизонталей.

Таким образом, Б. Тищенко, опираясь на бесценный опыт русских классиков в создании программной оркестровой поэмы/картины/фантазии, все же сумел создать свою оригинальную версию симфонической сказки, обновленную за счет

- изменения принципов *программности*, ставшей более условно-обобщенной;
- жанровой трансформации, подразумевающей двоякое — *балетно-сценическое* и *оркестрово-концертное* — исполнение;
- насыщения музыки симфоническими методами развития, своего рода *интеллектуализацией* музыкального повествования;
- построения *оригинальной композиции*, совмещающей элементы сонатной, сюитной, вариационной форм.

В симфонической сказке Б. Тищенко «Муха-цокотуха» десять номеров, исполняющихся *attacca*. *Части*, являющиеся по сути *картинами* балетно-сценического повествования¹³², имеют заголовки, раскрывающие происходящие на сцене действия и события: «Вступление» (№1), «Базар и самовар» (№2), «Пантомима» (№3), «Приход гостей» (№4), «Угощение» (№5), «Паучок» (№6), «Сцена» (№7), «Сражение» (№8), «Пантомима» (№9), «Общий танец» (№10).

Сказочно-фантазийное, с элементами юмора, содержание сюжета предопределило характер музыки — ярко театральной и разнообразной по настроению — то действенной и фанфарной, то лирической и тихо

¹³² поэтому в дальнейшем будем называть озаглавленные в партитуре балета отдельные номера *частями/картинами*.

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, мечтательной¹³³.

Казалось бы, сопоставление двух образных сфер — активной мужской и нежной, холодно-отстраненной женской — таит в себе возможность необходимого музыкального контраста, который мог бы послужить основой конфликтной драматургии. Но этого не происходит. 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».

Мужское, активное начало в балете превалирует, оно связано танцевально-праздничной и действенно активной образностью, сквозной линией проходящей через все действие. Заявленное уже в самом начале балета, во «Вступлении» (№1) оно сразу проявляется в виде активных театрально-фанфарных, призывающих к вниманию возгласов медных духовых (валторн и тромбонов):

Рисунок 2. "Муха-цокотуха". Вступление.



¹³³ В этом отношении Тищенко является продолжателем идеи образно-музыкального противопоставления мужского/женского, воплощенной Стравинским в балете «Весна священная».

Эти призывные, шести-восьми-звучные возгласы с открытой, часто идущей на фортиссимо мощной звучностью либо медной группы, либо tutti, повторяются в самых ярких, активных, кульминационных моментах действия: в эпизоде «Базар и самовар» (№2), в сцене сражения (№ 8), в финальном «Общем танце» (№10). Призывные лейтмотивы праздника/базара/пира окрашиваются в различные образно-эмоциональные краски. Если в начале — это фанфары вступления, то в части/картине «Базар и самовар» (№ 2) они своей широкой интервальной «поступью» и размашистостью тематизма передают суету, гул, действенность происходящего (рис. 3), а в финальном танце (№10) окрашиваются семантикой плясовых мелодико-ритмических попевок (рис. 4).

Рисунок 3. "Базар и самовар", ц.7

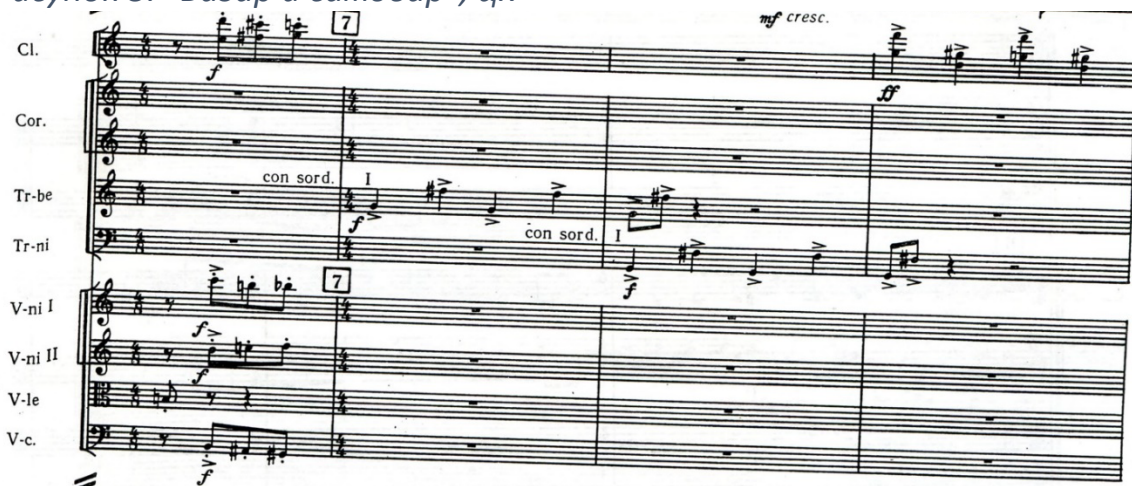
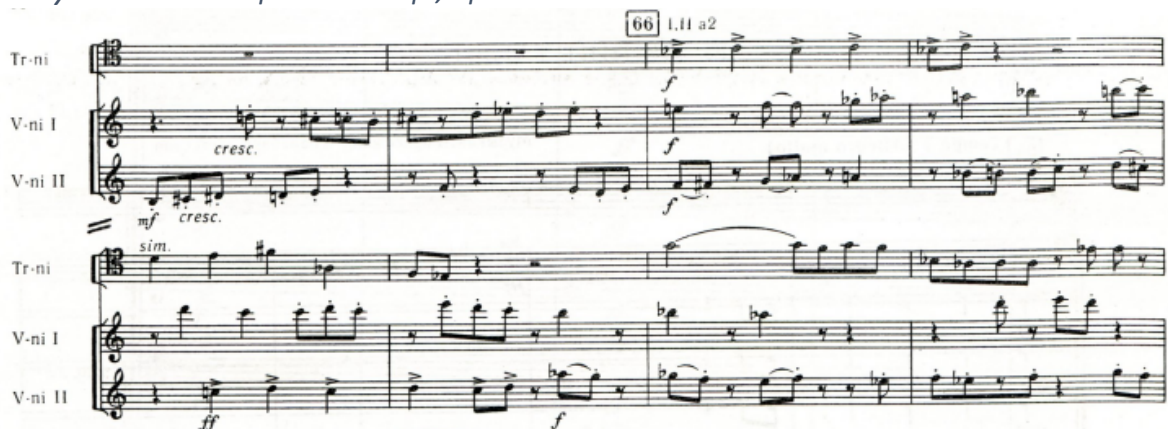


Рисунок 4. «Общий танец», ц.66



В части/картине «Базар и самовар» (№2), являющейся продолжением образно-тематической сферы «Вступления», автор экспонированию новых героев и музыкальных тем предпочитает демонстрацию обобщенного образа

движения. При этом налицо противопоставление и одновременное развитие образно-тематических пластов. Номер написан в своеобразной двухчастной форме, где первая часть имеет свободное, вариационно-строфическое строение, напоминающее переключку нескольких образно-тематических линий. Интонации «Вступления» здесь находят свое вариантное развитие, смешиваясь с новыми тематическими образованиями.

В полифоническом переплетении взаимодействуют три основных интонационных оборота: восходящий гаммообразный стаккатно артикулированный мотив (рис. 5); мотив у скрипок и кларнетов, в основе которого лежит интервал септимы (рис. 6); широко шагающий по звукам мажорного секстаккорда восходящий мотив (рис. 7).

Рисунок 5. "Базар и самовар", ц.3. т.3.



Рисунок 6. "Базар и самовар", ц. 3, т. 4-5



Рисунок 7. "Базар и самовар", ц. 5, т. 3-4



Вторая часть картины «Базар и самовар» (ц. 8), знаменуемая появлением самовара, основана на антифонных сопоставлениях материала «Вступления» в разных оркестровых группах в сопряжении с материалом первой части. Здесь же автор разнообразно и щедро применяет приемы тембрового варьирования, а также элементы полифонии тембров.

Сопрягая три основные тематические образования в полифоническом изложении и развитии (здесь встречаются каноническая имитация, тема в противодвижении, антифонные переключки), автор добивался изображения веселой суеты, шумного движения на базаре. Обычно в сходной сюжетной ситуации композиторы прибегают к другим, мало индивидуализированным, так называемым общим формам движения, создавая колорит места или времени действия, или, например, национальный колорит. У Тищенко же налицо дифференцированные и индивидуализированные мелодические линии.

Вместе с двумя первыми картинами/частями опорными разделами праздничной образности предстают части «Приход гостей» (№4) и завершающий балет «Общий танец» (№10), образуя образно-интонационные арки, скрепляющие всю композицию.

В части/картине «*Приход гостей*» (№ 4) развивается предыдущий образно-тематический материал, включающий не только интонации фанфар, движения, суеты, но и интонационный материал из лирической «девичьей» сферы (№3), характеризующей Муху. В среднем разделе все эти образно-тематические образования взаимодействуют, варьируются ритмически, мелодически, трансформируются тембрально. Подчиняясь волновому принципу нагнетания, развитие второй части приводит к кульминации. В репризе основные образы и темы получают новое освещение: трагическое прочтение получает лирическая тема Гобоя (тема Мухи). Она переинструментирована и, в связи с этим приобретает совершенно другой облик, переходя из сферы протяжной песенной лирики в разряд тем-символов рока и предвестников трагических событий. На сей раз тему провозглашают

тромбоны (рис. 8), а затем (6 т. после ц. 24) валторны в унисон. Причем автор использует высокий регистр валторн, чем создает еще большую напряженность звучания. Весь номер заканчивается мощной кульминацией.

Рисунок 8. "Приход гостей." 4 такта до ц. 24.



Финальный «Общий танец» (№ 10) представляет собой лихой перепляс, передающий настроение всеобщего ликования и радостного свадебного веселья. Здесь мощно, акцентированно проходят все основные темы светлой сферы образов (темы фанфар, базарной суеты, прихода гостей). Характер шумного веселья подчеркивается динамикой *ff fff*, проведением фанфарной темы в блестящих «одеяниях» — в партиях валторн, тромбонов, труб, группы ударных (рис. 9). Вместе с тем, автор и здесь не прекращает симфонической работы с материалом, используя всевозможные его трансформации: фугато, сопрано-остинатные вариации, тембровые перекраски. В этом номере/картине с особенной яркостью проявилось особое свойство композиторского таланта, о котором писали музыковеды, анализируя и ранний балет «Двенадцать», и особенно, написанный позднее балет «Ярославна». Так, С. Катанова отмечала, что новаторский подход Б. Тищенко к созданию музыки балета состоит «в насыщении балетной партитуры разнообразными формулами движения, которые обретают жизнь в могучем потоке симфонического развития»¹³⁴.

¹³⁴ Катанова, С.В. Музыка советского балета: очерки истории и теории / Катанова С. В. — Ленинград: Сов. композитор. Ленингр. отд-ние, 1980. — С. 242.

Рисунок 9. "Общий танец", ц. 63.

Музыканты прибежали, в барабаны застучали

63 Tempo I (Allegro molto)

Cor.

Timp.

Legni

T-ri rull.

T-tomi

Gr. c.

Cor. a4 soli

Tr-be

Cor. a2

64

poco meno f

fff

sim.

Мужская сфера — жестокая активность, зло, персонифицированное в Паучке, и героика, персонифицированная в Комарике, — представлены в центральных частях/картинах «Паучок» (№6), «Сцена» (№7), «Сражение» (№8).

Появление *Паучка* сразу создает резкий контраст всей прозвучавшей музыке. Из высокого, чисто звучащего регистра слушатель попадает практически в звуковую «преисподнюю». Паучок Чуковского у Тищенко превратился в мохнатого и зловещего Тарантула. Такой образ создается прежде всего при помощи тембровых красок, благодаря использованию низких струнных и меди. Мелодическое начало, порученное двум тромбонам и валторнам, так и не перерастает в мелодию, так как основа этого образа — темная, зловещая звуковая масса, «копошащаяся» в низком и среднем регистрах. Фон составляют ползущие фразы контрабасов и фортепиано в низком регистре, бубняще-рокошующие квинты бас-кларнета и литавр, удары-всплески том-тома и там-тамов. Все это образует мутную гулкую массу (рис. 10).

Рисунок 10. "Паучок", ц. 33.

6. ПАУЧОК

Вдруг какой-то старичок Паучок нашу Муху в уголок поволок...

Композитор использует фигурационную фактуру в диапазоне от середины большой до первой октавы, создавая плотную, непроницаемую звучность. Даже фактура у первых скрипок (открытые струны, двойные ноты, *pizzicato*) не выходит из зоны темного враждебного звучания, а придает ему эффект лязга, металлического бряцания (Цифры 33 – 37).

Часть/картина «Паучок» представляет собой двухчастную разомкнутую форму. Второй раздел (ц. 37–43) возвращает слушателя к материалу «Вступления». В данном контексте этот материал звучит воинственно, наступательно, лишен каких-то жанровых черт и производит впечатление разбушевавшейся стихии. Мелодическое начало полностью отсутствует, уступив место переключкам вертикали, в которой задействованы все группы оркестра. Во 2-м разделе можно усмотреть три волны, каждая из которых ознаменована применением различных фактурно-тембровых решений. Первая волна (ц.37 — 4 такта до ц. 40) построена на фанфарном мотиве «Вступления». Автор доводит звучание до *fortissimo*, активно акцентируя доли, подчеркивая наступательность и неотвратимость происходящего, активизируя ударные инструменты, особенно литавры. Вторая волна (4 такта до ц. 40 – ц. 42) обогащается коннотациями смерти: звучанием флейт и ксилофона, создающими эффект звона и металлического лязга. Напомним, что ксилофон, со своим специфическим сухим, «неживым» звучанием, начиная с сочинений

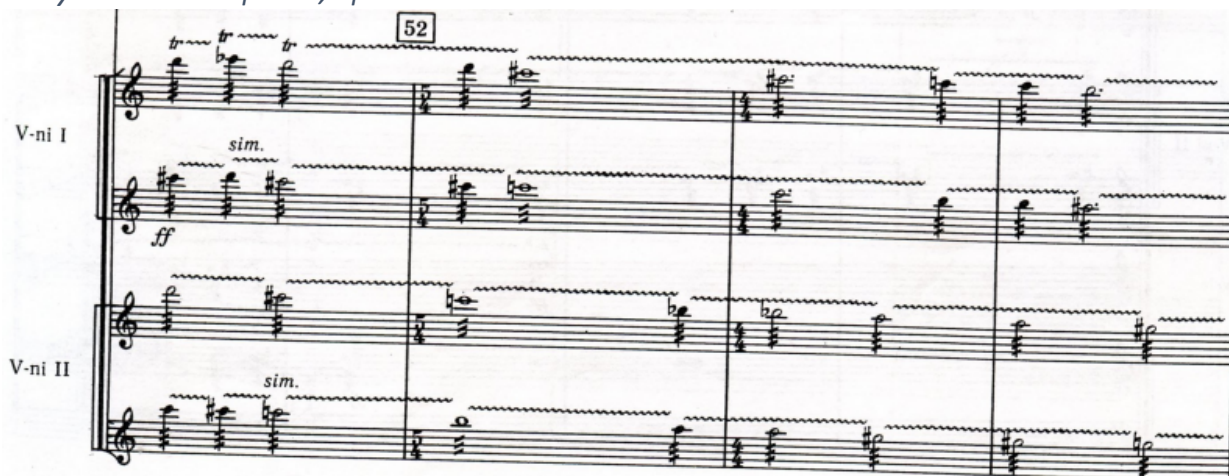
композиторов-романтиков, устойчиво «ассоциировался со всевозможными ритуалами, связанными со смертью, и являлся ее неизменным атрибутом в традиционных изображениях “плясок смерти”»¹³⁵. Третья волна приводит к кульминации всей части. Интересно мелодико-ритмическое варьирование тематизма, приобретающего характер стенания. Плачевые интонации здесь доведены до высокого эмоционального накала, демонстрирующего полное отчаянье и предсмертный вопль Мухи: «Не покиньте меня в мой последний час!»

В «*Сцене*» (№7), самой действенной из всех картин/частей балета, основными участниками событий являются *Муха*, *Паучок*, *Комарик*, гости (*Жучки-червячки*). Зримая пластичность и наглядность образов достигаются использованием интонационных, жанровых, тембровых средств выразительности, обрисовывающих образы-персонажи и происходящие в музыке события. *Муха* традиционно охарактеризована интонациями из сферы плачей и причитаний. Инструментальное воплощение темы оригинально реализовано чередованием унисонных фраз валторн и струнных, что напоминает исполнение фольклорных плачей несколькими женскими голосами, когда один заканчивает свою линию, а другой начинает новую. *Жуки-червячки* (ц. 47-51), обрисованы гротескными красками, с использованием подчеркнуто разнонаправленного движения мелодических гаммообразных линий флейт и бас-кларнета, символизирующих растерянность и страх. Торжествующий злодей *Паучок* (ц. 48) охарактеризован мощным хором труб и тромбонов с применением *frullato*. Сочетание этого приема, динамики *fff* у пяти самых громких инструментов оркестра, производит впечатление непреодолимого препятствия, «звуковой стены». Троекратное повторение/возникновение этой «стены» (ц. 48, 49, 50), характерное для сказочных повествований, усиливает динамику и интенсивность происходящего. Полет *Комарика* (ц. 51) изображается

¹³⁵ Купровская Е. Вокальные циклы Модеста Мусоргского в оркестровке Эдисона Денисова: грани соавторства // Слово о музыке. — 2019. — № 1 (4). — С. 5.

«жужжанием»-тремоло первых и вторых скрипок, создающих гудящее марево из трезвучных полутоновых кластеров (рис. 11).

Рисунок 11. "Сцена", ц. 52.



«Сражение» (№ 8), представляющее непосредственное продолжение предыдущей «Сцены», является действенной кульминацией всего балета и последним эпизодом, в котором еще раз подвергается развитию тематизм предыдущих разделов. «Сцена» и «Сражение» никак не отграничены, автор не ставит указаний по смене темпа, динамика остается на прежнем высоком уровне, и, таким образом, эпизод сражения не перерастает в отдельную грандиозную картину битвы. Здесь, напротив, происходит как бы исчерпание и разрешение основной идеи балета — идеи борьбы и преодоления нависающего над героями зловещего и рокового начала.

Сфера женской лирики в балете связана с образом *Мухи*. Характер заглавной героини, ее мягкость, нежная покорность, женственность, впервые подробно раскрывается в «Пантомиме» (№ 3). Данная часть/картина, посвященная Мухе-имениннице, с большой долей условности может быть отнесена к балетной вариации ведущей героини. Обычно такие номера посвящены раскрытию характера и больших эмоциональных выплесков-чувств главного персонажа. У Тищенко этот эпизод целомудрен, объективизирован, не выходят за рамки, намеченные композитором в первом экспозиционном показе образа. Вероятно, это связано с семантикой образа, избранного автором для своей героини: образа из русских народных сказок, где юная девушка тиха, робка и беззащитна. Аналогом могут служить такие

полуреальные героини, как Снегурочка, царевна Лебедь или царевна Волхова. Муха становится носителем мелосного начала в музыке балета. Тищенко не использует фольклорный тематизм, однако композитору удастся 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 (рис. 12).

Рисунок 12. "Пантомима". Ц. 11-12



«Пантомима» (№ 3) — одна из самых лирических и изящных с точки зрения образности, эмоционального настроения и деталей звучания часть/картина. В нем с большой любовью автор демонстрирует слушателю свое отношение к отечественному фольклору, декларируемое в одной из ранних, написанных в консерваторские годы, статей: «Настоящий художник ничего не “использует”, он только видит поэзию там, где ее не видят другие, и умеет сделать ее заметной всем, впитав в себя, даже, может быть, бессознательно, и сгустив отдельные, только ему заметные блески “истин”, и

превратив их в единую, стройную “конструкцию-истину”»¹³⁶. В мелодике «Пантомимы» нет ни стилизации под народную песенность, ни самой народной песенности в виде прямого цитирования. Автор выстраивает «конструкцию-истину», вводит слушателя в сферу тех самых интонаций, в которых безошибочно определяется та глубинная фольклорность, которая прошла через века и «проросла» в творчестве профессионального композитора, став одновременно и носителем своего субъективного, авторского, и объективного, общего, народного.

«Пантомима» делится на два раздела: в первом, посвященном экспонированию лирического образа Мухи (ц.11 — 4 такта до ц.16), преобладает квазифольклорный материал. В теме солирующего гобоя, близкого по тембру народным духовым инструментам, например, рожку, присутствуют черты инструментального наигрыша. С другой стороны, в мелодике очевидна вокальная пластика тематизма, его принадлежность к жанрам женских лирических песен, таких, как колыбельные, плачи и причитания, песни повествовательного и любовного характера. Особую выразительную напевность теме придает мягкая интервалика, преобладание целотоновости над полутоновостью, немногочисленные скачки носят нисходящий характер. Ритмика темы весьма свободна, автор ставит ремарку *Rubato*. Благодаря крупным длительностям (целым и половинным), тема получает тот широкий распев, который становится основной конструктивной и, одновременно, эстетической идеей этого раздела. Основная тема первого раздела образует ряд вариантов, которые взаимодействуют с ней в русле подголосочной полифонии, то образуя «дуэты» (цц. 12, 13), то «трио» (рис. 13). Весь комплекс выразительных средств, включая опору на деревянные духовые, негромкую динамику, прозрачность и чистоту звучания высокого регистра, создает образ светлый, нежный и беззащитно-хрупкий.

Рисунок 13. "Пантомима", ц.14.

¹³⁶ Тищенко, Б. И. Кое-что о фольклоре // Музыкальные кадры. — 1959. — 8 октября.

The image shows a musical score for three woodwind instruments: Flute I (Fl. I), Oboe I (Ob. I), and Clarinet I (Cl. I). The score is divided into two systems. The first system contains measures 13 and 14. Measure 14 is highlighted with a box containing the number 14. The second system contains measures 15, 16, and 17. The music is in 3/4 time. The first system features a melody in the Flute I part, marked *p dolce*, with a crescendo leading into measure 14. The Oboe I and Clarinet I parts provide harmonic support. The second system shows a more complex texture with rapid sixteenth-note passages in the Flute I part, marked *mf* and *dim.*, and a crescendo in the Oboe I part. The Clarinet I part continues with a melodic line.

Второй раздел воспринимается как очевидный контраст предыдущему, так как возвращается к материалу первой и второй картин, уходит в сферу прямолинейного восходящего тематизма, «рваного» мелоса и ритма. Возрастает ощущение тревожного предчувствия событий, «предвестниками беды» выступают такие экспрессивные выразительные средства как, частые паузы, пуантилистическая техника (ц.17), глиссандирование у скрипок, виолончели соло (ц.15, т.7-10), затем у струнных с сурдиной (1 такт до ц.17), появление низкого регистра, активная артикуляция, переход к энергии коротких длительностей, появление резких звуков медных духовых.

Часть/картина «Угощение» (№ 5) продолжает линию изящной лирики. Но если до сих пор Тищенко связывал лирические разделы балета с народно-песенной областью, то номер «Угощение» — самый дансанный из всех номеров балета. В нем преобладают ритмические фигуры, характерные для различных танцев, преимущественно европейских. При полной метрической свободе и разнообразии улавливается трехдольность, вызывающая ассоциации с вальсом и другими трехдольными танцами. Появление вальсовости объясняется желанием композитора передать атмосферу праздника, обрисовать таких героинь, как, например, Бабочка-красавица: «Бабочка-красавица, / Кушайте варенье! / Или вам не нравится / Наше угощение?». Ассоциации с «кружением и порханием» воссоздаются в музыке при помощи таких выразительных средств, как плавная мелодика, постепенно

восходящая и так же постепенно снижающаяся к той точке, откуда она восходила, краткость фраз, штрих *staccato*.

Композитор тонко прописывает динамическую нюансировку и штрихи, придавая теме черты изысканности и изящества, напоминая слушателям, что тут танцуют насекомые! Примечательна тембровая окраска темы — дуэт двух кларнетов в среднем регистре. Тембр кларнета, традиционно символизирующий, по мнению Ю. Фортунатова «нечто идеальное»¹³⁷, здесь окрашивает музыку в несколько таинственный, приглушенный оттенок, поскольку вертикаль, образуемая двумя инструментами, наполнена диссонирующими интервалами, такими, как септимы, уменьшенные октавы и тритоны. Колочность и острота интервалики, попавшей в условия изящной вальсовости и атмосферу магии кларнетов, нивелируются, и тема звучит лишь чуть пикантно (рис. 14).

Рисунок 14. "Угощение", ц.27.



В «Пантомиме» (№ 9) возвращается тематизм Мухи, который здесь звучит у английского рожка, традиционно связанного в представлении музыкантов «с большей чувственностью»¹³⁸. В очередной раз переосмыслились и фанфары вступления, задача которых — славить Комара-победителя. В теме вступления нет напряжения или агрессии, она возвещается медными инструментами и создает ощущение приближающегося праздника. Аналогично — светло и празднично — звучат и аккорды-переключки, неоднократно возникавшие в ткани балета и предвещавшие только дурные

¹³⁷ Фортунатов, Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей. — М.: Изд-во МГК им. П. И. Чайковского, 2004. — С. 111.

¹³⁸ Там же, с.102.

вести. Здесь «утяжеленные» за счет увеличения длительностей аккорды провозглашают счастливый конец и начало ликующего финала.

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».

В многоактном балете «Ярославна», являющемся по сути оригинальной симфонией на сюжет великого древнерусского «Слова о полку Игореве», Б. Тищенко показал себя как сложившийся симфонист. Он использовал тот же номерной принцип и ту же «сцепляемость» эпизодов, которые обеспечивали непрерывность музыкального развития. В музыке действовала та же волновая природа музыкального развития, что и в раннем балете Тищенко. Волнообразный принцип драматургии характерен для многих крупных произведений Тищенко. Недаром С. Савенко отмечала: «Сложившийся в раннем творчестве как-то без усилий, словно подаренный от природы, этот тип композиции плодотворно развивается им и в последующие десятилетия»¹³⁹. В балете «Ярославна» автор так же, как и в балете «Муха-цокотуха», не прибегал к фольклорным первоисточникам, генерируя образно-тематические лейткомплексы, олицетворяющие два мира — русский и половецкий.

Образ Ярославны, центральный в балете, был активно подготовлен исканиями Тищенко в балете «Муха-цокотуха». Оба персонажа стали олицетворением русской женственности и носителем того сокровенного женского начала, которое зародилось в операх Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова и продолжило развитие в советской русской музыке XX века. Сходна тембровая характеристика двух центральных женских балетных образов, представленная инструментальным дуэтом гобоя

¹³⁹ Савенко, С. И. Послевоенный музыкальный авангард // Русская музыка и XX век. — М.: ГИИ. 1997. — С. 428.

и кларнета. Для обоих образов автор применяет сходный мелодико-интонационный комплекс, истоки которого — русская лирическая песня в ее широком понимании — от плачей, причитаний до различных обрядовых и, в частности, свадебных песен. Но если жанр плача в «Мухе» прослеживается опосредовано, и характерные плачевые интонации создают женственный нежный образ, то в «Плаче Ярославны» возникает ситуация почти прямого применения традиционного жанра, являющего собой в конкретной сценической мизансцене «плач о Русской земле, вызывающий к людям, поддавшимся страстям разобщения»¹⁴⁰.

Сначала в «Мухе», а затем и в «Ярославне» наиболее полно отразились принципы работы композитора с фольклором. В. Задерацкий прозорливо писал: «Когда мы говорим о современном соотношении композиторского творчества и фольклора, мы выводим художественный результат, возникший как следствие такого соотношения, не только из объективной данности самого фольклора и современных теоретических представлений о нем, не только из индивидуальной манеры преломления данным художником народного творчества, но также и из отношения художника к традиционному опыту в этом плане»¹⁴¹.

Тищенко принадлежал к тем авторам, которые не просто были знакомы с фольклором, а обладали его подлинным знанием. Композиторское усвоение народно-музыкальных принципов у Тищенко выразилось в синтезе исконно национальных и общехудожественных принципов и поставило фольклорно-национальное на уровень больших художественных обобщений. В этом аспекте Тищенко явился хранителем и продолжателем идей Стравинского, стоявшего у истоков нового осмысления фольклора, в частности в жанре балета. Балетовед С. Катанова пишет о «формульности музыкального языка»

¹⁴⁰ Тараканов, М.Е. На пути к взаимопониманию // Советская музыка. — 1975. — №4. — С. 45.

¹⁴¹ Задерацкий В. Полифоническое мышление Стравинского. М.: Композитор, 2007. — С. 73.

Тищенко, как о показателе постижения композитором фольклора¹⁴². Сходство творческого метода преломления фольклора у Стравинского и Тищенко прослеживается на именно уровне работы с тематическим материалом и самом принципе мышления двух авторов.

Как и Стравинский, Тищенко в балете «Муха-цокотуха» принципиально не обращается к протяжным, мелодически развернутым песенным темам. Его стихия — изощренная полиметрия, краткие напевы-формулы и ритмоформулы, тяготеющие к горизонтально-вариантному развитию и к различным ритмическим модификациям и, как следствие к их вертикальному контрапунктическому сопряжению-взаимодействию. Неслучайно В.Н. Холопова, исследуя особенности метроритмической организации музыки Б. И. Тищенко, подчеркнула, что композитор «стал преемником и продолжателем наиболее сложных его [Стравинского — М.К.] ритмических асимметрий»¹⁴³. По мнению исследовательницы, Тищенко использовал «впервые в русской музыке следующие тактовые размеры и группировки: $5\frac{1}{2}/8$; $\frac{1}{4} + \frac{5}{16} + \frac{7}{8}$ (на слова “приходите, тараканы, я вас чаем угощу”), $10\frac{1}{2}/8$ (“приходили к мухе блошки”))»¹⁴⁴.

Попевка песенного или инструментально-плясового типа становится у Тищенко не только самой важной интонационной основой музыкального языка, но и главным стратегическим компонентом его музыки. Как известно, Стравинский, о котором Б. Асафьев писал: «Русский мелос — живая речь Стравинского, это его язык, а не материал, откуда берутся цитаты»¹⁴⁵, использовал семантику песен-закличек и игровые обрядовые календарные песни. Тищенко находил свой интонационный строй в сфере плачей и девичьих песен с одной стороны, с другой — в инструментальных наигрышах и плясовых преимущественно архаичного слоя фольклора.

¹⁴² Катанова С. Музыка советского балета. — Л.: Сов.композитор, 1980. — С. 242.

¹⁴³ Холопова, В.Н. Борис Тищенко: рельефы спонтанности на фоне реализма // Музыка из бывшего СССР: Сб. ст. Вып. №1. — М.: Композитор, 1994. — С.60.

¹⁴⁴ Там же.

¹⁴⁵ Глебов И. Книга о Стравинском. — Л.: Тритон, 1929. — С. 10.

Говоря о стилистике балета, нужно указать и на такую ее черту, которая обнаруживает связь автора с областью народного музицирования, воспринятой через призму современного мышления. Речь идет о стихийной импровизационности. Прежде всего, это выражается в активном, а порой и конфликтном взаимодействии мелодических, гармонических, тембровых и фактурных компонентов. Это взаимодействие в процессе становления музыкальной формы превращается в многослойный напряженный контрапункт.

2. 3. 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 балета-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. Неслучайно М. Нестьева отмечает, что «почти всегда силы преодоления разрушительного начала движут, формируют его концепции. Сам процесс изживания насилия достигается путем колоссального напряжения»¹⁴⁶.

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

¹⁴⁶ Нестьева, М. И. Из области предположений // Советская музыка. — 1974. — №11. — С. 35.

они воспринимаются, с одной стороны, как носительницы удалого, плясового начала. С другой — в них можно усмотреть черты фанфар, вводящих слушателя в мир предстоящей сказки.

К основным лейтмелодиям балета можно также отнести гаммообразное построение, символизирующее активность движения в разных ситуациях, таких, как, например, рыночный гомон («Базар и самовар»), прибытие насекомых к Мухе («Приход гостей»), закипание самовара, суета Мухи-именинницы («Угощение»), полет и сражение Комарика («Сцена», «Сражение»). Образ Мухи, олицетворяющий женственность и мягкость, также наделен лейтмелодиями, экспонируемыми в «Пантомиме» и проходящими через всю музыкальную ткань балета.

Вступление имеет и чисто драматургическую функцию — его тематизм появляется не только в начале, но и в конце балета, образуя драматургически-тематическую арку. «Пантомима», «Приход гостей» и «Общий танец» начинаются материалом вступления, что позволяет говорить об этой тематизации, как о некоем авторском слове. Присутствие рассказчика в повествовании отличает ряд стихотворений Чуковского. Подобная ситуация возникает в музыке Тищенко: здесь есть «авторский» тематический комплекс, находящийся в русле той образности, которую создает музыкально-сценическое развитие.

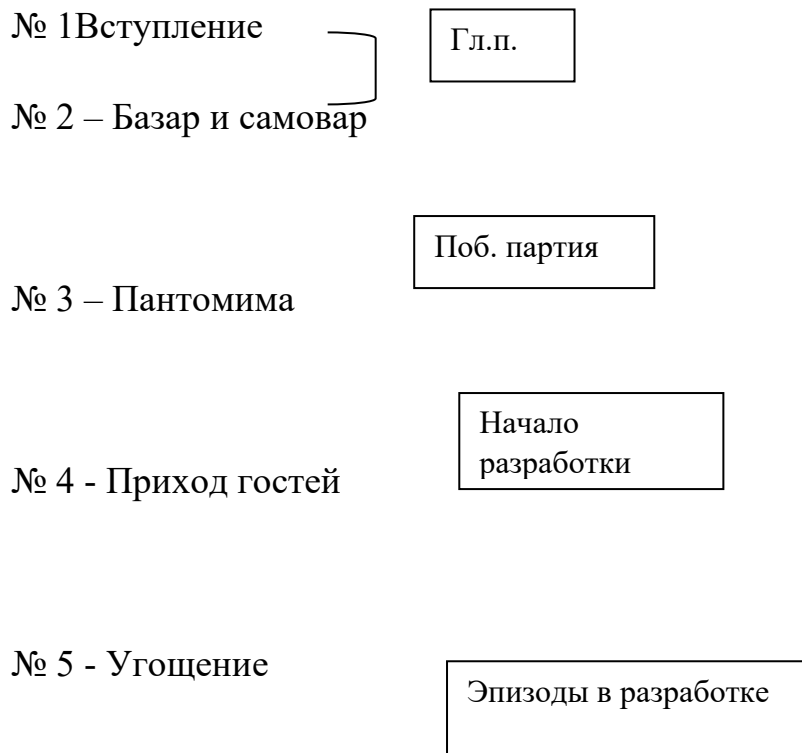
Материал вступления является основным строительным тематическим материалом для всего балета, именно на его основе автор будет создавать темы последующих номеров. Главный принцип работы с материалом типичен для Тищенко: это симфоническая работа как с единичным мотивом или лейтмотивными комплексами, так и работа на микромотивном уровне. Этот принцип был актуален уже на раннем этапе его творчества, он остается одним из главнейших и на протяжении всего последующего творческого периода. Работа на мотивном и микромотивном уровне позволяет говорить о явных чертах *симфонизма* балета «Муха-цокотуха», а контрастные сопоставления в

определенные моменты драматургии дают возможность усмотреть в балете и черты *сюитности*.

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»¹⁴⁷. 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*.

Вот как можно представить себе схему сонатного аллегро в балете (рис. 15):

Рисунок 15.



¹⁴⁷ Друскин М. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. — Л.-М.: Сов. композитор, 1974. — С. 87.

№ 6 - Паучок

№ 7 - Сцена

Последний этап
разработки

№ 8 - Сражение

№ 9 - Пантомима

Реприза, имеет явно «зеркальную»
природу (начинается с материала с Поб. п)

№ 10 – Общий танец

Основным принципом в балете является проникновение напряженного разработочного развития во все разделы формы, что стало нормой в симфонизме XX века. Материал, который впоследствии будет находиться в разработочной зоне и подвергаться развитию, находится на «территории» главной партии (№ 1 Вступление и № 2 «Базар и самовар»). Конфликта, который традиционно возникал в сонатном аллегро между материалом главной и побочной партий, в балете нет. Материал побочной партии, которому посвящена «Пантомима» (№ 3), проходит ряд изменений и развивается непосредственно в момент экспонирования. Позже он появится уже только в репризе, в количественно сокращенном виде и будет «переизложен» другим инструментом.

Контраст главной и побочной партий осуществляется прежде всего на жанровом и, как следствие, на образном-тематическом уровне. Если комплекс тем главных партий — это активная, действенная сфера ритмоинтонаций, идущая от плясовых, то природа побочной партии явно находится в глубокой связи с фольклорно-песенной, лирической средой.

Говоря о симфонизме у Тищенко, нельзя обойти такую тему, как усвоение и преломление им традиций симфонизма Шостаковича. От симфонического метода своего учителя Шостаковича Тищенко унаследовал способность к выражению «динамики переживания Времени»,

«многозначность музыкальной материи»¹⁴⁸, текучесть формы, волновой характер драматургии. Процессуальное изложение основного, первичного тематизма главных партий у Тищенко встречается во вступлении и следующем за ним номере, образующем «главную партию» в балете.

Основной, вариантно-вариационный принцип работы с материалом, использование специфической симфонической «рефренности», позволяют говорить о наличии в балете Тищенко признака «рассредоточенных вариаций». Велика роль вступления как основного интонационного источника, как выражения «некоего категорического императива, надличной непреложности»¹⁴⁹.

Токкатность и оstinatность, часто применяемые Шостаковичем для олицетворения образов зла, у Тищенко нашли свое применение в музыкальном образе основного злодея балета — Паучка. Л. Н. Раабен проницательно заметил, что «в изображении темных сил Тищенко также шел от Шостаковича (...бездушная моторная токкатность, тембровая драматургия с использованием визжащих, изгибающихся высоких или угрюмых, мрачных басовых тембров) ...»¹⁵⁰. Отметим также важную роль ударных инструментов, выполняющих как чисто изобразительные, так и эмоционально-психологические функции.

Подводя итоги, подчеркнем значение балета «Муха-цокотуха» как для развития творчества самого композитора, для раскрепощения и совершенствования индивидуального композиторского мастерства, так и для становления отечественного балетного театра.

— Обратившись к детской стихотворной сказке К. Чуковского, апеллируя не только к сказочным мифологемам борьбы добра и зла, героического

¹⁴⁸ Ручьевская Е.А. Простые истины Б. Тищенко. Музыкальная академия. — 2005, № 3. — С. 12.

¹⁴⁹ Сабина М. Шостакович-симфонист: драматургия, эстетика, стиль. М.: Музыка, 1976. — С. 347.

¹⁵⁰ Раабен Л. Н. О духовном ренессансе в русской музыке 1960-80-х годов. СПб.: Бланка, Бояныч, 1998. — С. 95.

сражения светлых сил с темными, победы героя над злодеем, но и к актуальным для 1960-х годов идеям ценности личностного бытия, композитор наполнил балетную версию сказки новыми глубокими смыслами, обращенными не только к детской, но и ко взрослой аудитории.

- В балете «Муха-цокотуха», втором после балета «Двенадцать» хореографическом опусе, композитор вышел на новый виток образно-музыкальных и композиционно-драматургических решений. Индивидуальная трактовка балетного жанра связана с симфонизацией музыкальной ткани, насыщении ее лейтформулами (интонационно-тематическими, ритмическими, тембровыми), динамизацией композиционно-драматургического строения, опирающегося на волновой принцип развития и строения.
- Полижанровая основа балетной партитуры, вбирающей в себя черты симфонической программной поэмы-сказки, балетной крупной формы поэмно-симфонической и контрастно-составной структуры, предполагает равноценность исполнения данного опуса как на музыкально-театральной сцене, так и в программах филармонических симфонических концертов.
- В музыкальной стилистике балета нашли отражение поиски и завоевания композитора, связанные как с доминантными чертами его индивидуальности — симфоничностью и концептуальностью мышления, пластической выразительностью и метафорической многозначностью образов, искусством высказываться современным языком на актуальные темы, так и с характерными тенденциями 1960-х — увлечением музыкально-технологическими новациями наряду с продолжением классических европейских и отечественных традиций, с использованием авангардных приемов письма наряду с постижением архаичных пластов фольклора и свободным их претворением.

— Творческий и культурный опыт композитора, создавшего балеты «Двенадцать» и «Муха-цокотуха», был затем органично продолжен и развит в балете «Ярославна», ставшем одной из кульминаций творчества Тищенко, и, кроме того, справедливо и единодушно оцененным творческой элитой страны как «гениальная партитура, вставшая в один ряд с лучшими балетами XX века»¹⁵¹.

¹⁵¹ Демченко, А. И. Полстолетия назад. Диалог личности и среды в отечественном искусстве 1960-х годов // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. — 2017. — С.65.

3. 1. Сказка К. Чуковского и либретто оперы: сравнительный анализ

Опера «Краденое солнце» создавалась Б. Тищенко по заказу ленинградского ТЮЗА в 1968 году. Это было время интенсивных поисков в области музыкально-театрального искусства. Опера стала зоной сосуществования традиций и новаций, объединения разных жанровых закономерностей, пересечения в одном произведении эпоса, лирики и драмы, взаимодействия со смежными видами искусств (телевидением, драматическим театром, кино). Композиторы изыскивали в опере ресурсы для отражения современной и исторической действительности, для воплощения образов сложных, противоречивых героев в произведениях самых разных жанров и форм. Монументальные, оперные и оперно-ораториальные формы были задействованы в операх на современную тему, в операх исторических, героико-патриотических, историко-революционных¹⁵². Проблемы нравственно-этического плана, драматические истории человеческих судеб лежали в основе лирических и лирико-драматических опер преимущественно камерных форм.

Приметой времени также стала активизация композиторского, режиссерского, слушательского интереса к *оперной музыке для детей*. Детская опера обособилась, выделившись в самостоятельный жанр. Детский музыкальный театр Натальи Сац «легитимизировал» детскую оперную музыку, сделав ее частью постоянного театрального репертуара. По справедливому мнению Е. Чёрной, в 1960-е годы советском музыкальном театре «интенсивнее, чем раньше, развиваются жанры комедийной и сказочной оперы»¹⁵³. Неудивительно, что даже ленинградский ТЮЗ рискнул

¹⁵² В 1967 году страна широко праздновала 50-летие со дня Октябрьской революции, этому событию композиторы посвятили немало монументальных сочинений разных жанров, в том числе и опер.

¹⁵³ Чёрная Е. Беседы об опере. — М.: Знание, 1981. — С. 121.

обратиться к детской опере-сказке, заказав ее одному из ведущих молодых композиторов-ленинградцев.

Что привлекло к стихотворению К. Чуковского коллектив ленинградского театра? Сказка «Краденое солнце», написанная К. Чуковским в 1927 году, сразу обрела широкую читательскую популярность, причем не только у детей, но и у взрослых. Особенно пристальный интерес к сказке традиционно проявили критики. Как и другие сказки, стихотворение «Краденое солнце» вызвало бурную полемику, цензура и критика долго настаивали на его политической и педагогической вредности. Чуковский, отбиваясь от несправедливых нападок, настаивал на том факте, что «Краденое солнце», как и другие его сказочные истории, будит фантазию ребенка, и, тем самым, открывает пред ним широкие перспективы будущей жизни: «Трезвым, осторожным рутинерам принадлежит настоящее, а тем, кто фантазирует, — будущее»¹⁵⁴. К. Чуковский подчеркивал, что сказка необходима ребенку как жанр, выполняющий важные педагогические и воспитательные функции. По мнению поэта, сказка «помогла ребенку ориентироваться в окружающем мире, обогатила его душевную жизнь, заставила его почувствовать себя бесстрашным участником воображаемых битв за справедливость, за добро, за свободу»¹⁵⁵.

По мнению исследователей детской литературы, именно благодаря К. И. Чуковскому, «гамбургский счет был введен в представление о детской литературе, особенно поэзии»¹⁵⁶. Стихотворные сказки Чуковского представляют синтез традиций разнонационального фольклора (русского, английского), мифов «и великолепного знания классической и современной поэзии, помноженного на абсолютный поэтический слух»¹⁵⁷. Написав «Краденое солнце» — историю о похищении чудовищем небесного светила —

¹⁵⁴ Чуковский, К.И. От двух до пяти. Живой как жизнь / К.И. Чуковский. — М.: Детская литература, 1968. — С. 285.

¹⁵⁵ Там же, с. 287-298.

¹⁵⁶ Арзамасцева И. Чуковский как символ «века ребенка» / Беседу вел Сысоев Т. // Культура. — 2020. 24 июня. — С. 16.

¹⁵⁷ Там же.

К. Чуковский словно воскресил древний миф о вселенской катастрофе, актуализировав его в современной послереволюционной действительности. Литературоведы не раз обращались к этой своеобразной сказке-мифу, выявляя ее тайные и скрытые смыслы, по-разному разрешая ее загадки в зависимости от актуальности тех или иных идей. Так, например, одна из последних литературоведческих версий раскрывает концепцию сказки в соответствии с интеллектуальными запросами современности и трактует ее как противоборство Модерна и Традиции. «Крокодил стал одним из революционных символов, поэтому в самом акте проглатывания Солнца можно увидеть <...> символ победы над старым миром. Медведь, который победил крокодила и отнял у него краденое Солнце — это один из наиболее известных образов славянской мифологии, это русский национальный символ. <...> Медведь, в образе которого слились воедино языческие и христианские традиции народной культуры, олицетворяет силу национального духа, и именно он одерживает победу над чуждым русской культуре, заморским зверем левиафаном, символизирующим революционные порядки»¹⁵⁸.

В 1960-1970-х годах театрами-шестидесятниками актуальные идеи современности прочитывались как «жажда правды, и протест против фальши, стремление увидеть жизнь во всем богатстве и подлинной красоте»¹⁵⁹. В сказках К.Чуковского взрослым читателям открывались прежде всего глубокие смыслы, связанные с этическими, нравственными проблемами. В работе литературоведа Е.М. Неелова, вышедшей в 1976 году, так характеризуется стержневая проблематика сказок Чуковского: «На картину изменчивой, “взрывающейся” Вселенной накладывается устойчивая, неменяющаяся, стабильная система этических ценностей. Тем самым этой

¹⁵⁸ Беззубцев-Кондаков, А. Петрополь и крокодилополь // Новый Берег, 2007. №17. [Электронный ресурс] URL: <https://magazines.gorky.media/bereg/2007/17/petropol-i-krokodilopol-2.html>

¹⁵⁹ Товстоногов, Г. А. Режиссер и время // Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. — М.: Искусство, 1984. Т. 1. — С. 83.

системе придается всеобщий, универсальный, почти мифологический характер»¹⁶⁰.

Либретто оперы «Краденое солнце» создавалось Зиновием Корогодским, Михаилом Бяликом и Борисом Тищенко. Стихотворный источник Корнея Чуковского претерпел существенные изменения, трансформация коснулась как самой структуры текста, так и его трактовки. В оперный сюжет были введены новые действующие лица, такие как Лиса, Петух, Козёл, Белка, Коза, Козленок, Ежиха, Бобер, Бобриха. Из стихотворной сказки в оперу вошли Воробей, Медведь, Медведица, Медвежата (1-й Медвежонок, 2-й Медвежонок) Крокодил, Бараны (1-й Баран, 2-й Баран), Зайчиха, Зайчата (1-й Зайчонок, 2-й Зайчонок), Сова (1-я Сова, 2-я Сова). Таким образом, количество персонажей в опере значительно выросло, и каждый из героев получил возможность отчетливой характеристики и самовыражения. Слушатель мог безошибочно определить характер персонажа по небольшому количеству реплик, даже если герои (Медведица, Медвежата, Сова) находились за сценой.

В отличие от стихотворения, в оперном либретто главные персонажи появляются неоднократно, вступая друг с другом в диалоги, высказываясь коротко и хлестко, общаясь также с коллективным героем — сообществом лесных зверей, исполняемым хором. Появление в опере коллективного действующего лица, исполняемого хором, является одним из коренных отличий оперного либретто от стихотворения Чуковского. Для партии хора текст писался специально. Специфика текста связана с функциональной ролью хора в этом произведении. С одной стороны, хору отведены реплики, носящие описательно-эпический характер: хор вводит слушателя в атмосферу в начале предстоящего действия и завершает оперу, привнося элемент законченности. С другой стороны, хор принимает участие и в самом действии, комментируя и

¹⁶⁰ Неёлов, Е.М. Переступая возрастные границы... Электронный ресурс: URL: <https://www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/perestupaya-vozrastnye-granicy> (дата обращения: 21. 03. 2020)

реагируя на события. Здесь строй реплик соответствует моменту действия. Хор подхватывает текст персонажей, вливаясь в общий поток.

Авторы создавали свой стихотворный текст по законам оперного либретто, специфического жанра, характеризуемого «максимальной событийной концентрацией и усилением эмоциональной стороны, <...> предельной лаконичностью текста»¹⁶¹.

В либретто оперы были заострены юмористически-гротескные черты персонажей и драматургии. Героями сказки остались звери, но в их характеристиках откровенно высмеивались такие человеческие качества, как ханжество, тупость, трусоватость, хитрость и льстивость. У Чуковского стихотворение повествовательно, динамично и при этом не несет в себе черты морализаторства, сатиры и поучения. В либретто оперы сатира, юмор, гротеск приобретают существенное значение для разворачивания конфликтов, для характеристики персонажей и ситуаций. Существенным аспектом преломления сатирического начала в характеристике действующих лиц является использование в либретто реплик, раскрывающих двусмысленность нравственной позиции персонажей. Приведем несколько примеров.

— Петух: «Знаете, что я вам скажу, братцы? / С Крокодилом...э... вдвоем надо драться!» (3 такта до ц. 37).

— Бараны: «Мы добры, а вы храбры: начинать должны бобры» (4 такта до ц. 53).

— Бобры: «Начинать должны, кто злы. / Кто? / Вот именно, козлы!».

— Козлы: «Мало дела, много слов. / Не валите на козлов! / Мы хотим спокойно жить, пусть вперед идут ежи» (ц. 54).

— Ежи: «Шире карман держи, не пойдут никуда ежи» (ц. 55).

¹⁶¹ Дудина, Т.П. Драматургия русского оперного либретто: теоретико-терминологическая ситуация // *Philologos*. — 2012. — № 12 (1). — С. 30.

— Лиса: «Вспомните медвежью рожу, глупый он и толстокожий» (4 такта до ц. 60).

Особый, пародийный подтекст возникает в опере уже в первой, драматургически узловой сцене хорового славления солнца. В традиционный хоровой текст здравицы («Солнце! Солнце! Да здравствует яркий свет!») либреттисты вводят звукоподражательные междометия «Ме!», «Бэ!», «Му!», «Ав-ав!», «Мяу, мяу!», «Э-э-э!», «Ква-ка-ка-ка-ка!», «Ку-ку!», «Каррр, карррр!», «И-го-го!», «Вау, вау!», «Дззз!», что сразу снижает высокий пафос, сообщая хоровому гимническому зачину дополнительный комически-пародийный эффект. Используя звукоподражательное передразнивание, являющееся «вульгарно-примитивной формой пародирования»¹⁶², авторы сразу окунули зрителей в сценическую атмосферу шутки, безудержного веселья и смеха, подчеркнув контрастность первого эпизода — славления солнца («Да здравствует солнце!», 1 т. до ц. 10) — по отношению к следующему разделу внезапного мрака («Как стемнело все кругом. / Мрак и холод за окном», ц. 11).

Между поэтикой Чуковского и музыкальной поэтикой Тищенко можно усмотреть ряд общих черт. Стихи Чуковского вобрали в себя целый ряд поэтических интонаций и образов, характерных для поэзии Пушкина, Некрасова, Лермонтова. В применении этих отзвуков нет черт стилизации или пародии, напротив, Чуковский ассимилировал лучшие достижения предшественников и выразил их самобытно и неподражаемо.

В значительной степени открыт чужим влияниям и интонационный язык Тищенко, ассимилирование музыкального опыта предыдущих поколений — это одна из основных черт его творческого метода. Отголоски этих влияний целиком поглощаются его собственной структурой, не являясь, как правило, прямым цитированием. Б. Кац находит сродство методов Чуковского и Тищенко в аспекте работы с ритмом, в огромных возможностях ритма как

¹⁶² Боров, Ю.Б. Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. — М., Искусство, 1970. — С. 218

инструмента эмоционального воздействия и, что самое важное, в понимании ритмики, как главного движущего инструмента для создания колорита и образа. «Озвучивая сказки Чуковского, композитор, с поистине детским азартом придается упоенной игре с избранными интонациями, с поистине детским восторгом предлагает слушателю наблюдать, как комично они съеживаются или разбухают, заостряются или расплываются... Всегда щедрая ритмическая ... фантазия композитора в музыке к сказкам Чуковского щедра необычайно: калейдоскоп ритмов... радостно кружит в своем пестром многоцветьи»¹⁶³.

Стихотворение Чуковского рассчитано на самых маленьких читателей, которые даже еще не могут сами прочесть стихотворение, а могут его только услышать. Соответственно, текст максимально адаптирован к целевой аудитории и по стилю выражения очень прост, лапидарен, легко запоминается наизусть. Некоторые фрагменты легко заучиваются в качестве считалочек или скороговорок. Персонажей в стихотворении немного, и, появившись с репликой один раз, как правило, они больше не появляются. Более-менее развитыми по сюжету ролями у Чуковского наделены только Медведь, Крокодил и Медвежата. Все остальные герои лишь упоминаются, сменяя друг друга. Герои у Чуковского просты, носят типовой, сложившийся в русских сказках, привычный для детей характер.

Сочиняя либретто, авторы не отошли далеко от сказочно-фольклорного, детского духа стихотворения Чуковского. Атмосфера мира детства, сказки создавалась в либретто при помощи включения в текст элементов фольклора (выкрики, причитания), использования детских фольклорных жанров (скороговорки, считалки, дразнилки, подковырки), а также благодаря подражанию детской речевой практике, например, применению многократных повторений словосочетаний или фраз. Так, Сороки скороговоркой многократно повторяют свою первую реплику «Я все знаю, я все видела: злое

¹⁶³ Кац Б. О музыке Бориса Тищенко: Опыт критического исследования. — Л.: Сов. композитор, 1986. — С. 127.

чудище нас обидело» (ц. 14, т.3; ц. 17, т.3). Стихотворная фраза Сорок из сказки Чуковского «Горе! Горе! Крокодил / Солнце в небе проглотил!» превращается в либретто в повторяющиеся причитания «Ой, горе, ой, горе, ой, горе, ой, горе: Крокодил, Крокодил, солнышко, солнышко, проглотил, проглотил» (ц. 18, т. 3). В сцене борьбы с Крокодилом Медведь два раза по четырежды повторяет присказку: «Вот тебе» (1 т. до ц. 95 и 1 т. до ц. 96), затем восемь раз эту же присказку повторяют все звери (хор, ц. 97).

Из стихотворения Чуковского в либретто перешли сказочные обращения героев к солнцу, зверям, Медведю, являющихся типичным приемом повествования в фольклорной и литературной сказке. В оперном либретто зона эмоционально-экспрессивных обращений сказочных героев друг к другу существенно расширяется. Персонажи получают дополнительную косвенную характеристику через выразительность функционально различных (этикетных, эмоциональных, побудительных) обращений. В этом можно убедиться, рассмотрев следующую таблицу (рис. № 16).

Рисунок 16.

Раздел в партитуре	Либретто оперы	Стихотворение Чуковского
(ц.13)	Зайчата: «Эй, Сорока-белобока! Ты летаешь ведь далеко и высоко! Ты скажи-ка нам, Сорока!»	
(ц. 28)	Воробей: «Выйди солнышко скорей, птичек бедненьких согрей. Нам без солнышка обидно – В поле зёрнышка не видно!»	Плачет серый воробей: «Выйди, солнышко, скорей! Нам без солнышка обидно - В поле зёрнышка не видно!»
(3 т. до ц. 37)	Петух: «Знаете, что я вам скажу, братцы?»	

(ц. 46)	Бараны: «Тра-та-та, тра-та-та! Открывайте ворота! Эй вы, звери, выходите, Крокодила победите, Чтобы жадный Крокодил Солнце в небо воротил!»	«Эй вы, звери, выходите, Крокодила победите, Чтобы жадный Крокодил Солнце в небо воротил!»
(2 т. до ц. 49)	Козел: «В бой за солнышко, друзья!»	
(ц. 65)	Все: «Покидай свою, Медведь, ты берлогу, ты берлогу! Выходи-ка ты, Медведь, на подмогу, на подмогу. Полно лапу тебе, лодырю, сосать, лодырю, сосать. Надо солнышко идти выручать, выручать!»	«Выходи-ка ты, Медведь, на подмогу. Полно лапу тебе, лодырю, сосать. Надо солнышко идти выручать!»

Игровой, детский характер получает центральная сцена в опере (с ц. 50), построенная как считалка, в которой звери считаются, определяя кому идти воевать с Крокодилом. Начинает игру Лиса: «Раз, два, три, четыре, пять: вам, бараны, начинать!» (ц.51, т.6). Считалку продолжают поочередно Бараны, затем Бобер и Бобриха, Коза и Козел, Ежи. Все они отказываются воевать с Крокодилом, прикрываясь разными причинами. Обрывает сцену Белка: «Бесполезно нам считаться. Где нам с таким сражаться?» (ц. 57). Таким образом, данная сцена реализуется в двух модусах: детско-игровой, сказочной и сатирической, вскрывающей пороки антропоморфных героев, их трусость, хитроватость, лживость.

Итак, сказка Чуковского претерпела в либретто достаточно существенные изменения. Интерпретированная в оперном либретто в первую очередь как детская волшебная поучительная повесть в стихах, сказка также

была нагружена либреттистами сатирическими мотивами, параллельными «взрослыми» смыслами, актуальными идеями нонкоформизма.

3.2. Жанрово-драматургические особенности оперы

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. Согласимся с Н. В. Даниловой, резонно заметившей, что «произведение Б. И. Тищенко — это одновременно опера-сказка для детей и опера-сатира для взрослых»¹⁶⁴.

Восприятие музыки Тищенко, безусловно, требует от слушателя определенной степени подготовленности, как профессионально музыкальной, так и общекультурной. И все же, при всей «недетскости» оперы, в ней можно найти ряд черт, характерных именно для сферы *детской музыки*. Детская опера, сложившаяся как жанровое ответвление оперы-сказки на рубеже XIX – XX веков¹⁶⁵, отличается рядом типологических черт. Следует при этом отметить, что детские оперы по характеру исполнения делятся на три группы:

- те, что композитор предназначает для исполнения детьми;
- произведения, предназначенные для исполнения взрослыми певцами;
- оперы, написанные для детских и взрослых голосов.

В первом случае для детской оперы обязательны «упрощённый музыкальный язык, рассчитанный на тесситуру детских голосов, а также

¹⁶⁴ Данилова, Н. В. *Метаморфозы комического в советской музыке второй половины XX века в разножанровых контекстах: дис. ... канд. иск. (17.00.02).* — СПб., 2020. — С.35.

¹⁶⁵ Приведем несколько примеров: «Гензель и Гретель» (1890) Э. Хумпердинка, «Зима и Весна» (1892) Н. В. Лысенко, «Снегурка» В. М. Орлова (1895), «Ёлка» (1900) В. И. Ребикова, «Грибной переполох» (1905), «Король Еловая шишка» (1910) Ф. Ф. Бюхнера, «Серый волк и Иван-царевич» (1908) А. Д. Кастальского, «Снежный богатырь» (1905), Красная шапочка (1911), «Кот в сапогах» (1913) Ц.А. Кюи.

несложное фактурное изложение и акцентирование мелодического начала»¹⁶⁶. Во втором и третьем случаях музыкально-стилистические параметры могут быть несколько сложнее, однако неизменными должны оставаться такие черты детской оперы, как яркость, выпуклость образов, краткость музыкальных характеристик, активность действия и стремительность развития сюжета.

«Краденое солнце» — это безусловно детская опера-сказка. В опере Тищенко действие активизировано до предела, *динамичный темпоритм* складывается благодаря скорости чередования контрастных эпизодов частой их смене, постепенному нарастанию напряжения. Характер развертывания сюжета столь стремителен, что слушатель едва успевает следить за сменой событий, за чередой меняющихся персонажей и музыкальных образов. Есть в опере эпизоды, связанные с остановкой действия и медленным темпом, но они невелики по протяженности.

Слушательская аудитория, как детская, так и взрослая, не теряет интереса к музыкальному действию ни на минуту. Тищенко создал яркие и забавные музыкальные характеристики, сольные высказывания и диалоги персонажей при всей сложности и современности музыкального языка интонационно отчетливы и выпуклы. Доступность восприятия обеспечивается использованием в опере тематизма фольклорного типа, включением в вокальный и инструментальный мелос интонаций народных песен, инструментальных наигрышей (рис. 17). Тищенко в опере «Краденое солнце», как и в других своих сочинениях, не прибегает к цитированию, в его музыке действует, как тонко заметил И. И. Земцовский «закон типологических параллелей на уровне музыкальных формул»¹⁶⁷.

Рисунок 17. «Краденое солнце», ц.13

¹⁶⁶ Сорокина Е.А. Становление детской оперы в России: начало пути // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2016. — № 12-1 (74). — С. 169.

¹⁶⁷ Земцовский, И. И. Фольклор и композитор сегодня. Статья вторая. О Музыке «Ярославны» Б. Тищенко // Советская музыка. — 1977. — №9. — С. 30.



Приближение к восприятию детской аудиторией осуществилось с помощью включения в вокально-хоровые партии детских речевых интонаций (капризных, жалобных, удивленных и т.п.) и попевок, характерных для детских песенок (рис. 18).

Рисунок 18. «Краденое солнце», ц. 106, детвора, «Рады мальчики и девочки»



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.

Несмотря на относительно небольшую протяженность и лаконизм высказывания, композитор в рамках одноактной оперы создал внушительное по замыслу и задействованным средствам сочинение с ярко выраженной гуманистической концепцией. В детской опере-сказке композитор остался верен своей основной творческой теме — борьбе человека за свое предназначение, борьбе светлых сил со злом. В опере «Краденое солнце» тема борьбы добра и зла, света и тьмы нашла свое сказочно-символическое

преломление, отразившись в сюжетно-драматургической линии борьбы Медведя с Крокодилом за спасение/избавление Солнца, за возвращение в лес света и радости, избавления зверей от тьмы и агрессии. Детская опера-сказка дополнилась такими жанровыми признаками оперы-драмы, как:

- стремительность темпо-ритма разворачивающего действия;
- важная функциональная роль хора (являющегося коллективным персонажем) в развитии драматургических линий и событий;
- разнообразие и выразительность вокальных партий, в которых переплелись речитативные, ариозные, фольклорно-попевочные, разговорные, песенные интонации;
- универсально действующий оркестр, который применен максимально разнообразно (начиная от колоритной ансамблевой игры разными группами, инструментальных дуэтов, трио и квартетов и заканчивая весьма эффектными и сюжетно-драматургически оправданными эпизодами только для ударных и мощными туттийными разделами).

В опере по сказке Чуковского, как в других театральных, вокальных и инструментальных сочинениях 1960 – 1970-х годов, Тищенко предстал автором, который все больше задумывался «над вечными проблемами бытия, ощущая жизнь как отражение процессов вселенной, а индивидуальную судьбу как крупицу движения общества»¹⁶⁸. Музыковеды подчеркивали, что в этот период художественная вселенная композитора расширилась, музыкант писал музыку, ощущая, что «мир его стал огромен, а сам он — только малая часть огромного»¹⁶⁹.

Опера «Краденое солнце» Тищенко помимо признаков сказочно-волшебного и героико-драматического жанров демонстрирует яркую сатирическую направленность. В музыковедческой практике пока не

¹⁶⁸ Нестьева, М. И. Из области предположений // Советская музыка. — 1974. — №11. — С. 35.

¹⁶⁹ Там же.

сложилось понятия «*сатирическая опера*», хотя развитие оперы конца XIX и особенно первой половины XX века в России и в Европе явно указывает на необходимость разработки и спецификации данного явления и термина. С. Прокофьев назвал свою оперу «Игрок» *трагедией-сатирой*. В операх Д. Шостаковича «Нос» и «Леди Макбет» сатира выступает сильнейшим выразительным средством, определяющим природу оперного жанра, «острые столкновения музыкально-сценических образов и характеристик представлены рядом с музыкально-сатирическими зарисовками, комедийными жанровыми сценами, злым гротеском»¹⁷⁰. Шостакович называл свою оперу «Леди Макбет» «*трагико-сатирической*», подчеркивая, что «старался создать оперу — разоблачающую сатиру»¹⁷¹.

Тищенко писал свою оперу не как трагедию-сатиру, а как сатирическую сказку, в которой в притчево-символической форме излагалась не только история вселенской битвы со злом, но высмеивались человеческие пороки. Как композитор-шестидесятник, Тищенко не мог не чувствовать обновляющую и очищающую силу смеха, не ценить яркие, нестандартные возможности сатирической, гротескной подачи музыкального материала. В 1960-е годы для многих советских художников «смех стал синонимом правды. У правды-смеха были две задачи: разрушение негативного и утверждение позитивного начала. С первой отлично справлялась сатира»¹⁷².

Детская опера-сказка Тищенко «Краденое солнце» ассимилировала такие жанровые черты «сатирической оперы» как:

- созвучность актуальным нравственно-этическим и политическим темам;
- обличительный характер повествования;

¹⁷⁰ Свиридова И.А. Хоровые сцены из опер «Нос» и «Катерина Измайлова» (к проблеме исследования оперно-хорового творчества Д. Д. Шостаковича) // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. — 2020. — № 1 (7). — С. 62.

¹⁷¹ Мейер К. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время / Кшиштоф Мейер. — СПб.: Композитор: DSCH, 1998. — С. 149.

¹⁷² Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. Изд. 3-е. — М.: Новое литературное обозрение, 2001. — С. 148.

- заострение характеристичности действующих лиц, наделение их чертами современников;
- широкое применение приемов пародирования, гротеска, порой доходящих до издевки;
- наличие не только сатирического текста, но сатирического «подтекста» в либретто, и, как следствие, подчинение этому подтексту всех выразительных средств.

На протяжении всей оперы композитором неукоснительно соблюдался принцип контраста, осуществляемого на нескольких уровнях — динамическом, инструментальном, интонационном. Контраст обнаруживается как между крупными разделами формы, так и между мелкими, внутри крупных. В целом опера написана в своеобразной трехчастной обрамляющей форме, где крайние части представляют своеобразные вступление и заключение, в которых выражен объективный, авторский взгляд на происходящие сказочно-символические события. Подобная арочность скрепляет композицию оперы, подчеркивая главную мысль сказки — незыблемость Солнца, Добра, Света.

Основной раздел оперы чрезвычайно динамичен и отличается действенностью всех драматургических составляющих: темповыми контрастами, активностью действия, частой сменой героев, настроений и эмоций, симфоничностью работы с тематическим материалом и применением приема «микромотивности». Средний (основной) раздел (ц.11–100) — это собственно событийно-игровая часть, в которой происходит завязка, развитие, кульминация и развязка оперы. Этот основной раздел оперы отмечен следованием эмоционально-контрастных эпизодов.

Обратившись к поэзии К. Чуковского, композитор Б. Тищенко написал сочинение, в котором органично сочленяются яркая образно-тематическая характеристика героев, многоплановая, точно выстроенная драматургия, разножанровая направленность (опера-сказка, опера-сатира, опера-драма).

Мотиватором подобного оригинального решения стала сказка К. Чуковского, стремящаяся, по мнению Б. Каца, «стать драмой — с завязкой, угрожающим развитием действия, кульминацией на грани катастрофы, с неожиданным преодолением и развязкой, возвращающей к благополучию начала»¹⁷³. Поставив недетские проблемы в детских одноактных произведениях для музыкального театра, Б. И. Тищенко сумел ответить на них при помощи новаторской драматургии и талантливому музыкально-театрального прочтения столь же новаторской детской поэзии.

3. 3. Характеристика сказочных образов и ситуаций

Действующие лица оперы — персонажи-звери — наделены символическими чертами, давно знакомыми слушателям по народным сказкам. Кроме того, в обликах музыкальных героев просматриваются черты традиционных оперных «завсегдатаев», существующих в мировой музыкальной культуре, прежде всего в комической и сказочной опере, на протяжении нескольких веков. Так, Крокодил — персонаж злобный, жестокий, типичный баритон-злодей. Нерасторопный, неуклюжий Медведь предстает традиционным буффонным басом. В Лисе запечатлен образ коварной, недоброй красавицы, своего рода травестированной Шемаханской царицы из «Золотого петушка» Римского-Корсакова. Сорока — характерный тенор с явно юмористически-пародийными чертами. Композитор создал достаточно богатую галерею персонажей, с одной стороны хорошо узнаваемых, с другой — злободневных. Сатирические и комические черты проникают во все слои и компоненты оперы. Наибольшее сосредоточение таких черт автор связывает с музыкально-нравственными характеристиками отдельных персонажей. Примечательно, что автор наделяет сатирическо-гротескными характеристиками не только явно отрицательных героев, таких как Крокодил, Сороки, Бараны, Козел, но и вроде бы положительных, таких как Медведь, который по сюжету сказки является героем-избавителем. К

¹⁷³ Кац Б. О музыке Бориса Тищенко: Опыт критического исследования. — Л.: Сов. композитор: 1986. — С. 127.

Прототипами столь неоднозначного персонажа как Медведь из «Краденого солнца» можно назвать комически трусоватого, но импозантного Фарлафа из «Руслана и Людмилы» Глинки, трагикомического Мельника из «Русалки» Даргомыжского. Яркой характеристикой Медведя является пародийное ариозо, состоящее из нескольких разделов и характеризующее его как весьма противоречивого героя. Медведь раскрывается и в сольных эпизодах, и в диалоге с хором. Форму ариозо можно представить как рондальную. (A B A₁ C D A₂)

В первом рефренном разделе ариозо (рис. А, ц. 68) Медведь оплакивает попавших в болото Медвежат.

[illegible]

Плач этот достаточно условный, формализованный: Медведь не плачет, а скорее воет, точнее хнычет. Поручая хныканье басу-Медведю, чья фигура никак не ассоциируется с подобным проявлением чувств, композитор намеренно травестирует образ. Хнычет Медведь у Тищенко мастерски! Бас ведет бестекстовую вокализацию в достаточно высоком регистре с глиссандо, с акцентированными, усугубленными форшлагами слогозвуками «у», подражающими всхлипываниям. Это своего рода *пародия* на плач, предполагающая «изображение-имитацию внешних признаков объекта с целью “раскрытия его внутренней несостоятельности”»¹⁷⁴. Вторит Медведю глиссандирующий тромбон и завывающее глиссандо низких струнных. Этот рефрен — комплекс хныканья и завывания в низком регистре, использование специфического тембра тромбона — звучит комично, эмоционально неубедительно и поэтому не вызывает у слушателя жалости к персонажу (2 т. после ц. 67, ц. 69).

Резким контрастом рефрену-плачу звучит эпизод В (рис. 20, ц. 70), один из самых гротескных фрагментов оперы, ошеломляющий слушателя и текстом, и неожиданным жанрово-стилистическим решением. Автор резко меняет направление музыкальной мысли в сторону гротескной буффонады. Только что «горевавший» Медведь пускается буквально в галоп с текстом «Воевать мне совсем не охота, / Медвежата попали в болото». Затактовый зачин, залихватские скачки на октаву, громкая динамика, темп *presto*, характерный прикладной аккомпанемент в стиле «ум-ца, ум-ца» — все создает настроение веселья и разгула. Парадоксальная несовместимость звучащей перед этим вроде бы горестной ситуации (пропали медвежата!) и развеселого галопа, то есть ситуации «комизма семантических нарушений»¹⁷⁵, вызывает у

¹⁷⁴ Алпатова, А.С. Пародия и игра как основные принципы выражения комического // Сознание и подсознание в искусстве и науке. — М.: Изд-во Моск. гуманитарного университета, 2015. — С. 14 -15.

¹⁷⁵ Бородин Б.Б. Генезис комического в творчестве Д. Д. Шостаковича: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения / ВНИИ искусствознания. — Москва, 1988. — С. 14.

слушателя законный вопрос: то ли Медведь от «горя» сошел с ума и пустился в пляс, то ли «горе» вовсе и не «горе».

Рисунок 20. "Краденое солнце", ц. 70

The image shows a musical score for measure 70 of the piece "Краденое солнце". The score is written for several instruments and a vocal part. The vocal part is labeled "МЕДВЕДЬ" (Bear) and includes lyrics in Russian. The instruments include Cor (Cor Anglais), Tr-ni e Tuba, and Archi (Archi). The score includes various musical notations such as dynamics (f, pp, ff, sim.), articulations (gliss., sord., div., non div.), and a tempo marking "Presto subito".

Композитор явно подтрунивает над Медведем, в партию которого проникли интонационно-стилистические элементы буффонной арии с явно прикладным аккордовым аккомпанементом, незамутненным соль мажором и последовательностью функций Т-Д-Д-Т!

Возврат к рефрену плача (А₁, 4 т. до ц. 71) после веселого плясового раздела уже не оставляет сомнений в неискренности горестных чувств и переживаний Медведя. Именно поэтому следующий «трагико-патетический» эпизод «Ой, куда, вы, толстопятые сгнули?» (С, 4 т. после ц. 73), в котором рыдания Медведя перемежаются с воем, звучит гротескно.

Еще более неоднозначным предстает Медведь в сцене нападения на Крокодила (3 т. после ц. 87). Грозный боец почему-то поет пианиссимо, фальцетом, выпевая сложнейшие для низкого мужского голоса мелодико-

ритмические глиссандированные фиоритуры из шестнадцатых в высоком регистре. Складывается впечатление, что, Медведь страшно напуган. Когда он уговаривает Крокодила отдать солнце, его голос предательски дрожит от страха. Далее, правда, музыкальная характеристика Медведя преобразается: сначала герой сбивается на истерическую очень громкую (*ff*) скороговорку «А не то, гляди, поймаю, пополам переломаю»¹⁷⁶ (4 т. до ц. 89), затем начинает угрожать врагу, и в его репликах «Будешь ты, невежа, знать / Наше солнце воровать» появляется *mf*, пунктирный ритм, хроматизмы, скачки, (2 т. до ц. 89). Но по-настоящему бойцовские качества Медведь проявляет только после дерзкого ответа и наглого хохота Крокодила. Перед решительным ударом Медведь, персонаж несомненно сильный и столь же прямолинейный, высказывается просто: соло, в абсолютной тишине, без поддержки хора и оркестра поет на *ff* «Ну так на же, получай! На себя теперь пеняй!» по звукам восходящей ми мажорной гаммы от первой до седьмой ступени и нисходящей лидийской гаммы фа (рис. 21).

Рисунок 21. "Краденое солнце", Медведь, ц. 94



Медведица обрисована как положительный, обладающий подлинными чувствами, по-настоящему страдающий персонаж. Она поет в дуэте с Медведем (ц. 76, раздел D), но в отличие от него, вызывает у слушателей сочувствие. Интонационно тематизм Медведицы, начинающийся и скатывающийся с «вершины-источника», неоднократно повторяющийся, близок к сфере русской устной плачевой традиции.

¹⁷⁶ автор ставит ремарку *isterico*

Лиса, введенная в оперу волей либреттистов (в сказке Чуковского ее нет), персонаж многогранный, колоритный, достаточно активно участвующий в развитии сюжета. Сложившийся в народных сказках традиционный образ хитрой плутовки Лисы в опере Тищенко приобрел еще ряд дополнительных комедийно-сатирических черт. Первоначально Лиса предстает перед слушателями как женственный, грациозный, мягкий, но все же очень непростой персонаж. Елейный кантиленный вокальный тематизм, сопровождающийся арпеджированными аккордами арфы и глиссандо струнных, создает образ коварной красавицы, заставляющий слушателя вспомнить Шемаханскую царицу из оперы Римского-Корсакова «Золотой петушок», персонаж сколь чарующий, столь и малопривлекательный. Прихотливый «восточный», приторно-слащавый тематизм роднит Лису с Царицей (рис. 22).

Рисунок 22. "Краденое солнце", Лиса, ц.50

50

ЛИСА
mp cantabile, dolce

Зна - ю я, что на - до пред - при - нять, пред - при - нять:

div. gliss. mp arco mp arco mp arco mp

Иногда хитрая Лиса преобразается в воительницу, в ее музыкальном материале слышны воинственность и напористость при сохраняющемся изяществе и очевидной мягкости (1 т. после ц. 51-52). Там, где Лиса, якобы призывая Медведя к действию, в очередной раз красуется и демонстрирует

окружающим самолюбование (ц. 62), Тищенко применяет и весьма изящную скороговорку в высоком регистре без указания звуковысотности, которая звучит скорее фальшиво-назидательно, чем призывно-воинственно. Лиса шепотком морализирует в речевом стиле *sprechstimme*, где автор предписал персонажу только ритмический рисунок, звуковысотность носит алеаторический характер (на усмотрение исполнителя, ц.62).

Остроумным средством, вскрывающим фальшь и хитрость Лисы становится применение в опере традиционных трезвучий (1 т. после ц. 59). Никто из персонажей такими средствами, как «простые» трезвучия, не характеризуется. В парадоксальном применении столь нехитрых средств автор удивительным образом находит неожиданную и выразительную музыкальную краску для создания сказочного образа плутовки-Лисы.

Изобретательно подошел композитор к воплощению образа главного сказочного злодея — *Крокодила*. С одной стороны, его вокальный тематизм прост, даже примитивен, преимущественно основан на гаммообразных восходящих попевах с синкопированным ритмом (1 т. после ц 90). С другой стороны, в партии отрицательного героя есть и такие традиционные знаки зла, как тритоны, увеличенные и уменьшенные интервалы, хроматизмы, создающие образ тупой силы и воинствующей агрессии. Комично применение Крокодилом милицейского мегафона. Эффект устрашения достигается также специфическим оркестровым сопровождением: вокальная партия Крокодила сопровождается ритмически однообразной токкатно-наступательной фигурой из восьмых у большого барабана, а также акцентированных возгласов оркестра и меди (рис. 23).

Рисунок 23. "Краденое солнце", Крокодил, ц.90

90 10 8

Fag.

Cor.

Cassa

КОЗЕЛ

да-ет целый свет, а те-бе и де-ла нет!

КРОКОДИЛ (в милицкий мегафон)

Ха, ха, ха, ха, ха, ха.

9

113

Cassa

КРОКОДИЛ

sf

gliss.

ха, ха, ха! Ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха! Ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха! Ха, ха, ха, ха-а.

Любопытно, что в определенном смысле образно-интонационные сферы противоборствующих персонажей — Крокодила и Медведя — родственны, выражение силы, наступательной энергии, агрессии и у одного, и второго героя выражается через гаммообразное движение, пение фальцетом, глиссандо.

Персонажами, занимающими пограничное положение между добрыми и злыми силами, выступают *Сороки*. Оригинален выбор голосов для данного группового образа. Тищенко поручает эти партии мужским высоким голосам (тенорам), что сообщает характеристикам Сорок оттенки комизма. Образ белобокой птицы в русских сказках традиционно связывается со сплетнями, пустым шумом и двойственностью позиции, формулируемой как «и вашим, и нашим». Появление Сорок сопровождается интонационным комплексом, который можно назвать «лейтмотивом Сорок». Первый раз он появляется в разговоре с Зайчатами (2 т. до ц. 13 у гобоя). Далее детская считалочка, вложенная в уста говорливой птицы Сороки, приобретает смысл угрозы, ощущение надвигающейся беды (2 т. после ц.14) достигнуто при помощи токкатности — излюбленного приема Шостаковича, а впоследствии и Тищенко. Затем лейтмотив Сорок появляется в самых острых моментах

действия и звучит на протяжении всей оперы как комментарий к происходящим событиям, подвергаясь образно-интонационной трансформации:

- Сороки разносят новости. Лейтмотивная скороговорка-присказка Сорок «Я все знаю, я все видела: злое чудище нас обидело» звучит на фоне ансамбля ударных с неопределённой звуковысотностью (ц.14), к которым позже присоединяются реплики струнных и отдельные сильно акцентированные выкрики труб.
- Оценка сороками, а затем и всеми остальными ужаса произошедшего: «Крокодил наше солнце проглотил» (1 т. после ц. 15 – ц. 22). Лейтмотив Сорок становится основным строительным материалом в большом симфонизированном разделе, где и партии солистов, и оркестровые партии образуют равнозначимую полифонизированную ткань.
- Сороки в сцене считалки оценивают свои силы, едко комментируют поведение других, (ц. 40 – ц. 41, 4 т. до ц. 50), призыв-комментарий Сорок.
- Сороки призывают Медведя к бою: «Полно лапу ему, лодырю, сосать!» (5 т. после ц. 63), а затем едко поддразнивают его: «Нет, чтоб солнце воротить, он тебя еще дразнить!» (4 т. до ц. 94).

Краткими, но музыкально выразительными и ярко эмоциональными характеристиками наделены второстепенные персонажи, образы которых раскрываются в диалогах, в различных групповых разговорах, действиях и взаимоотношениях. Для героев положительной сферы композитор избирает тематизм, связанный с интонационностью фольклорного типа. Так, мелодические попевки, близкие народно-инструментальным наигрышам, поступили на службу вокальным характеристикам *Зайчихи*, *Воробья* (ц. 26, 28). Уже говорилось о фольклорных прообразах плача Медведицы (ц. 76).

В стремлении к созданию точных, разносторонних и выразительных характеристик героев Тищенко иногда прибегает к применению различных

форм омузыкаленной устной речи. Звери в опере «Краденое солнце» — это аллегорические персонажи, в которых сатирически высмеиваются людские пороки. Как правило, авторы (писатели, композиторы, художники) используют аллегорические средства для выявления и осмеяния недостатков каких-либо негативных явлений и персонажей. «Овеществление, оживотнивание и другие «о – ния» способствуют лишь ещё большему обострению противоречий путём сталкивания полярных явлений»¹⁷⁷. В партии *Козла*, например, можно найти интонации, заимствованные из арсенала детского фольклора: комические ускоряющиеся скороговорки (ц. 86, «Подойди сперва тихонько»), интонации детских дразнилок и речевок (ц. 87, «Говори ему, говори ему»; 2 т. до ц. 90 «Пропадает целый свет, а тебе и горя нет»).

Важным репрезентантом вокально-речевой составляющей характеристик персонажей выступает ритмическое начало. Ритмика в опере является всепроникающим элементом музыкальной ткани, носителем той яркой характерности, которая присуща большей части партий действующих лиц. Для каждого из них автор организует специфический метроритмический строй, который абсолютно индивидуализирован. Именно благодаря феерическому разнообразию применяемых ритмических моделей композитору удастся достичь постоянной обновляемости музыкального материала, слушатель не пресыщается услышанным, его восприятие все время находится в состоянии повышенного внимания. Кроме того, именно ритм является одним из ресурсов для создания юмористических, а подчас и сатирическо-гротескных элементов.

Так, например, в создании образа заносчивого и воинственного *Петуха* композитор использует резко пунктирный и синкопированный ритм (3 т. до ц. 37 и далее). Ритмический рисунок вокальной партии *Воробья* построен так, что, как правило, лишен сильных долей и изобилует паузами (ц.41). В партиях,

¹⁷⁷ Алпатова, А.С. Пародия и игра как основные принципы выражения комического. — С. 15.

сопровождающих реплики Воробья — в убыстряющихся попевках кларнетов, в свисте (1 т. после ц. 41) — словно воссоздается природа маленькой и легкой болтливой птички, которая перемещается прыжками.

Одним из специфических приемов, используемым композитором для музыкальной характеристики *Воробья* и *Ежей*, стал пуантилизм, способ выражения музыкальной мысли при помощи отдельных звуков-точек, разделенных между собой паузами. Создание залихватского образа маленькой птички выполняется при помощи отрывков, заостренных широкой интерваликой отдельных коротких мотивов (ц.34, ц.41, партия Воробья). Ответ Ежей — «Шире карман держи, не пойдут никуда ежи» — юмористическая фраза, созданная при помощи острой ритмической характерности и применения пуантилистического приема (ц.55). Отрывистые реплики Ежей сопровождаются точечными акцентированными аккордами струнных.

Для осмеяния *Баранов*, демагогических персонажей, обладающих силой, энергией, но не обладающих подлинной воинственностью и смелостью, композитор выбрал *жанрово-пародийный* аспект характеристики. Как заметил Б. Б. Бородин, одной из форм проявления музыкального комизма является критическое отношение композитора к персонажу, проявляющееся в обращении «к современным жанрово-бытовым истокам в сатирических, обличительных целях»¹⁷⁸. В опере «Краденое солнце» одним из таких жанрово-бытовых истоков становится лезгинка. Танцевально-жанровый эпизод лезгинки Баранов, призывающих «Эй, вы, звери, выходите! / Крокодила победите!», предваряется ремаркой *con fuoco* (ц.38-48). Он практически полностью базируется на прихотливой ритмической партитуре ударных, отмечен регулярной прикладной ритмикой, активизацией ударных, ансамблевой игрой оркестра (деревянные духовые, ударные, струнные).

¹⁷⁸ Бородин Б.Б. Генезис комического в творчестве Д. Д. Шостаковича: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения / ВНИИ искусствознания. — Москва, 1988. — С. 11.

Жанрово-бытовые реминисценции (марш, лезгинка, галоп) в опере Тищенко служат не только целям характеристики персонажей, но и являются своеобразными проводниками комизма — иронии, сарказма, насмешки. Ритмоформула марша, например, прорывается в одной из кульминационных сцен, когда трусливые звери решают, кому идти выручать Солнце (ц. 49, 1 т. до ц.52). В подобных сценах слушатель совершенно иначе воспринимал и оценивал знакомые жанрово-интонационные комплексы «благодаря катахрезе — использованию музыкально-выразительных средств вопреки их историко-смысловому контексту»¹⁷⁹.

Важную роль в опере играет коллективная общность зверей, названная композитором и авторами либретто «все», то есть все звери. Этот *коллективный хоровой персонаж* выполняет несколько функций и связан с воплощением различных ролей. Во-первых, можно сказать, что хор в опере — это носитель объективного начала. Кроме того, в хоре можно услышать голос автора. В-третьих, в монументальных оркестрово-хоровых сценах начала и завершения оперы¹⁸⁰ хор выступает как носитель опосредованной характеристики Солнца. Сходный прием опосредованной образно-музыкальной характеристики, порученной коллективному голосу, встречается в опере Римского-Корсакова «Снегурочка»¹⁸¹. Тищенко необходимо было создать образ света, солнца, довольства в начале оперы, а также ликования и радости в конце. Этот образ композитор создает экономичными мелодическими средствами, применяя разные варианты попевок с квартовым зачином и квартой же ограниченной (7 т. до ц. 2).

Вступительный и заключительный хоровые разделы основаны на тематизме, выполняющем функцию лейтмотива-солнца. В начале оперы хор-

¹⁷⁹ Горячева, Т. А. Комическое в музыке: история понимания // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. — 2009. — № 4. — Том 1. — С. 146.

¹⁸⁰ Н.В. Данилова называет эти разделы Прологом и Эпилогом, с чем можно согласиться лишь отчасти, так как у автора таких определений нет (Данилова, Н. В. Метаморфозы комического в советской музыке второй половины XX века в разножанровых контекстах. — СПб., 2020).

¹⁸¹ Хор «Свет и сила, Бог Ярило, красное солнце наше». Римский-Корсаков Н.А. Снегурочка. Клавир. — М., 1974. — С. 412.

пляска меди звучит как символ горячего солнечного дня, яркого и динамичного образа Света и Жизни (ц. 6). С этим же тематизмом в виде хора-пляски выступает хор, призывая Медведя на борьбу за Солнце и Свет («Покидай свою, Медведь, ты берлогу», ц. 65). Оригинальность и фоническую терпкость призыву сообщают созвучия нетерцового строения, а также использование антифонного пения, при котором часть хора изображает эхо. В завершающем оперу эпизоде ликования (ц. 100) наконец объединяются усилия медной группы, хора и всего оркестра в радостном восхвалении Солнца и Света.

Еще одним уникальным и многофункциональным участником оперы является оркестр. Оркестр выполняет несколько функций, являясь одновременно и самостоятельным персонажем, и своеобразным действующим лицом, и мотиватором действия, и режиссером сценической образно-эмоциональной атмосферы. Симфоничность оперы связана с самостоятельной и весомой ролью оркестра, с почти полным отсутствием у него аккомпанирующего элемента, со сквозным мотивным развитием начальных тематических тезисов (ц. 13 -23; ц. 80 -83).

Тищенко тонко и остроумно использует тембровую характеристичность как для обрисовки отдельных персонажей, так и для создания настроения в той или иной сцене. Кроме этого, оркестровые краски используются и для поддержания определенного сказочного колорита, эмоционального состояния в конкретной сюжетной ситуации. Например, в мощном, блестящем оркестровом тутти в начале (до ц.10) и в конце оперы (ц.100-103) искусно применена сонорная техника, специфика которой состоит «в выдвижении на первый план краски звучания, а также моментов перехода от одного тона или созвучия к другому»¹⁸². Максимально колоритная звуковая атмосфера создается в этих разделах также благодаря применению алеаторики,

¹⁸² Холопов Ю.Н. Соноризм, сонорика, сонористика, сонорная техника // Музыкальная энциклопедия. Том. 5. — М.: Советская энциклопедия, 1981. — С.207

реализующей иллюзию/ощущение света, образов стихийной первозданной радости и природного ликования.

Тищенко, используя самый широкий арсенал *оркестрово-колористических средств*, сразу погружает слушателей в сказочную атмосферу. Одним из характерных для русской музыки оркестровых средств, применяемых композитором, является *колокольность*, трактуемая автором оригинально, по-своему. С одной стороны, колокольность связана с выражением радости, возвышенно-приподнятых чувств, с солнечным светом. С другой стороны, новизна композиторского прочтения колокольности состоит в реализации ее через призму сказочности. Найденная автором свежая краска, возникающая из сочетания педалей меди в высоком регистре, широкоинтервального тематизма в высоком регистре у деревянных духовых, колокольчиков, вибратона и фортепиано, сродни гусельному перебору, который традиционно вводил слушателей в мир сказок в устной русской сказочной традиции. У Тищенко этот прием оригинально сочетает в себе функцию начала повествования, зачина-вступления и главного тезиса-символа всей оперы.

Совершенно иными оркестровыми средствами пользуется композитор для создания устрашающего колорита *темного леса* (2 т. до ц. 25). Здесь задействованы духовые со струнными. Звучание двух кларнетов в высоком регистре на динамике *pp* создает ощущение сдавленности и некоторой «задушенности» тембра, а дуэт альтов и виолончелей, играющих *pp* у колодки (*sul tasto*), колористически темен и напряжен. Атмосфера ужаса и враждебности окружающей действительности также создается силами максимально удаленных по диапазону инструментов — контрабасов и флейт. Этот большой разрыв, создающий ощущение пустоты и тьмы, усиливается применением характерного приема глиссандо и фруллато у флейты (4 т. до ц.11).

Важную семантическую нагрузку, связанную с передачей как образов яркого солнечного света, так и атмосферы враждебности темного леса, несет

расширенная группа ударных инструментов. Говоря словами Ю. Фортунатова, в опере Б. Тищенко ударные тесно «“вдвигаются” в смысловую конструкцию музыкального произведения»¹⁸³. Численность ударных в опере доходит до 19 инструментов! Своеобразие тембровых решений композитора, рисующего картины летнего солнечного дня, ночной темноты, лесных ужасов и страхов, обеспечивается искусным применением ударных: инструментария с определенной звуковысотностью (вибрафон, ксилофон, литавры, колокольчики, колокола), богатого набора инструментов без определенной звуковысотности (бубен, 3 деревянных барабана, малый барабан, большой барабан, там-там, цилиндрический барабан, тарелки, подвесная тарелка,), а также экзотических инструментов (бонги, том-томы, трещотка, бразильская трещотка).

В «Краденое солнце» композитор Б. Тищенко, декларировав наследование традициям классической оперы XIX века, нашёл новые, актуальные формы жанрового, драматургического и интонационно-тематического решений. Композитору удалось создать в своем роде феномен, так как в рамки «маленькой» детской оперы «Краденое солнце» с хронометражем в 37 минут автор вместил полноценную оперу-драму. Несмотря на заявленную самим автором одноактность, которая изначально предполагает камерность и миниатюрность, 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.

¹⁸³ Фортунатов, Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей. — М.: Изд-во МГК им. П. И. Чайковского, 2004. — С. 109.

4.1. Сравнительный анализ либретто и литературной сказки

В первой главе диссертации уже говорилось о том, что в 1950—1960-е годы активизировался интерес советских композиторов по отношению к оперетте. Жанр оперетты приобрел в эпоху «оттепели» популярность и социальную значимость, музыкальные театры страны боролись за право очередной премьерной постановки новой советской музыкальной комедии или оперетты. О возросшем внимании общества к «легкому» жанру свидетельствовали талантливые постановки на многочисленных сценах музыкальных театров, с неизменным успехом шли оперетты на современные, гражданские, патриотические темы¹⁸⁴.

Сложилось новое ответвление в музыкально-драматическом театре — советская оперетта. Сформировалась советская опереточная школа, опирающаяся на достижения композиторов, драматургов, исполнителей, постановщиков. По мнению одних исследователей, именно в эпоху «оттепели» «оперетта находит себя, свою проблематику, свои эстетические принципы, свои <...> режиссерские и актерские силы, <...> собственные интонации и формы»¹⁸⁵. Тематика и жанровый диапазон советской оперетты оказались достаточно широкими, наряду с произведениями лирического и лирико-комедийного характера, композиторами и драматургами были созданы патриотические, героические, лирико-драматические оперетты.

¹⁸⁴ Назовем самые заметные премьеры: «Белая акация» (Москва, 1955) И.О. Дунаевского, «После свадьбы» (Одесса, 1957), «Заочное свидание» (Ростов-на-Дону, 1964) А.Я. Лепина, «Левша» (Иркутск, 1957) А. Г. Новикова, «Весна поёт» Д. Б. Кабалевского (Москва, 1957), «Москва, Черёмушки» Д. Д. Шостаковича (Москва, 1959), «Поцелуй Чаниты» (Москва, 1957), «Фонари-фонарики» (Москва, 1958), «Цирк зажигает огни» (Москва, 1960), «Анютины глазки» (Свердловск, 1964) Ю. С. Милютин, «Севастопольский вальс» (Волгоград, 1961) К. Я. Листова, «Сто чертей и одна девушка» (Москва, 1963), «Белая ночь» (Москва, 1967) Т. Н. Хренникова, «Ветка сирени» (Волгоград, 1963) С.А. Заславского, «Конкурс красоты» (Москва, 1967) А. П. Долуханяна, «В ритме сердца» (Ленинград, 1967) А. П. Петрова, «Девушка с голубыми глазами» (Свердловск, 1966), «Москва — Париж — Москва» (Ростов-на-Дону, 1968) В. И. Мурадели.

¹⁸⁵ Жукова, Л.Л. В мире оперетты. — М.: Знание, 1976. — С.75.

Пресса, историки отечественного театра писали о формировании советской опереточной классики.

Правда, были и противоположные, критические мнения; находились авторы, утверждающие, что «советской опереточной классики нет»¹⁸⁶. Негативные высказывания критиков были связаны с тем, что оперетта, по их мнению, потеряла свой острый юмористический заряд, что ее авторы «выхолостили живительное сатирическое начало, коллизии и характеры стали одномерно-пресно-прекраснодушными, порой просто рептильными»¹⁸⁷.

Но, как бы то ни было, жанр оперетты актуализировался, был востребован в музыкальных и драматических театрах. Поэтому обращение Б. Тищенко к жанру оперетты, да еще в ее сатирическом модусе, представляется закономерным. Оперетта «Тараканище» замысливалась как часть триптиха по сказкам Чуковского, она заказывалась композитору художественным руководителем Ленинградского ТЮЗа З. Корогодским. Вспоминая об этом коллективе, исследователи утверждают, что в 1960-е он переживал пору подлинного расцвета: «ТЮЗ эпохи З. Корогодского — особое явление в театральном мире не только Ленинграда, но и всей страны: яркий, смелый, глубокий, современный, стирающий границы между детством и зрелостью, между актерами и зрителями. Популярность данного театра была невероятна: казалось, что талантливой молодой труппе во главе с З. Корогодским подвластно все»¹⁸⁸.

Можно ли считать «Тараканище» сказкой, подходящей для оперетты? Ведь известно, что для оперетты композиторы выбирали, как правило, легкие любовные истории, немудреные пьесы, в которых «на первом месте — интересный сюжет, комические ситуации на уровне разыгранных

¹⁸⁶ Владимирская, А.Р. Оперетта: звездные часы / А. Р. Владимирская. — СПб: Лань: Планета музыки [и др.], 2009. — С.216

¹⁸⁷ Там же.

¹⁸⁸ Серов, Ю. Э. Музыкально-сценический триптих Б. Тищенко по сказкам К. Чуковского в контексте развития отечественного симфонизма 1960-х годов (статья 1) // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2022. — № 1. — С. 85.

анекдотов»¹⁸⁹. 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 авторитарность отдельной личности, доведенная до уровня культа, как извечный человеческий страх перед сильными мира сего, которые на самом деле сильны исключительно своевластием и своеволием.

Филологи неоднократно подчеркивали неоднозначность «Тараканища», его адресацию и детям, и взрослым, способность ставить непростые вопросы. Е. А. Балашова справедливо пишет о том, что текст К. И. Чуковского «потребовал глубокого, а не поверхностного толкования. Слова и фразы не случайны, таят загадки, <...> становятся попыткой автора объясниться с публикой. Отгадывать загадки писателя, доискиваться до второго дна — все это не только забавно и весело»¹⁹⁰.

В сказке также поднимается тема разобщенности людей в момент опасности и нежелание противостоять и бороться, проблема всетерпимости, непротивления злу и всегдашняя позиция ожидания «кого-то», кто придет и все уладит. Не случайно И.В. Кондаков прозорливо отмечает, что в интертекстуальных сказках Чуковского, составивших своеобразный «детский комический эпос» (Ю. Тынянов), «не было невинных забавных сюжетов для детей, не было развлекательного юмора, не было порожденных детской психологией “лепых нелепиц”. Все это было лишь искусной маской

¹⁸⁹ Киселёв, Г.А. Взаимовлияние музыки и пьесы в оперетте и музыкальной комедии // Культурное наследие России. — 2020. — № 2 (29). — С. 70.

¹⁹⁰ Балашова, Е.А. «Я шутил, я шутил, вы не поняли...»: детская литература с недетскими претензиями // Вестник Калужского университета. — 2019. — № 4 (45). — С. 43-44.

юродствующего сочинителя; философско-политическое иносказание пронизывало каждую из сказок и определяло ее серьезный и глубокий смысл — гуманистический и антитоталитарный»¹⁹¹.

Автором либретто оперетты выступил Зиновий Корогодский. В основу либретто он положил авторский текст стихотворения Чуковского, несколько дополнив и видоизменив его. Перерабатывая сказку Чуковского, Корогодский старался максимально сохранить первоначальный стихотворный текст. Изменения текста сказки были обусловлены основными принципами либреттологии, постулирующей особую взаимосвязь словесно-поэтической, музыкальной и драматургической составляющих либретто, создающих в нем новые театральные-музыкальные смыслы. «Словесный текст (либретто) и музыка — два смыслообразующих фактора, а смысл целого создается как результат их сложного взаимодействия»¹⁹².

Изменения, внесенные Корогодским в текст Чуковского достаточно разнообразны. Либреттист сделал небольшие редакционные поправки: добавил повторы отдельных фраз («А за ними раки / На хромой собаке, / *На хромой собаке, / На хромой собаке*¹⁹³», ц.1, т.8), заменил одно слово (или оборот) на другое («Я рычу, и кричу, / И усами *стрекошу*»), включил эмоциональные междометия и звукоподражательные слова («Едут и смеются, / Пряники жуют. / *Ля-ля-ля-ля-ля / Ля-ля-ля-ля-ля / Ля-ля-ля-ля-ля / Ля-ля-ля-ля-ля*», цц. 4-5), вставил в слова звукоподражательные, эмоционально окрашенные слоги (№ 2 «Ария Таракана», «*Па-па-па-па-годите, не спешите*», ц.9; «Я вас мигом прогложу, прогложу, прогложу, *прогложу, прогложу, / Не па-па-па-па-па-па-ми-лу-ю*», ц. 10, 8. т.), добавил местоимения, поменял

¹⁹¹ Кондаков, И.В. «Лепые нелепицы» Корнея Чуковского: текст, контекст, интертекст // Общественные науки и современность, Культура / 28. 02. 2003. — <https://www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/lepye-nelepicy-korneya-chukovskogo-tekst-kontekst-intertekst> (дата обращения: 10. 06. 2020).

¹⁹² Ганзбург, Г.И. О перспективах либреттологии // Музыкальный театр XX века: события, проблемы, итоги, перспективы / Ред. А.А.Баева, Е.Н.Куриленко. — М.: Едиториал УРСС, 2004. — С.245-246.

¹⁹³ Курсивом выделены изменения, внесенные либреттистом в текст Чуковского.

местами слова («Он рычит, и кричит, / *Он кричит, и рычит*, / И усами он, / И усами он, шевелит», №3. Хор, 7 т. до ц. 12).

Более значительные изменения, внесенные либреттистом в первоначальный текст, были связаны с включением новых слов, оборотов, фраз, нужных для уточнения характеров персонажей, усиления эмоциональной окраски сценических ситуаций («Никого из нас, / Никого из нас, / Никого из нас, Таракан не пощадит, / Таракан не пощадит, / Нас не пощадит / Таракан!», №3, ц.13).

Подверглась трансформации речь героев. Для текста либретто, являющегося основой музыкально-драматического спектакля, важно наличие прямых высказываний героев, которые могли бы характеризовать индивидуальность персонажей, стать основой музыкальных номеров — арий, песен, дуэтов. Поэтому косвенная речь стихотворения была заменена либреттистом на прямую. («А *мы раки, раки, раки-забияки* / Не боимся *мы бою-драки*»).

Приведем сравнительную таблицу текстов Чуковского и Корогодского, демонстрирующую на примере первых пяти номеров клавира особый музыкально-драматургический принцип организации либреттистом поэтического материала.

Рисунок 24. «Тараканище». Сравнительная таблица текста Чуковского и либретто Корогодского

Стихотворение	Либретто	Клавир
Часть первая		Вступление Хор
Ехали медведи На велосипеде.	Ехали медведи На велосипеде.	
А за ними кот Задом наперёд.	А за ними кот Задом наперёд.	
А за ним комарики На воздушном шарике.	А за ним комарики На воздушном шарике.	ц.1
А за ними раки	А за ними раки На хромой собаке,	7 т. до ц.2.

На хромой собаке.	На хромой собаке, На хромой собаке	
Волки на кобыле. Львы в автомобиле. Зайчики В трамвайчике. Жаба на метле...	Волки на кобыле. Львы в автомобиле. Зайчики В трамвайчике. Жаба на метле, Жаба на метле...	ц. 3
Едут и смеются, Пряники жуют.	Едут и смеются, Пряники жуют. Едут и смеются, Пряники жуют. Ля-ля-ля-ля-ля Ля-ля-ля-ля-ля Ля-ля-ля-ля-ля Ля-ля-ля-ля-ля	№1. Вступление ц.4 ц.5
Вдруг из подворотни Страшный великан, Рыжий и усатый Та-ра-кан! Таракан, Таракан, Тараканище!	Чтец Вдруг из подворотни Страшный великан, Рыжий и усатый Та-ра-кан! Таракан, Таракан, Тараканище!	Чтец
Он рычит, и кричит, И усами шевелит: "Погодите, не спешите, Я вас мигом проглочу! Проглочу, проглочу, не помилую".	Я рычу, и кричу, И усами стрекочу "Па-па-па-па-годите, не спешите, не спешите, не спешите, Я вас мигом проглочу! Я вас мигом проглочу, проглочу, проглочу, проглочу, проглочу, Не па-па-па-па-па-па-па- ми-лу-ю".	№2. Ария Таракана ц.8 ц.9
	Хор Он рычит, и кричит, Он кричит, и рычит, И усами он, И усами он, шевелит.	№3. Хор

	Никого из нас, Никого из нас, Никого из нас, Таракан не пощадит, Таракан не пощадит, Нас не пощадит! Таракан!	ц.13
Звери задрожали, В обморок упали. Волки от испуга Скушали друг друга. Бедный крокодил Жабу проглотил. А слониха, вся дрожа, Так и села на ежа.	Чтец Звери задрожали, В обморок упали. Волки от испуга Скушали друг друга. Бедный крокодил Жабу проглотил. А слониха, вся дрожа, Так и села на ежа.	Чтец ц. 19, т.6
Только раки-забияки Не боятся бою-драки: Хоть и пятятся назад, Но усами шевелят И кричат великану усатому:	А мы раки, раки, раки- забияки Не боимся мы бою-драки. Раки, раки! Ох, ох! Хоть и пятимся мы с ним, Но усами шевелим.	№5. Дуэт раков 1 т. до ц. 20 ц. 21, т.3

Поскольку Таракану, являющемуся центральным персонажем оперетты, оригинального стихотворного текста явно не хватало, либреттист обратился к другому стихотворению Чуковского, героем которого также является злодей — Бармалей. Позаимствовав из «Бармалея» несколько фраз, частично их переписав, либреттист создал новый текст для «Куплетов Таракана».

Рисунок 25. «Куплеты Таракана». Сравнительная таблица текстов сказки и либретто.

«Бармалей»	Либретто «Тараканища»
Я кровожадный,	Я кровожадный,
Я беспощадный	Я беспощадный
Бармалей.	<i>Я злой и грозный великан.</i>

И мне не надо	И мне не надо, <i>ха-ха-ха</i>
Ни мармелада	Ни мармелада, <i>ха-ха-ха</i>
Ни шоколада,	Ни шоколада,
А только маленьких,	<i>Я Таракан,</i>
Да, очень маленьких	<i>Злой великан.</i>
Детей.	

Такое заимствование текста вполне оправдалось, так как и Бармалей, и Таракан — герои одного плана. Это небольшие по масштабу личности, но при этом диктаторы, присвоившие себе право все за всех решать. Правда, Бармалея в сказке удастся перевоспитать, а Таракана — нет. Поэтому последнего просто уничтожают. Видимо, этим автор стихотворения и авторы оперетты хотели выразить мысль о том, что некоторые явления не подлежат позитивированию, их можно и нужно окончательно искоренять.

Учитывая социально-политический подтекст в трактовке главного героя либреттистом и композитором, его (Таракана) уничтожение вполне отвечало чаяниям определенной части интеллигенции, которая претерпела от диктатора (Сталина). В заглавном персонаже оперетты, написанной Тищенко в период «оттепели», отчетливо просматривались аллюзии на Сталина. Несмотря на то, что Чуковский, писавший сказку в 1921-1922 году, вряд ли знал что-либо об этом политическом деятеле и не ставил задачу его сатирического осмеяния, позднее рассмотрение «Тараканища» как политической сатиры стало весьма устойчивым. Исследователи отмечали, «что Чуковского травили и едва не посадили в тюрьму за сказку “Тараканище”, потому что это сатира на Сталина — он тоже рыж и усат»¹⁹⁴.

Для «Хора детей» автор либретто также позаимствовал стихи из «Бармалея». В тексте либретто, естественно, исчезает слово «Африка», вместо «Бармалея», появляется «Таракан», вместо обязательств забыть про Африку,

¹⁹⁴ Балашова, Е.А. «Я шутил, я шутил, вы не поняли...»: детская литература с недетскими претензиями // Вестник Калужского университета. — 2019. — № 4 (45). — С. 43

дети клянутся не нарушать порядка! Знаменательно, что авторы либретто не изменили последнее четверостишие, в котором дети обращаются к тирану (Бармалею/Таракану): «Милый, милый людоед!»

Рисунок 26. «Хор детей». Сравнительная таблица текстов сказки и либретто.

«Бармалей»	Либретто «Тараканища»
<i>Милый, милый Бармалей,</i> <i>Смилуйся над нами,</i> <i>Отпусти нас поскорей</i> <i>К нашей милой маме!</i> <i>Мы от мамы убежать</i> <i>Никогда не будем</i> <i>И по Африке гулять</i> <i>Навсегда забудем!</i> <i>Милый, милый людоед,</i> <i>Смилуйся над нами,</i> <i>Мы дадим тебе конфет,</i> <i>Чаю с сухарями!</i>	<i>Милый, милый, Таракан,</i> <i>Смилуйся над нами</i> <i>Отпусти нас, Таракан,</i> <i>К нашей милой маме!</i> <i>Мы порядка нарушать</i> <i>Никогда не будем,</i> <i>Будем с мамой мы гулять,</i> <i>Любить тебя будем!</i> <i>Милый, милый людоед,</i> <i>Смилуйся над нами,</i> <i>Мы дадим тебе конфет,</i> <i>Чаю с сухарями!</i>

Таким образом, либреттист З. Корогодский, не внося в текст К. Чуковского существенных изменений, практически создал новый вариант поэтического текста. Осуществив некоторые редакционные изменения, добавив отдельные строки из детской стихотворной сказки «Бармалей»,

либреттист в первую очередь акцентировал музыкальные закономерности нового литературного текста, внося возможности распева и песенно-речитативной вокализации. Кроме того, автор либретто активизировал протестно-критическую суть текста, усилил конфликт, обострил сатирическое и антитоталитарное начало произведения.

4. 2. Жанрово-драматургические особенности оперетты

Характерной чертой сочинений музыкального театра второй половины XX века стала жанровая синтетичность, т.е. проникновение влияний различных, в том числе неигровых, жанров в оперу и балет. По мнению исследователей, в музыкально-театральном процессе XX века обнаруживалось тяготение не только к синтезу театра и кино, театра драматического и музыкального, но и к «синтезу традиционного (оперно-оркестрового и вокально-хорового) “арсенала” с многообразными ресурсами джаза, рок- и поп-музыки, отчасти — “второго авангарда” (особенно его электронных и алеаторических направлений)»¹⁹⁵. Постепенное стирание граней между жанрами привело к появлению сочинений, в которых наблюдалось обогащение одного жанра другим, полижанровые миксты, рождение новых художественных форм и композиционных структур. Обращаясь к сказке, легенде, мифу, композиторы чувствовали «невозможность воплощения своих фантазий и замыслов в рамках традиционных театральных форм, <...> обращались к созданию оригинальных, исполненных символистского смысла, музыкально-сценических жанров»¹⁹⁶.

Столь же неоднозначным оказалось жанрово-драматургическое решение оперетты Тищенко «Тараканище». К сказке К.И. Чуковского композитора привлекла «возможность самовыражения в гуманистической

¹⁹⁵ Жабинский К. О синтезе искусств в неакадемических разновидностях оперного театра XX века // Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. Выпуск 4. Ростов-на-Дону, 2010. — С. 210.

¹⁹⁶ Батагова Т.Э. Нартовские архетипы в музыке осетинских композиторов // Известия СОИГСИ. 2011. Вып. 5 (44). — С. 57.

сфере борьбы и победы Добра над Злом, которая стала основой всего последующего творчества Тищенко»¹⁹⁷. В полижанровом произведении, вобравшем в себя черты разных театральных и музыкальных жанров, творчески ассимилировались элементы сказочно-драматического, комедийно-сатирического и трагического жанров, разные музыкально-драматургические приемы и стилистика. Композитор использовал стилистически пёстрый тематический материал:

- мелодику, близкую образцам классической западноевропейской оперы XVIII–XIX веков;
- мелодическую лексику детских песенок, считалок, уличных песенок;
- тематизм, основанный на джазовых мелодиях,
- лексемы, знакомые по советским радиопозывным.

Всё это, а также литературно-текстологическая и драматургическая особенности оперетты позволяют обнаружить в ней признаки нескольких музыкальных жанров — оперетты, оперы, оратории, и даже музыкально-театрального капустника.

С жанром оперетты сочинение Тищенко связывает общая приподнятая атмосфера, яркость, разнообразие и некоторая калейдоскопичность тематического материала, применение прикладных жанров. В основу ряда номеров легли хорошо запоминающиеся и не лишённые песенности и танцевальности музыкальные темы, ритмы и интонации. К таковым фрагментам могут быть отнесены:

- лихие, в духе разбитной песенки «Куплеты Таракана» (№ 4);
- «Дуэт Раков» (№ 5), основанный на повторении простых песенных фраз;
- «Общий речитатив» (№6), представляющий собой торжественный воинственный марш;

¹⁹⁷ Конарев М.А. Специфика жанра симфонической сказки в балете «Муха-цокотуха» Б. Тищенко // Электронный научный журнал «Культура: теория и практика». 2017. Вып. 3 (18). <http://theoryofculture.ru/issues/76/948/>

- исполненная бодрой энергии и жизнерадостности «Песенка Кенгуру» и интонационно родственная с ней последующая «Сцена» (№№ 15, 16);
- «Слава Воробью» (№ 19), в которой соединились тожественные интонации и лексемы «золотого хода» (партия Ослов), фанфар (партия валторн и труб), хорового канта (хоровая партия), рис. 27;
- лихая пляска «Общего ликования» (№ 20).

Рисунок 27. Слава Воробью, ц.95.

Gr. cassa

Ослы

Все остальное

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c

C-b

T-ro

Corni

Tr-be

Ослы

Все

ми!

До-ре-ми-ре-...

Ба-ра-но, ба-ра-но! сту-чат в барабано!

Сви-чи-трубачи тру-

uniss.

non dir.

uniss.

ff

(70)

3/2 2/2 3/2 2/2

До-ре-ми-ре-фа-ми-ра-ми!

Лету-ча-е пшени на

Гра-чи с калитки кричат.

Оперетта «Тараканище» отличается от других сочинений Б. Тищенко тяготением к относительно протяженным мелодическим линиям,

отличающимся известной песенностью и напевностью. Видимо, «повышенная музыкальность поэтической речи»¹⁹⁸ детских сказок К. Чуковского повлияла на характер музыкально-интонационного высказывания композитора. В данном случае Тищенко создал наполненную напевным мелосом оперетту не только исходя из задач лёгкого жанра и нацеленности на детскую аудиторию, но и почувствовав и оценив музыкальность стиха Чуковского.

Мелодический тематизм солистов и хора придает всему сочинению определенную певучесть, легкость, доступность, что сильно отличает оперетту от других частей триптиха. Песенность тематизма связана у Тищенко с определенными бытовыми жанрами, которыми автор пользуется очень свободно и без всяких ограничений. Так, например, в одних хоровых репликах («А за ними кот задом на перед», 1 такт до ц. 1 из «Вступления»; «Под кусточками», ц. 35 из «Сцены», №8; «Хор детей», № 12) различимы мелодические модели, «подслушанные» в детских песенках и считалках. В других мелодических построениях композитор смело опирается на низовой песенно-бытовой мелос, используя, например, в «Куплетах Таракана» (№ 4 и № 14) интонации уличной песенки «Цыпленок жареный» (рис. 28), ориентируясь в «Общем ликовании» (начало, партия Акулы) на жанрово-интонационные образцы, подобные уличной песенке «По улицам ходила большая крокодила». Опора на джазово-танцевальные модели «третьего пласта»¹⁹⁹ ощутима в «Общем ликовании» (№ 20, Ц. 101, Гиппопотам) вплоть до звуковых ассоциаций с оркестровыми произведениями Дж. Гершвина («Американец в Париже»).

Рисунок 28. "Куплеты Таракана"

¹⁹⁸ Берестов В. Корней Чуковский // Сайт: <http://chukovskiy.lit-info.ru/> / «Корней Чуковский» [Электронный ресурс]. URL: <http://chukovskiy.lit-info.ru/chukovskiy/about/berestovkornej-chukovskij.htm> (дата обращения: 12.08.2019)

¹⁹⁹ «Третий пласт» — термин В.Д.Конен. Джаз, рок-музыку, «эту громадную сферу, занявшую столь значительное место в культуре XXвека, мы и называем “третьим пластом”» [Конен., В. Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. С. 11].

4 Vivo energico



С точки зрения соответствия тематике и жанрово-драматургическому решению оперетта «Тараканище» Б. Тищенко отстоит довольно далеко от установленных канонов и традиций. В спектакле есть комические сцены, но нет легкости и духа безудержно-безоглядного веселья классической оперетты. Более того, в ряде сцен, таких сценах, как «Плач зверей» (№ 11), «Хор детей» (№ 12), музыка исполнена подлинного трагизма. Включение в действие высоких чистых детских голосов, поющих «Милый, милый Людоед, смилуйся

над нами», делает музыку пронзительно трогательной, с одной стороны, а с другой, подчеркивает трагизм момента²⁰⁰.

Оперетта «Тараканище» Б. И. Тищенко весьма далека по интонационному строю, по стилю и музыкально-технологическим принципам как от неовенской оперетты, так и от произведений, составляющих золотой фонд советской оперетты. В неовенской оперетте, да и в оперетте советского периода речевые эпизоды носят подчас характер отвлеченных диалогов или даже шуточной болтовни, а текст в музыкальных номерах не всегда несет в себе высокий смысл и не часто наделен еще и подтекстом. В оперетте «Тараканище» текст очень ценен, нередко имеет подтекстовый второй план, и никак не может быть затенен или поставлен в ситуацию простой подтекстовки музыки. Кроме того, в оперетте Тищенко нет развернутых разговорных сцен, герои только поют, разговорный текст читается исключительно чтецом и «неперсонифицированными» голосами из хора. В самом начале сочинения, правда, автор дал указание: «В общих сценах действующие лица могут быть персонифицированы». В связи с тем, что текст в оперетте в основном излагается «безлично», как бы от автора, герои не разговаривают между собой, как принято в классической оперетте.

Тищенко, в отличие от авторов классической оперетты, хоть и придерживается номерной структуры, принятой в опереттах, но при этом выстраивает музыкальную композицию как сквозное действие. Драматургия «Тараканища» строится на контрастах, нагнетании драматизма, целенаправленном развитии конфликта. Чередование драматических, и даже трагических сцен с номерами, в которых на первый план выходят злая издевка, фарс и сатира, становится одним из ведущих драматургических приемов. Один из самых впечатляющих своей трагической пронзительностью номеров

²⁰⁰ Продолжая традиции русской оперно-балетной классики, Б. Тищенко включил в оперетту партию детского хора. Но если П. Чайковским детские голоса использовались как выразительная тембр-краска («Щелкунчик», «Вальс снежных хлопьев») или как часть сюжетно-ситуационной конкретики («Пиковая дама», хор детей), то Тищенко превращает простенькую детской песенку, поющуюся детьми, в своего рода трагический «тихий центр» всей оперетты.

оперетты — «Детский хор» (№ 12) — граничит с «Куплетами Таракана» (№ 13), носящими черты уличной песенки и буффонной арии. Так же, резко контрастно решена кульминационная зона всего действия, в которой противопоставлены подлинно две сцены — трагическое «Проклятие» (№14) и беззаботно-опереточная «Песенка Кенгуру» (№15). Хоровая сцена «Проклятия» написана композитором в мрачных тонах с применением хоровой басовой партии и сопровождения деревянных духовых, струнных в низком регистре. Басовый хор в темном инструментальном окружении звучит сломлено, безнадежно, обреченно. За таким трагическим хором сразу звучит «Песенка Кенгуру», становящаяся переломным моментом в развития всего сочинения. Песенка вносит мощный контраст, а вместе с ним и окрашивает в светлые тона атмосферу звучания. Из атмосферы мрачной безысходности слушатели резко попадают в полную жизни и энергии, украшенную скороговоркой, песенку, крайние разделы которой воспринимаются как аллюзии на виртуозные арии сопрано из итальянских опер XIX века (рис. 29).

Рисунок 29. "Песенка Кенгуру"

Номера нередко переходят друг в друга *attacca*, вставные номера, танцевальные сюиты, столь важных для жанра оперетты развернутые танцевальные сцены, здесь принципиально отсутствуют.

Важным компонентом художественного целого является в оперетте Тищенко оркестровая партия. Композитор не упрощает свое оркестровое

письмо, не делает скидку на простоту языка «легкого жанра». Напротив, Тищенко использует тройной состав оркестра с расширенной группой ударных, словно он пишет большую *оперу*! Оркестр нигде не становится блеклым технологическим сопровождением, фоном для солистов и хора. Автор очень детально работает с тембрами, подчиняя их каждый раз конкретным художественно-образным задачам.

Но при этом игра *tutti* весьма ограничена, оркестровая партитура носит скорее облегченный с точки зрения звучности и динамики характер. Б. Тищенко почти не использует оркестр как самостоятельную выразительную краску: здесь нет ни одного чисто инструментального номера: увертюры, сюит танцев, оркестровых антрактов. Вероятно, такой подход к сочинению был обусловлен нежеланием автора прерывать словесно-сюжетную нить повествования, дабы не ослаблять напряженности действия.

Важное место в оперетте «Тараканище» занимает *хор*. У Тищенко в оперетте именно хору принадлежит основная движущая смысловая и драматургическая роль: в партии хора происходит и развитие действия, и реакция на все события. Эмоционально-драматическая и интонационная стороны хоровой партии насыщены, в ней происходит музыкально-симфоническая работа с материалом. По сути, хор становится коллективным героем, которого автор наделяет ариозно-песенным тематизмом и «коллективным речитативом».

Принципы работы с хором связывают «Тараканище» с жанрами *оперы и оратории*, где хор — полноправный участник событий и является носителем тематизма, имеющим лейтмотивное значение. К оперной трактовке хора можно отнести как сам музыкальный материал, которым наделен хор, так и принцип его изложения. Тищенко использует ариозно-речитативный строй интонаций, при помощи которого хор «разговаривает» со слушателем. Иногда эти интонации связаны с ариозно-песенной сферой («Ехали медведи» из «Вступления»; «И сидят, и молчат...» из «Сцены», №8; «Вот и стал таракан

победителем...» из «Хора», №9). Нередко хоровой речитатив опирается на фольклорные истоки:

- в «Плаче зверей» (№ 10, ц. 66, «Да и какая же мать», сопрано соло) налицо черты плачевых фольклорных интонаций;
- в басовой партии «Проклятия» (№ 14) также ясно различимы лексемы фольклорных плачей (рис. 30).

Рисунок 30. «Проклятие»

№ 14. Проклятие

В характере изложения хоровой речи, в принципах использования хорового речитатива Тищенко выступил продолжателем оперных традиций Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова и Прокофьева.

Серьезность темы, которую поднял композитор, масштабность музыкального материала, развитость партии хора, вокально-хоровая повествовательность и драматизм развития сюжета — все это дает основание усматривать в оперетте «Тараканище» черты *ораториальности*. Хор в оперетте занимает лидирующее место. В хоровой партии сосредоточено повествовательно-событийное начало оперетты, в хоровых разделах сконцентрирована вся драматическая коллизия сочинения. Включение в

театральное сочинение партии чтеца также сближает его жанром оратории²⁰¹. Именно хоровая партия наиболее разнообразно представляет оттенки настроений оперетты — от позитивного радостного «Вступления», через настороженность, боязливость и первые признаки тревоги (№№ 3, 7), через уже откровенный страх «Сцены» (№ 8) к явному проявлению горя и отчаянья «Плача зверей» (№ 9, 11).

Можно сделать вывод, что хор в оперетте «Тараканище» является носителем разнообразных жанровых ассоциаций — оперы, оратории и в меньшей степени оперетты.

Необходимо также отметить, что в оперетте «Тараканище» проявлены черты такого оригинального жанра, как *музыкально-театральный капустник*. Об этом свидетельствуют элементы гротеска, острой иронии, пародирования, включение в музыкальную ткань цитат из всевозможных сочинений любого жанра и уровня, использование образцов высоких жанров в несвойственных этим жанрам условиях. Как отмечают исследователи, в музыкально-театральных капустниках выстраивается система намеков и аллюзий «понятных только участникам или свидетелям определенных событий, на которые этот “капустник” намекает»²⁰². Можно сказать, что в оперетте «Тараканище» выстроилась целая система намеков и аллюзий, вполне понятных основной части исполнителей и зрителей.

Таким образом, оперетта Тищенко «Тараканище», поднимающая серьезные социально-культурные вопросы, затрагивающая идеологические проблемы, основанная на сквозной драматургии, вобравшая в себя черты нескольких музыкальных, театральных и музыкально-театральных жанров, побуждает отнести это сочинение не столько к области массового

²⁰¹ Вспомним, к примеру, оперу-ораторию «Царь Эдип» И. Стравинского, ораторию «На страже мира» для меццо-сопрано, чтецов, смешанного хора, хора мальчиков и оркестра С.Прокофьева. В конце XX века ленинградский композитор В. Гаврилин включил партию чтеца в, хоровую симфонию-действие «Перезвоны».

²⁰² Чепинога А.В. «Идея» («сверхзадача») как инструмент режиссёрского анализа оперной партитуры // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2016. — № 2 (23). — С. с.73.

развлекательного искусства, выполняющего гедонистическую и рекреационную функции, сколько к уникальному типу пародийно-сатирической оперетты, претерпевшей жанрово-тематическую трансформацию, релевантную актуальным социокультурным вызовам времени.

4. 3. О взаимодействии трагического и комического в оперетте «Тараканище»

Свое видение жанрового решения «Тараканища» как оперетты композитор, вероятно, связывал с *сатирической* компонентой концепции спектакля, а также с наличием декламируемого разговорного текста, пусть и читаемого чтецом и голосами из хора²⁰³. Жанр сатирически-пародийной оперетты, известный и популярный со времен Ж. Оффенбаха и А. Салливена, в западноевропейском музыкальном театре XX века уступил свои позиции лирической и лирико-комедийной оперетте. В советском театре 1920-1930-х годов сатирическая оперетта, напротив, вернула свои утраченные позиции. С появлением оперетт «Женихи» (1926), «Ножи» (1928), «Полярные страсти» (1929), «Миллион терзаний» (1932) И. Дунаевского, «Людовик ...надцатый» Ю. Сахновского (1928), «Сирокко» (1928), «Даже в трикотаже» (1931) Л. Половинкина сатира достаточно прочно утвердилась на отечественной музыкально-драматической сцене.

В послевоенные годы наряду с лирико-романтическим направлением, представляющим магистральный путь развития оперетты, продолжала развиваться и оперетта комедийно-сатирического характера. Неслучайно режиссер Ю. Хмельницкий, выступая в 1965 году с программной статьей о путях развития оперетты, подчеркнул: «Советская оперетта, не отказываясь от комедии, в полной мере пользуется и драматическими ситуациями. <...> Ее

²⁰³ Наиболее близким по характеру использования декламируемого текста в музыкальном произведении, написанном для детей, становится симфоническая сказка «Петя и волк» Прокофьева. При всех различиях сочинений Прокофьева и Тищенко, в сказке «Петя и волк», также как и в оперетте «Тараканище», чтец является ведущим героем и носителем действия с одной стороны, и полноправным его участником с другой.

пути широки и разнообразны. Она может быть и лирической, и героической, и сатирической — было бы только талантливо»²⁰⁴. В период «оттепели» создаются и ставятся оперетты, в которых драматическое, лирико-романтическое направления переплетаются с пародийно-сатирическим, гротескным началом. Так, например, пародийными, шаржированными, гротескными музыкальными сценам и номерами пронизаны лирико-комедийные оперетты «Москва, Черемушки» (1959) Д.Д. Шостаковича, «Жили три студента» (1960) А. П. Петрова и А. А. Чернова, лирико-драматическая оперетта «Сто чертей и одна девушка» (1963) Т. Н. Хренникова, оперетта-сатира «Жених моей невесты» (1966) С.А. Заславского.

Комедийно-сатирическое начало в оперетте Тищенко присутствует на разных уровнях. Наверное, самое сатирическое прочтение в оперетте Тищенко получил главный персонаж — Таракан. Таракан часто не только поет, но напевает, «бормочет себе под нос» и даже декламирует текст. Если прибегнуть к статистике, то количество номеров оперетты, посвященных Таракану, достаточно невелико²⁰⁵. У этого персонажа нет своего яркого тематического материала, интонационно он связан с какими-либо музыкальными прообразами, подвергнутыми сатирическим преобразованиям: деформации, пародированию, гротеску.

Так, например, в «Арии Таракана» музыкально грамотный слушатель услышит аллюзии на «Арию Царицы Ночи» Моцарта (рис. 31). Композитор подчеркивает несерьезность злодея, применяя прием пародии,

²⁰⁴ Хмельницкий, Ю. О. Внимание драматургии оперетты // Советская музыка. — 1965. — №6. — С. 77

²⁰⁵ № 2 Ария Таракана, насчитывающая 40 тактов; № 4 Куплеты Таракана из 20 тактов; № 10 Сцена, включающая 4 такта собственно вокала без сопровождения и декламацию; № 13, реминисценция Куплетов Таракана, 21 такт; Кроме того, образ Таракана еще «дополнен» двумя короткими эпизодами, где «Таракан напевает», это № 5а и 6а, во втором случае даже без текста.

подразумевающей «сочетание авторского текста и внедренных в него элементов другого текста (цитаты)»²⁰⁶.

Рисунок 31. «Ария Таракана», ц.9.

Handwritten musical score for "Ария Таракана" (Act 9). The score includes staves for Cl.-basso, 2 Fag., C-fag., Таракан (with lyrics), Violini I, Violini II, and Contrabassi. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked "Allegro". The score is divided into measures 16, 19, 34, and 58. The lyrics for Таракан are: "Па-па-па-па-го-ди-те, Не спеши-те, Не спешите, Не спе-".

Но главные характеристики Таракан получает от хора, ведь, как известно «короля играет свита». Автор прибегает к опосредованным характеристикам тирана, причем у хора это действительно мощный, чуть ли не вселенского масштаба исполин, чья сила и власть не нуждается в подтверждении, и доводится до состояния культа.

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 «Сцене» (№ 10) фраза «Чтоб ему провалиться проклятому» вопросительно повторяется Тараканом трижды *parlando* на *pp*. При каждом новом повторении, разделяемом громогласным (*ff*) мотивом из любимой песни «отца народов» «Сулико», актер акцентирует разные слова: «Чтоб ему провалиться ПРОКЛЯТОМУ?»; «Чтоб ему ПРОВАЛИТЬСЯ проклятому?»; «Чтоб ЕМУ провалиться проклятому?», что создает трагикомическое напряжение, несет ярко выраженный

²⁰⁶ Волонт, И. И. Образная сфера смеха в русской музыке XIX-XX веков: трагедийно-сатирический аспект: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения. — Новосибирск, 2008. — С. 19.

психологический подтекст и открытую образную нагрузку (рис. 32). Таракан показывается как безжалостный тиран, чье слово — закон и чьей воли послушаться невозможно, и в то же время, как персонаж властный, но и комический, достойный осмеяния.

Квазифольклорная цитата — начальный раздел песни «Сулико» — то появляется в чистом, узнаваемом виде (ц. 58, Таракан), то в искаженном, явно фарсовом звучании у солирующих инструментов оркестра, искажаясь при помощи заостренных ритмических рисунков, характерных тембров, оригинального «интервального наряда» (ц. 59, 2 Tr-be parlando; № 10, ц. 60, 2 Fag.; № 10, ц. 61, 2 Cl.).

Мотив из «Сулико» звучит в оперетте неоднократно в партии оркестра, как бы напоминая, кто «в доме хозяин». Его отголоски слышны в арии Таракана (№ 2, «Ария Таракана», ц. 10, медь), несколько раз в хоровых сценах (№ 3, 3 такта до ц. 12 Archi; 2 такта после ц. 14 Archi; № 7, 4 такта до ц. 30 Tutti; № 9, Хор, 3 такта после ц. 53, валторны и трубы; фрагмент цитаты «от души» распевается хором на текст «Чтоб ему провалиться проклятому»: № 9, Хор, цц. 54,57).

Рисунок 32. «Сцена», № 10.

The musical score for 'Scene No. 10' consists of four staves. The first three staves are for woodwinds (2 Tr-be, 2 Fag., 2 Cl. B.) and the fourth is for 4 corni. The tempo is marked 'Allegro' for the first three staves and 'Meno mosso' for the fourth. The dynamics range from 'ff' (fortissimo) to 'pp' (pianissimo). The lyrics are in Russian, with some words in all caps for emphasis. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Одним из комических приемов является использование композитором определенных, явно не относящихся к «высоким», жанров уличной песенки, куплетов и буффонной скороговорки (№ 4 и № 13). К сатирическим средствам можно так же отнести прием «заикания» (№ 3 Ария Таракана), напевание, «мурлыканье» себе «под нос» (№ 5а и 6а).

Подобная характеристика главного действующего лица оперетты «Тараканище», в котором различались аллюзии на Сталина, выявила гражданскую позицию молодого Тищенко. Композитор однозначно иронизировал, а подчас и открыто насмехался над вождем народов. Музыкант-шестидесятник сохранил эти черты своей молодости — «бескомпромиссность и твердость»²⁰⁷ — до конца дней, оставаясь в представлении окружающих человеком, который «всегда высказывал свои суждения прямо, как говорится, “открытым текстом”. В его оценках никогда не было полутонов или дипломатической двусмысленности. <...> Линия поведения подчеркивала удивительную цельность его личности, в которой детская непосредственность и острота впечатлений сочетались с жесткой принципиальностью и искренностью самовыражения»²⁰⁸.

К комедийно-сатирическим приемам, используемым композитором, относятся прием «парадоксального сочетания разнородных жанров»²⁰⁹, прием агглютинации, жанрово-стилистическое пародирование, использование «серьезных» жанров в условиях, при которых они воспринимаются комически. 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.

Уже во «Вступлении» используется прием *агглютинации*, то есть возникает ситуация образного и жанрового несоответствия: легкий, игриво-

²⁰⁷ Денисов, А. За дверями класса № 36 // MUSICUS. — 2010. — № 5, октябрь–декабрь. — С. 12.

²⁰⁸ Там же.

²⁰⁹ Волонт, И. И. Образная сфера смеха в русской музыке XIX-XX веков: трагедийно-сатирический аспект: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения. — Новосибирск, 2008. — С. 14.

детский текст, распеваемый хором («Ехали медведи на велосипеде») сопровождается торжественно мощной оркестровой музыкой, типичной для пафосных оперных сцен. Подобным образом, с применением приема *агглютинации*, т.е. столкновения «принципиально несопоставимых элементов»²¹⁰, решены хоровые сцены зверей «Он рычит, и кричит»» (№ 3, ц. 13, ц. 16; № 7, ц. 31), в которые композитор «внедряет» стилистику в духе героических оперных сцен Верди.

Еще один пример агглютинации — «Слава Воробью» (№19), где от возвышенного и помпезного славения остается только одно название. Композитор воплощает фразу Чуковского «Ослы ему славу по нотам поют» слишком буквально, заставляя Ослов сольфеджировать «до-ре-ми-ре-фа-ми-ре-фа-ми». Повторение-сольфеджирование Ослами этой простенькой короткой фразы создает эффект не торжественности, а наоборот, занудности и туповатости, в результате чего «Слава» получает комический и нелепый оттенок.

Тищенко в оперетте называет некоторые номера вполне традиционно: «ария», «дуэт», «куплеты», «ариозо». Эти формы складывались столетиями и обрели вполне определенные и узнаваемые очертания. Композитор же обращается с ними весьма вольно, подвергая *деформации*. Куплеты, ария, дуэт, эти устоявшиеся оперно-опереточные формы, в оперетте «Тараканище» приобретают оттенок «игрушечности» и несерьезности благодаря приему композиционно-структурного искажения. Здесь возникает любопытный парадокс: за 40 тактов «Арии Таракана» и 20 тактов его «Куплетов» композитор, тем не менее, успевает дать своему герою яркую образную характеристику.

Иногда композитор применяет прием *деформации* не просто с комической целью, но для образной характеристики персонажа, точнее выявления его фальшивого нутра. Так, в «Куплетах Таракана» (№ 4, два такта

²¹⁰ Денисов, А.В. В «кривом зеркале» музыкальной пародии // Музыкальная академия. — 2013. — № 1 (741). — С. 133

после ц. 18) автор смещает дублирующие голоса оркестра на тон, получая диссонирующее, как бы фальшивое удвоение. Таким образом, конец слова «таракан» у солиста приходится на тон *d*, тогда как у высоких голосов оркестра в качестве «дубля» звучит тон *e*.

Сатирическое в оперетте Тищенко не случайно граничит и соприкасается с трагическим. Собственно, иногда слушатель, начиная мысленно улыбаться, улавливая комическое и веселое, ловит себя на мысли, что «это было бы смешно, если бы не было так грустно». Сатирой автор пытается дать оценку уродливым, и вместе с тем правдивым, чертам «коллективного образа» народа. Народа, терпящего и любящего тиранов, всепрощающего, жившего и продолжающего жить в извечном страхе и оглядке и при этом не пытающегося сопротивляться. Не смотря на, казалось бы, игровую «детскую» основу сочинения, условность героев и ситуации, автор вполне конкретно демонстрирует «психологический портрет» общества, причем даже независимо от времени и личностей, на которые он «намекает». История развивается по спирали, и композитор тонко уловил один из ее витков. На смену одному тирану Таракану (которого хоть и открыто проклинаят, но любят), приходит другой «герой» такого же «масштаба» — Воробей. И ему тут же поют «Славу»!

Причитания и скорбно-плачевые интонации «Плача зверей» (рис. № 33) родственны аналогичным сценам из «Краденого солнца», и, как справедливо отметил Б. Кац, заставляют «вспомнить и фольклорные плачи, и хоровые плачи Мусоргского, и, конечно, многие инструментальные *lamento* Тищенко»²¹¹.

Рисунок 33. «Плач зверей», ц.66

²¹¹ Кац, Б.А. О музыке Бориса Тищенко: Опыт критического исследования. — Л.: Советский композитор, 1986. — С. 128.

Композитор сопрягает смешное и трагическое иногда даже внутри одного номера. Так, в Хорах №№ 3 и 7 хор то «заикается», перепевая материал, изложенный в арии Таракана, как бы показывая то ли полное единение с ним (вспоминается в этом случае лозунг периода «застоя» «Народ и партия едины»), то ли полный ужас, перехватывающий дыхание.

В хоре «Вот и стал Таракан победителем» (№ 9) композитор вновь использует прием агглютинации, возникающий «при столкновении элементов из различных стилистических рядов»²¹². В начале хора различимы черты песенной баллады с чертами патетики, затем этот материал перерастает в распевание фразы «Чтоб ему провалиться проклятому» на мотив «Сулико».

²¹² Денисов, А.В. В «кривом зеркале» музыкальной пародии // Музыкальная академия. — 2013. — № 1 (741). — С. 133

Такое сочетание привносит в этот хор оттенок фантасмагории и даже гротескной карикатурности.

В «Тараканище», как и во всякой оперетте есть увлекательная интрига, но нет обязательного для оперетты хэппи-энда. Композитор решает вопрос завершения спектакля достаточно оригинально. В традициях жанра оперетты завершать сочинение хорошим, счастливым финалом. На первый взгляд, и у Тищенко финал можно было бы назвать хорошим, если бы оперетта заканчивалась хором «Общее ликование» (№ 20). В этом номере музыка действительно передает всеобщую радость. Композитор использует традиционный набор средств, характерный для финалов комических опер и оперетт: стремительный темп (*allegro molto*), откровенно прикладной, танцевально-аккомпанирующий характер оркестровой партии, туттийные, преимущественно громкие (*ff*) звучания, интонации славения в хоровых и сольных партиях (рис. 34).

Рисунок 34. "Общее ликование», №20

Allegro molto

Picc. 4

2 Fl. 4

2 Ob. 4

C. ingl. 4

U. Es 4

2 Cl. B 4

Cl. basso 4

2 Fag. 4

C-fag. 4

I, II 4

4 cor. 4

III, IV 4

I 4

2 Tr. bz. II 4

3 Tr. ni 4

7 tuba 4

Timpani 4

Tamburo 4

Piatto 4

col molto rum.

(Акула)

Акула, Береметини

Акула - Каракула Пра-вым глазом поимит

V-ni I 4

V-ni II 4

Viola 4

V-celli 4

C-bassi 4

Однако достаточно неожиданно возникает еще один номер, который автор называет «Заключение» (№ 21). Подобно тому, как автор завершал другие сочинения триптиха (оперу и балет), оперетту он также заканчивает

материалом «Вступления», тем самым демонстрируя законченность, закругленность формы сочинения в целом. Поскольку оперетта начиналась приподнятым, радостным высказыванием хора, то им же, по идее, она и должна закончиться. И вроде бы композитор так и поступает, возвращаясь к начальному материалу «Вступления». Но реприза носит явно усеченный характер, в ней царят настроения смятения и растерянности. Здесь нет той первозданной радости и колорита света, что отличали музыку вступительного хора. Понижена общая динамика (*mp*, *p*, *pp*), оркестр «поредел», нет *tutti*.

Индикатором подобной трансформации, замены бурного ликования и оптимизма на настроения замешательства, становится текст. Сначала хор довольно радостно поет: «И пляшет вся наша звериная семья». Затем музыка становится все более тихой, неуверенной и смятенной, и, в конце концов, за четыре такта до конца партитуры авторы (вероятно, либреттист вместе с композитором) заменяют слово «пляшет» на «плачет» (!), поставив после него многоточие. Призванная быть веселой, оперетта, в которой участвуют звери, птицы и насекомые, заканчивается не традиционным в таких случаях хорошим концом, а как бы обрывается, тихо в *pianissimo* угасая на словах «И плачет...» Композитор словно делает вывод: «Наш многострадальный народ все понимает, но сделать ничего не может».

Таким образом, гарантированный хороший конец в оперетте исчезает, а на его место приходит растерянность, неуверенность и, самое главное, понимание трагичности произошедшего и того, что еще только должно произойти. Тиран ушел, да здравствует Тиран! В такой трактовке конца сочинения просматривается понимание автором глубоко трагической недавней истории нашей страны и отсутствие оптимизма по поводу ее будущего. Не случайно Борис Кац утверждает, что при знакомстве с триптихом Б. Тищенко «возникает впечатление, что перед нами детская

сказка, прочитанная взрослым для взрослых (скорее в духе Шварца, чем Чуковского)»²¹³.

В заключении можно сделать несколько выводов. Триптих Б.Тищенко по сказкам К.Чуковского отразил произошедшие изменения в общественном сознании, когда в 1960-е, «в период „оттепели“ настал духовный подъем, и в жизни советских людей открылись новые горизонты»²¹⁴. Оперетта «Тараканище» Б. И. Тищенко явилась определенной ступенью эволюции, как в творчестве композитора, так и в целом жанра оперетты. В сочинении Тищенко можно проследить преемственность и новаторские черты в области интонационно-мелодического строя, драматургии, трактовки жанра и литературного текста. Оперетта «Тараканище» по своей природе и методам воплощения является полижанровым произведением. Взяв за основу сочинение для детей Чуковского, Б. И. Тищенко создал произведение, далеко выходящее за рамки детской музыки, усилив и обнажив общечеловеческие морально-нравственные аспекты. По сути, Тищенко создал пародийно-сатирическую оперетту с явной политической направленностью, где как в калейдоскопе перемежаются комически-сатирическое, драматическое и трагическое.

²¹³ Кац Б.А. О музыке Бориса Тищенко: Опыт критического исследования. — Л.: Сов.композитор: 1986. — С. 129.

²¹⁴ Махлина С.Т. Эстетика и искусство в советский период // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2019. № 1 (38). С. 71.

Заключение

Творчество Бориса Ивановича Тищенко в последние годы становится объектом пристальнейшего внимания отечественных и зарубежных музыкантов-исполнителей, слушателей и исследователей. Философичная, взрывчато-темпераментная, предельно искренняя и углубленно интеллектуальная, образно-театрализованная и остающаяся остросовременной музыка композитора заинтриговывает слушателей, событийно исполняется на концертно-филармонических эстрадах, в программах фестивалей современной музыки²¹⁵. Сочинения петербургского мэтра записываются на студиях звукозаписи, аранжируются современными композиторами²¹⁶. Балеты «Ярославна. Затмение»²¹⁷, «Двенадцать»²¹⁸ вновь с успехом идут на театральной сцене: теперь уже Мариинского театра. Исполнение камерной, симфонической, театральной музыки Б.И.Тищенко доказывает ее актуальность и неотъемлемую принадлежность к отечественной музыкальной культуре. Ведь, как справедливо заметил исследователь, «художественные произведения, интонации, музыкальные инструменты и тому подобные результаты творческой деятельности становятся таковыми не тогда, когда их создают творцы, а когда они получают апробацию в обществе

²¹⁵ Назовем, к примеру, концерты, состоявшиеся в рамках проектов последний трех лет: фестивали «reMusik», «Звуковые пути», музыкально-поэтический фестиваль «В сторону Выборга» (XII-й фестиваль, Зеленогорск, Репино, Выборг, 2019), концерты проекта «Игра двух городов» (Шереметевский дворец в Санкт-Петербурге, 2020), концерты VIII-го международного музыкального фестиваля La Clé des Portes /«Ключ от дверей» (Франция, окрестности замка Тальси, 2020), фестиваль «DSCH. Шостакович. XX век» (Самара, Тольятти, 2021), проект, посвященный «Божественной комедии» и 700-летию со дня смерти Данте (Санкт-Петербург, Дом Радио, 2021).

²¹⁶ Ученик Б.Тищенко Леонид Резетдинов оркестровал «Три песни на стихи Марины Цветаевой» Бориса Тищенко, выполнив заказ американской студии звукозаписи Naxos, и высказав надежду, «что не испортил эту музыку, а наоборот внес какие-то новые звучания и современную мысль в эту гениальную музыку, ставшую уже классикой» [Исхакова Л. Леонид Резетдинов: Пентатоника выскакивает в моей музыке самым чудесным образом // Музыкальная жизнь. — 2021. — № 6. — URL: <https://muzlifemagazine.ru/leonid-rezetdinov-pentatonika-vyska/> (дата обращения: 16.11. 2021).].

²¹⁷ Премьера балета состоялась 30 июня 2017 года, музыкальный руководитель В. Гергиев, хореограф-постановщик В. Варнава, художник-постановщик и художник по костюмам Г. Солодовникова.

²¹⁸ Премьера балета состоялась 14 июля 2022 года, музыкальный руководитель В. Гергиев, хореограф-постановщик А. Сергеев, художник-сценограф и художник по костюмам Л. Алексеев.

и приобретают определенные социальные функции и статус, то есть социализируются»²¹⁹.

Сегодня можно с уверенностью повторить проницательные слова, подчеркивающие ощущение неподдельной свежести от столкновения с творчеством Бориса Тищенко, сказанные Сергеем Слонимским о своем молодом коллеге в 1963 году: «Каждое его сочинение — своего рода “первое впечатление”»²²⁰.

За рубежом также отмечается рост интереса и внимания к музыке композитора. По словам Л. Акопяна, «рецепция советской музыки на Западе вступила в новую фазу»²²¹: теперь в орбиту внимания зарубежных музыковедов вошли композиторы М. Вайнберг, А. Локшин, Г. Галынин, Б. Чайковский, Б. Тищенко, «чье творчество до конца XX в. находилось на периферии культурной панорамы»²²².

Особенности эстетики, художественного метода, музыкального идиостиля композитора Б. И. Тищенко, в XXI столетии закономерно становятся предметом исследовательских диссертационных работ. Молодые ученые, выдвигая новые подходы к изучению историко-музыкальных процессов советской музыки, рассматривают новаторские композиционные и музыкально-языковые принципы петербургского классика, неожиданные аспекты его техники стилизового моделирования, вопросы расширения жанрового пространства и другие проблемы²²³.

²¹⁹ Варламов, Д.И. Технологии академизации музыкального искусства и образования // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2021. № 1 (11). С. 11

²²⁰ Слонимский С. М. За творческую дружбу // Советская музыка. — 1963. — № 11 (300). — С. 26.

²²¹ Акопян Л.О. До и после Шостаковича: восприятие советской музыки на Западе. Статья вторая // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2017. Т. 18. № 4. — С. 336.

²²² Там же.

²²³ Назовем, в частности, кандидатские диссертации «Метаморфозы комического в советской музыке второй половины XX века в разножанровых контекстах» Н. В. Даниловой (2020), «Хоровой вокализ в отечественной музыке: жанровые и стиливые особенности» В.В. Красова (2020), «Программная отечественная симфония последней трети XX – начала XXI столетия в аспекте музыкальной семантики» (2021) М.В. Долматовой.

Проведенное исследование, в центре которого находился триптих Б. И. Тищенко по сказкам К.И. Чуковского, написанный на излете «оттепели» в 1968 году, позволил сделать несколько выводов.

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. Их 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»²²⁴.

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

²²⁴ Орлова, Р. Д. Воспоминания о непрошедшем времени. — С. 396.

современности и современников. В отличие от экономики и политики, искусство «шестидесятников» стало животрепещущей сферой, в которой «художники высказывались по всем актуальным вопросам дня»²²⁵.

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. Мессиана и других композиторов. «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»²²⁶.

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 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

²²⁵ Богданова П. Б. Театр, рожденный «оттепелью»: общая характеристика // Труды Русской антропологической школы. 2012. № 11. — С. 309-310.

²²⁶ Левая, Т. Н. Шостакович: поэтика иносказаний // Искусство XX века: уходящая эпоха? Сборник статей. Том I. Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки. — Н. Новгород: Нижегород. гос. консерватория, 1997. — С. 203

техники, используя актуальные темы и литературные тексты. Характерными штрихами личности композитора, как и каждого «шестидесятника», были 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. Достаточно сказать, что уже в опусах 1960-х годов, таких как пьесы для оркестра «Данаида» (ор. 24), «Октавы» (ор. 26), Соната для фортепиано № 3, вокальный цикл «Грустные песни» (ор. 22), Симфония № 2 на стихи М. Цветаевой (ор. 28) проявлена театральная выразительность композиторского высказывания, при этом «специфика литературных или живописных образов не подавляет исконно музыкальную: очень разные стилевые элементы словно незаметно проникают в мир его творчества и приживляются в нем, как “изнутри” возникшие»²²⁷.

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

²²⁷ Нестьева, М. И. Из области предположений // Советская музыка. — 1974. — №11. — С. 34.

помощью лейттембров»²²⁸. В.Н. Холопова подчеркивает, что «в композиторе живет и скрытый актер, и скрытый режиссер»²²⁹.

Композитор в своих статьях, интервью неоднократно подчеркивал, что театр был для него неотъемлемой частью творческого самовыражения. Не случайно композитор подчеркивал: «Театр — это школа. Это святое. Из театральной музыки в музыку инструментальную у меня перешло много материала»²³⁰.

Композитор написал произведения во всех музыкально-сценических жанрах (опера, оперетта, 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, а последующая за ними «экспрессивно-яркая симфоническо-хоровая партитура “Ярославны” перевернула представления о том, какой может быть музыка в балете»²³¹.

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»²³². Поэтому не только

²²⁸ Нестьева, М. И. Эволюция Б. Тищенко в связи с музыкально-театральным жанром // Композиторы Российской Федерации. Вып.1. — М.: Сов. композитор, 1981. — С. 306

²²⁹ Холопова, В.Н. Борис Тищенко: рельефы спонтанности на фоне реализма // Музыка из бывшего СССР: Сб. ст. Вып. №1. — М.: Композитор, 1994. — С. 67.

²³⁰ Скорбященская О. Борис Тищенко: интервью Robusta. — СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2010. — С. 30-31.

²³¹ Итоги сезона: достижения, разочарования, ожидания // Музыкальная жизнь. — 2017. — №7-8. Электронный ресурс: URL: <https://muzlifemagazine.ru/ne-baletom-edinyim/> (дата обращения: 22.03.2019).

²³² Богданова, А. В. Музыка и власть. — М.: Наследие, 1995. — С. 259.

постановка, но и публикация протестных, сатирических произведений молодого композитора Тищенко оказалась невозможной.

Триптих Б. 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. Произведения, написанные Б.Тищенко в 1968 году по заказу ленинградского ТЮЗА, не нашли в тот момент своего сценического воплощения по ряду причин. Одной из них стал конфликт между композитором и режиссером, выступившим в роли заказчика. Режиссер и постановочная группа 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. Отметим отличительные особенности каждого отдельного опуса триады Тищенко-Чуковского:

- «Тараканище» — *пародийная оперетта с острой политической направленностью*;
- «Краденое солнце» — *сказочная опера с ощутимым воздействием эстетик зарубежного и отечественного авангарда и неофольклорной волны*;
- «Муха-цокотуха» — *симфоническая сказка*, представляющая собой синтез оркестровой поэмы и балетного сценического действия.

К сложности обозначенных жанровых перипетий добавляется проблема, связанная с адресованностью данных произведений детской аудитории.

Данный 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 так называемого «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. Ярким представителем когорты музыкантов-шестидесятников, без сомнения, является петербургский композитор Б. И. Тищенко. 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. Опера, балет и оперетта Б. И. Тищенко представляют собой полижанровые по своей природе и методам воплощения произведения. 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. Во всех трех сочинениях композитора Тищенко 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.

Подлинно новаторский, талантливый музыкально-театральный триптих, рассчитанный как на детскую, так и на взрослую аудиторию целиком так и не был поставлен на профессиональной сцене. Правда, с большим успехом состоялись концертные исполнения симфонической сказки «Муха-цокотуха», оперы «Краденое солнце»²³³, оперетты «Тараканище»²³⁴, в 1979 году постановку балета «Муха-цокотуха» осуществил балетмейстер К.А. Рассадин в ансамбле «Хореографические миниатюры», позднее силами любительского детского коллектива в Волгограде была исполнена опера «Краденое солнце»²³⁵. Все это, а также не угасающий интерес к музыке Б. И. Тищенко, стремление современных музыкантов донести до слушателей несправедливо «забытые», «утраченные» сочинения композиторов-«шестидесятников», дают надежду на то, что полноценная постановка уникальных опусов все-таки осуществится, и музыкально-сценический триптих Б. И. Тищенко по сказкам К.И. Чуковского займет свое достойное место в панораме истории и современности отечественного музыкального искусства.

²³³ Первое концертное исполнение состоялось 8 апреля 1973 в Концертном зале Ленинградской государственной академической капеллы в исполнении Ленинградского камерного хора (художественный руководитель В. Чернушенко), симфонического оркестра Ленинградской государственной филармонии (дирижер В. Катаев).

²³⁴ Первое концертное исполнение состоялось 27 апреля 1989 в Ленинграде в Большом зале филармонии в исполнении Симфонического оркестра Министерства культуры СССР (дирижер Г. Рождественский), хора дирижеров музыкального общества Ленинграда, (художественный руководитель А. Верещагин).

²³⁵ По сведениям вдовы Б.И.Тищенко И.А. Донской-Тищенко.

Список литературы

1. Абызова, Л.И. Хореографический симфонизм: пути и перепутья // Балет. — 2007. — №7. — С. 20–22.
2. Акопян, Л.О. До и после Шостаковича: восприятие советской музыки на Западе. Статья вторая // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2017. — Т. 18. — № 4. — С. 326–339.
3. Акопян, Л. О. Музыка XX века: энциклопедический словарь / Л. О. Акопян / ред. Е. М. Двоскина. — М.: Практика, 2010. — 855 с.
4. Аксенов, В. П. Это не простые герои. Это ребята — шестидесятники // Шестидесятники. — М.: Фонд «Либеральная миссия», 2008. — С. 52–56.
5. Акулов, Е. А. Оперная музыка и сценическое действие / Е. А. Акулов; [ред., авт. предисл. П. А. Марков]. — М.: Всерос. театр. о-во, 1978. — 452 с.
6. Алпатова, А.С. Пародия и игра как основные принципы выражения комического // Сознание и подсознание в искусстве и науке: сборник материалов конференции. — М.: Изд-во Московского гуманитарного университета, 2015. — С. 9–17.
7. Арановский, М.Г. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / М. Арановский // Русская музыка и XX век. — М.: Государственный институт искусствознания, 1997. — С. 7–24.
8. Арановский, М. Г. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в сов. музыке 1960–1975 гг. — Л.: Сов. композитор, 1979. — 287 с.
9. Арво Пярт: беседы, исследования, размышления — Киев: ДУХ І АІТЕРА, 2014. — 218 с.
10. Арзамасцева, И. Н. Чуковский как символ «века ребенка» / Беседу вел Сысоев Т. // Культура. — 2020. 24 июня. — С. 14–16.
11. Аронов, А. А. «Оттепель» в истории отечественной культуры (50-е — 60-е гг. XX века) : монография. — М.: Экон-Информ, 2008. — 303 с.
12. Асафьев, Б.В. Книга о Стравинском / Игорь Глебов. — Ленинград: Тритон, 1929. — 399 с.

13. Баева, А. А. Поэтика жанра: современная русская опера. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. — 187 с.
14. Баева, А. А. Русский русская опера 60 — 90-х годов XX века. Поиски и решения // Музыкальный театр XX века: события, проблемы, итоги, перспективы / Ред. А.А.Баева, Е.Н.Куриленко. — М.: Едиториал УРСС, 2004. — С. 175–190.
15. Баззана, К. Очарованный странник: жизнь и искусство Глена Гульда / Кевин Баззана; [пер. с англ.: Н. Гугина, С. Грохотов]. — М.: Классика-XXI, 2007. — 479 с.
16. Балашова, Е.А. «Я шутил, я шутил, вы не поняли...»: детская литература с недетскими претензиями // Вестник Калужского университета. — 2019. — № 4 (45). — С. 40-44.
17. Батагова, Т.Э. Нартовские архетипы в музыке осетинских композиторов // Известия СОИГСИ. 2011. Вып. 5 (44). — С. 54–68.
18. Батагова, Т.Э. О некоторых эстетических аспектах исполнения отечественной вокальной музыки Авангарда-II // Вестник МГУКИ. — 2018. № 3 (83), май – июнь. — С. 97–105.
19. Батагова, Т. Э. Художественная картина мира в музыке осетинских композиторов: автореф. дис. ... докт. искусствовед. — М., 2012. — 46 с.
20. Батагова, Т.Э. Художественная картина мира в музыке осетинских композиторов: дис. ... докт. иск. — М., 2012. — 296 с.
21. 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.
22. Бельский, И. Заметки хореографа // Советская музыка. — 1964. — № 3 (304). — С. 62 – 63.
23. Беляева, К.С. Феномен россиян-«шестидесятников». Попытка идентификации // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2015. — № 3 (65). — С. 65–71.

24. Беседы с Альфредом Шнитке: [Сборник / Сост., авт. вступ. ст. А. В. Ивашкин]. — М.: РИК "Культура", 1994. — 302 с.
25. Бобровский, В.П. Эскиз портрета // Статьи, исследования. — М.: Сов. композитор, 1990. — С. 270–282.
26. Богданов-Березовский, В. М. Современная тема в балете // Богданов-Березовский, В. М. Статьи о балете [Текст]. — Л.: Сов. композитор. [Ленингр. отд-ние], 1962. — С. 195–205.
27. Богданова, А. В. Музыка и власть: (Постсталинский период) / А. Богданова. — М.: Наследие, 1995. — 432 с.
28. Богданова, П. Б. Режиссеры-семидесятники: культура и судьбы / Полина Борисовна Богданова. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. — 224 с.
29. Богданова, П.Б. Театр, рожденный «оттепелью»: общая характеристика // Труды Русской антропологической школы. — 2012. — № 11. — С. 308–326.
30. Богданова, П.Б. Шестидесятники в театре // Перспективы науки. — 2015. № 8 (71). — С. 46–50.
31. Боров, Ю.Б. Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. — М., Искусство, 1970. — 269 с.
32. Борис Тищенко и Юрий Фалик о своей виолончельной музыке и о некоторых проблемах творчества (публикация Г. П. Овсянкиной) // Процессы музыкального творчества. Вып.3. — М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 1999. — С. 134–155.
33. Бородин Б.Б. Генезис комического в творчестве Д. Д. Шостаковича: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения / ВНИИ искусствознания. — Москва, 1988. — 25 с.
34. Бялик, М. Г. Борис Тищенко // Музыкальная жизнь. — 1965. — № 22. — С. 10–12.
35. Бялик, М.Г. Заметки небеспристрастного критика // Музыкальная академия. — 2009. № 1 (725). — С. 1–6.

36. Бялик, М. «Слово» в балете // Музыкальная панорама Ленинграда. — Л.-М.: Сов.композитор, 1977. — С.14–20.
37. Бялик, М. Б. Тищенко. «Муха-цокотуха». Аннотация к премьере 25 мая 1979 г. в театре «Хореографические миниатюры». — Машинопись. — 3 с.
38. Бялик, М. Г. Борис Тищенко // Музыка России. Вып. 4. — М.: Сов. композитор, 1982. С. 71–86.
39. Бялик, М. Ленинградские премьеры. Музыкальная жизнь. — 1973, №17, обл./2/-с.2.
40. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. Изд. 3-е. — М.: Новое литературное обозрение, 2001. — 368 с.
41. Валентин Сильвестров: Беседы и размышления // Вайсбанд А., Сигов К. (сост.). SYMPOSITION. Встречи с Валентином Сильвестровым. — Киев: Дух и Литера, 2012. — С. 65–247.
42. Валькова, В. Трагический балаган: к вопросу о концепции Четвёртой симфонии Дмитрия Шостаковича // Искусство XX века: уходящая эпоха? Сборник статей. Том I. Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки. — Н. Новгород: Нижегород. гос. консерватория, 1997. — С. 212–228.
43. Ванслов, В.В. Статьи о балете : Муз.-эстет. пробл. балета / В. Ванслов. — Л.: Музыка: Ленингр. отд-ние, 1980. 191 с.
44. Ванслов, В.В. Балетный театр Н.Д. Касаткиной и В.Ю. Василёва // В.В. Ванслов. О музыке и о балете. — М.: Памятники исторической мысли, 2007. — С. 260–263.
45. Ванслов, В.В. Премьер балета Н.М. Цискаридзе // Ванслов, В.В. О музыке и о балете / В. В. Ванслов. — М.: Памятники исторической мысли, 2007. — С. 282–295.
46. Варламов, Д.И. Жанрообразование в музыкальном искусстве // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2022. № 2 (16). С. 32-37.

47. Варламов, Д.И. Технологии академизации музыкального искусства и образования // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2021. № 1 (11). С. 8-13.
48. Виноградов, И. И. Шестидесятники родились в день XX съезда // Шестидесятники. — М.: Фонд «Либеральная миссия», 2008. — С. 16–19.
49. Виноградов, О. М. Исповедь балетмейстера: жизнь, балет, любовь. — М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2007. — 336 с.
50. Владимирская, А.Р. Оперетта: звездные часы / А. Р. Владимирская. — [3-е изд., испр. и доп.]. — СПб: Лань: Планета музыки [и др.], 2009. — 285 с.
51. Волков, С. М. Мужание таланта: Борис Тищенко // Молодые композиторы Ленинграда. – Л.: Сов. композитор, 1971. – С. 84–98.
52. Волкова, Н. Любимому Учителю // MUSICUS. — 2010. — № 5, октябрь–декабрь. — С. 12–13.
53. Волонт, И. И. Образная сфера смеха в русской музыке XIX-XX веков: трагедийно-сатирический аспект: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 /. — Новосибирск, 2008. — 26 с.
54. Высоцкая, М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века. От авангарда к постмодерну: учебное пособие / М. С. Высоцкая, Г. В. Григорьева. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. — 439 с.
55. Гамалей, Ю. Год 1950 // Ю. Гамалей. «Мариинка» и моя жизнь. Воспоминания дирижера. — Л.: ПапиРус, 1999. — С. 309–310.
56. Ганзбург, Г.И. О перспективах либреттологии // Музыкальный театр XX века: события, проблемы, итоги, перспективы / Ред. А.А.Баева, Е.Н.Куриленко. — М.: Едиториал УРСС, 2004. — С. 244–249.
57. Гецелева, Е.Б. Органное творчество композиторов-«шестидесятников»: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. — Москва, 2001. — 18 с.
58. Гинзбург, Л. Заметки о Бостонском оркестре // Советская музыка. — 1956. — № 11. — С.110 – 113.

59. Гладкова, О. И. Борис Тищенко. Постскрипtum к симфонии: «Ярославна», хореографические размышления // Гладкова О. И. XXI век. Начало. Музыка: Силуэты петербургских композиторов. — СПб.: Музыка, 2007. — С. 99–136.
60. Горячева, Т. А. Комическое в музыке: история понимания // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. — 2009. — № 4. — Том 1. — С. 144–153.
61. Григорьева, Г. О связи полистилистики и драматургии в музыке современного балета // Музыка и хореография современного балета. Вып. 4. М.: Музыка, 1982. С. 139–154.
62. Григорьева, Г. В. Русская и советская комическая опера: Дис. . канд. искусствоведения / МГДОЛК им. П.И.Чайковского. М., 1968. — 307 с.
63. Григорьева, Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века, 50-80-е годы / Г. Григорьева. — М.: Сов. композитор, 1989. — 206 с.
64. Грушин, Б.А. Четыре жизни России в зеркале опросов общественного мнения: очерки массового сознания россиян времен Хрущева, Брежнева, Горбачева и Ельцина: В 4 кн. / Б. А. Грушин; Ин-т философии РАН [и др.]. Жизнь 1-я: Эпоха Хрущева. — М.: Прогресс-Традиция, 2001. — 619 с.
65. Гуляницкая, Н. С. Методы науки о музыке / Н. С. Гуляницкая. — М.: Музыка, 2009. — 256 с.
66. Данилевич, Л. К спорам об опере // Советская музыка. — 1960. — № 12 (265). — С. 6–18.
67. Данилевич, Л.В. Последние оперы Н.А. Римского-Корсакова. М.: Музгиз, 1961. — 280 с.
68. Данилова, Н. В. «Краденое солнце» К. Чуковского и Б. Тищенко: опыт перевода сказки на музыкальный язык // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 12 (62): в 4-х ч. Ч. I. С. 81–87.

69. Данилова, Н. В. Метаморфозы комического в советской музыке второй половины XX века в разножанровых контекстах: дис. ... канд. иск. (17.00.02). — СПб., 2020. — 162 с.
70. Данько, Л.Г. «Дуэнья» и некоторые вопросы оперной драматургии С.Прокофьева: Автореф. дис... канд. искусствоведения / ЛОЛК им. Н.А.Римского-Корсакова. Л., 1964. — 15 с.
71. Данько, Л.Г. Комическая опера в XX веке: Очерки. 2-е изд., доп. — Л.: Сов. композитор, 1986. — 176 с.
72. Дегтярёва, Н. И. Вопросы терминологии в анализе оперной драматургии // OPERA MUSICOLOGICA. 2014. № 2 (20). С. 54–60.
73. Дейч, Ал. Зримые и незримые участники спектакля // Ал. Дейч. Мы любим театр. — М.: Искусство, 1960. — С. 97–99.
74. Демченко, А.И. «Двенадцать» Бориса Тищенко: интертексты и контексты // Musicus. — 2015. — №4. — С. 37–41.
75. Демченко, А.И. Первый из «шестидесятников». К 85-летию Родиона Щедрина // Проблемы музыкальной науки. — 2017. № 4 (29). — С. 7-15.
76. Демченко, А. И. Полстолетия назад. Диалог личности и среды в отечественном искусстве 1960-х годов // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. Сборник статей по материалам XIII Международной научно-практической конференции. — 2017. — С. 45-68.
77. Денисов, А.В. В «кривом зеркале» музыкальной пародии // Музыкальная академия. — 2013. — № 1 (741). — С. 131-137.
78. Денисов, А. В. За дверями класса № 36 // MUSICUS. — 2010. — № 5, октябрь–декабрь. — С. 11–12.
79. Дмитриев, Г. П. О драматургической выразительности оркестрового письма. — М.: Советский композитор, 1981. — 176 с.
80. Добровольская, Г.Н. Балетмейстер Леонид Якобсон [Текст] / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. — [Ленинград] : [Искусство. Ленингр. отд-ние], [1968]. — 176 с.

81. Долинская, Е.Б. Русская музыкальная культура 60—90-х годов // История современной отечественной музыки. Выпуск 3 (1960 – 1990). Редактор-составитель Е.Б. Долинская. — М.: Музыка, 2001. — С. 9–56.
82. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. — Л.-М.: Сов. композитор, 1974. — 219 с.
83. Дудина, Т.П. Драматургия русского оперного либретто: теоретико-терминологическая ситуация // Филоlogos. — 2012. — № 12 (1). — С. 27-36.
84. Евтушенко, Е. А. Волчий паспорт. — Москва: Вагриус, 1998. — 574 с.
85. Евтушенко, Е.А. Политика — привилегия всех. Книга публицистики. — М.: Изд-во АПН, 1990. — 624 с.
86. Жабинский, К. А. О синтезе искусств в неакадемических разновидностях оперного театра XX века // Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. Выпуск 4. — Ростов-на-Дону, 2010. — С. 209–228.
87. Жидков, В.С. Соколов, К.Б. Культурная политика России: теория и история. — М.: Академический Проект, 2001. — 592 с.
88. Жукова, Л.Л. В мире оперетты [Текст] / Нар. ун-т. Фак. литературы и искусства. — М.: Знание, 1976. — 110 с.
89. Завадский Ю. А. Будущее — за музыкальным спектаклем // Советская музыка. — 1969. — № 12 (373). С. 47–50.
90. Задерацкий, В. В. Полифоническое мышление Стравинского. — М.: Композитор, 2007. — 277 с.
91. Заславская Т. И. Эпоха тупика и эпоха надежды // Шестидесятники. — М.: Фонд «Либеральная миссия», 2008. — С. 55–57.
92. Земцовский, И. И. О Музыке «Ярославны» Б.Тищенко // И. И. Земцовский. Фольклор и композитор. — Л.-М.: Сов.композитор, 1978. С.117–140.
93. Земцовский, И. И. Фольклор и композитор // Музыка и современность. Выпуск 7. Сборник статей. — М.: Музыка, 1971. — С. 211–220.

94. Земцовский, И. И. Фольклор и композитор сегодня. Статья вторая. О Музыке «Ярославны» Б. Тищенко // Советская музыка. — 1977. — №9. — С 23-34.
95. Золотоносов, М.Н. «Ахутокоц-Ахум»: Опыт расшифровки сказки Корнея Чуковского о Мухе // М. Н. Золотоносов. Слово и тело: Сексуал. аспекты, универсалии, интерпретации рус. культур. текста XIX-XX веков. Сб.ст. — М.: Ладомир, 1999. — С. 79–160.
96. Иванова, Л. П. «Краденое солнце» Б. Тищенко. О фольклоризме в детской опере // Современная советская опера: Сб. науч. трудов. — Л.: ЛГИТМИК, 1985. — С. 60–73.
97. Ирд К. Мысли режиссера // Советская музыка. — 1960. — № 11 (264). — С. 33–37.
98. История отечественной музыки второй половины XX века: учебное пособие. СПб.: Композитор, 2005. 556 с.
99. Казанская Л. Б.Тищенко: Музыка звучит во мне: беседа // Музыкальная жизнь. — 1993. — №319-20. — С. 4–5.
100. Капкан, М.В. Лирика шестидесятников как основа нового эмоционального сообщества эпохи «Оттепели» // Советский социокультурный проект: исторический шанс или глобальная антиутопия. X Колосницынские чтения: мат-лы Межд. науч. конференции. — Екатеринбург: АНО ВО «Гуманитарный университет», 2015. — С. 276–282.
101. Каретников, Н. Н. Темы с вариациями: [Воспоминания] / Н. Каретников. — М.: Всесоюз. творч.-произв. об-ние «Киноцентр», 1990. — 108 с.
102. Катонова, С.В. Музыка советского балета: очерки истории и теории / Катонова С. В. — Ленинград: Сов. композитор. Ленингр. отд-ние, 1980. — 296 с.
103. Кац, Б.А. О музыке Бориса Тищенко: Опыт критического исследования. — Л.: Советский композитор, 1986. — 166 с.
104. Келдыш, Ю.В. Россия и запад: взаимодействие музыкальных культур / Ю.Келдыш // Русская музыка и XX век. — М.: Государственный институт искусствознания. 1997. — С. 25–58.

105. Кинематограф оттепели: Документы и свидетельства / НИИ киноискусства Госкино РФ; [Сост., коммент. В. И. Фомин]. — М.: Материк, 1998. — 458 с.
106. Киселёв, Г.А. Взаимовлияние музыки и пьесы в оперетте и музыкальной комедии // Культурное наследие России. — 2020. — № 2 (29). — С. 66-71.
107. Колкер, А. Н. Опера «Смерть Тарелкина» в БДТ // Георгий Товстоногов. Собираемый портрет. — СПб: Балтийские сезоны, 2006. — С. 159–163.
108. Коллаж // Музыкальная энциклопедия. Том. 2. М.: Советская энциклопедия, 1974. С.869.
109. 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
110. Конарев, М.А. О музыкально-драматургических и жанровых особенностях оперетты Б. И. Тищенко «Тараканище» // Музыка и время. 2019. №12. С. 37–42.
111. 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) /Под общ. науч. ред. Т.Э. Батаговой. – М.: Издательство «Спутник +», 2022. – 177 с. С. 152 – 158.
112. 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. — 216 с. С. 40–49.
113. Конарев М.А. Борис Тищенко: «Я написал "так хорошо", что им стало "жарко"» // Музыка и время. — 2022. — № 5. — С. 39–42.

114. Кондаков, И.В. «Ничего тут не поймешь!» (дискурс детства в поэзии Д. Хармса) // *Общественные науки и современность*. — 2004. — № 2. — С. 154–165.
115. Кондаков, И.В. Феномен «эстрадности» в культуре оттепели // *Художественная культура*. 2018. № 4 (26). С. 162–195.
116. Конен, В. Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.
117. Конен, В. Д. Третий пласт // *Советская музыка*. 1990. №4 (617). С. 75 – 83.
118. Красовская, В. М. Балет сквозь литературу. — СПб.: АРБ им. А. Я. Вагановой, 2005. — 482 с.
119. Красовская В.М. В середине века (1950 — 1960-е годы) // *Советский балетный театр, 1917 — 1967 [Текст] : [Сборник] / Ин-т истории искусств, Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; [Ред. В. М. Красовская]*. — М.: Искусство, 1976. — С. 219–290.
120. Крауклис, Г.В. Романтический программный симфонизм: проблемы, художественные достижения, влияние на музыку XX века / Георгий Крауклис; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М.: Московская консерватория, 2007. — 310 с.
121. Кривицкий, Д. И. Одноактная опера: (Заметки композитора). — М.: Знание, 1979. — 56 с.
122. Крылова, А.В. Современный музыкальный театр в многообразии жанровых решений // *Южно-Российский музыкальный альманах*. — 2017. — № 4 (29). — С. 84–89.
123. Купровская, Е. Вокальные циклы Модеста Мусоргского в оркестровке Эдисона Денисова: грани соавторства // *Слово о музыке*. — 2019. — № 1 (4). — С. 3-38.
124. Куриленко, Е. Н. Балет-драма и балет-симфония // *Музыкальный театр 20 века: события, проблемы, итоги, перспективы / Ред. А.А.Баева, Е. Н. Куриленко*. — М.: Едиториал УРСС, 2004. — С. 250-264.

125. Куриленко, Е. Н. Понятие жанра современного балета // Музыка и хореография современного балета: Сб. ст. Вып. 4 / [Составители Ю. Розанова, Р. Косачева; Вступ. ст. Ю. Розановой]. — М.: Музыка, 1982. — С. 87–104.
126. Лебина, Н. Б. Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР - оттепель [Текст] / Наталия Лебина. — М.: Новое литературное обозрение, 2017. — 203 с.
127. Левада, Ю. А. Это было уникальное, историческое явление // Шестидесятники. — М.: Фонд «Либеральная миссия», 2008. — С. 37 – 41.
128. Левая, Т. Н. Шостакович: поэтика иносказаний // Искусство XX века: уходящая эпоха? Сборник статей. Том I. Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки. — Н. Новгород: Нижегород. гос. консерватория, 1997. — С. 200–220.
129. Лемэр, Ф. Ш. Музыка XX века в России и в республиках бывшего Советского Союза / пер. Г. А. Серовой. — СПб.: Гиперион, 2003. — 528 с.
130. Любимов, Ю.П. Я пытался сохранить этот театр // Шестидесятники. М.: Фонд «Либеральная миссия», 2008. 207 с. С. 50–52.
131. Марголин, Л. М. Некоторые закономерности использования музыки как выразительного средства драматического театра : автореф. дис. ... канд искусствovedения / Марголин Лев Михайлович. — М., 1974. — 30 с.
132. Мареева, Е.В. Был ли Эвальд Ильенков эстетиком? // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 4 (84). С. 80-89.
133. Мареева, Е. В., Мареев, С. Н. В. М. Межуев и советский марксизм // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 3 (89). С. 89–98.
134. Мартынов, В.И. Казус Vita Nova / Владимир Мартынов. — М.: Классика-XXI, 2010. — 157 с.
135. Мартынов, В. И. Пестрые прутья Иакова: частный взгляд на картину всеобщего праздника жизни / Владимир Мартынов. — М.: Классика-XXI, 2010. — (Люберцы (Моск. обл.): ПИК ВИНТИ). — 158 с.

136. Махлина С.Т. Семиотика культуры повседневности. — Санкт-Петербург: Алетейя, 2009. — С. 232.
137. Махлина, С.Т. Эстетика и искусство в советский период // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2019. № 1 (38). С. 71–74.
138. Межуев, В.М. От философии периода «оттепели» к философии периода застоя // Политическая концептология: журнал междисциплинарных исследований. 2013. №1. С.72–82.
139. Мейер, К. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время / Кшиштоф Мейер. — СПб.: Композитор: DSCH, 1998. — 551 с.
140. Меловатская, А.Е. Ранний период творчества хореографа Геннадия Малхасяна // От фольклора до сценических видов танца. Педагогические аспекты образовательного процесса. Сб. материалов III научно-практической конференции кафедры Педагогики балета Института славянской культуры. — Москва, 2022. — С. 59-63.
141. Милютин, Ю. С. О драматургии советской оперетты // Советская музыка. — 1960. — № 1 (254). — С. 17–21.
142. Михайлов, Л. Д. Семь глав о театре: Размышления, воспоминания, диалоги / Л. Д. Михайлов; [Послесл. В. Ф. Кухарского]. — М.: Искусство, 1985. — 335 с.
143. Михеева, Л. В., Орелович, А.А. В мире оперетты [Текст]: Путеводитель / Л. Михеева, А. Орелович. — Л.; М.: Сов. композитор. Ленингр. отд-ние, 1977. — 383 с.
144. Молчанов, К. В. Заботы оперного композитора // Советская музыка. — 1964. — № 3 (304). — С. 57–62.
145. Музыка вместо сумбура: композиторы и музыканты в стране советов 1917-1991. — М.: МФД, 2013. — 859 с.
146. Нестерова, С. «Композитор запоминается не приемами, а тем, что у него в душе, что в сердце...» // MUSICUS. — 2010. — № 5, октябрь–декабрь. — С. 10–11.

147. Нестьева, М. «Двенадцать» // Советская музыка. 1964. — № 11. — С. 24–27.
148. Нестьева, М. И. Играют студенты // Советская музыка. — 1964. — №5. — С. 75–76.
149. Нестьева, М. И. Из области предположений // Советская музыка. — 1974. — №11. — С.32–35.
150. Нестьева, М. И. Импровизированный фестиваль // Советская музыка. — 1976. — №8 (453). — С. 24 – 27.
151. Нестьева, М. И. Эволюция Б. Тищенко в связи с музыкально-театральным жанром // Композиторы Российской Федерации. Вып.1. — М.: Сов. композитор, 1981. — С. 299–356.
152. Никитина, Л. Д. Советская музыка. История и современность / Л. Д. Никитина. — М. : Музыка, 1991. — 276 с.
153. Овсянкина, Г.П. Борис Тищенко: симфонические перемены 97-го: аналитические заметки // Журнал любителей искусства. 1997, №10–11. С. 52–57.
154. Овсянкина, Г. П. Не повторяя себя... Премьеры Бориса Тищенко 90-х годов // Музыкальная академия. — 1995. — № 4-5. —С. 38.
155. Овсянкина, Г. П. Портреты. Музыкальная жизнь. — 1996. — №11–12. — С.12–13.
156. Овсянкина, Г. П. Феномен позднего стиля Б. Тищенко // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2016. № 1 (22). — С. 12–17.
157. Орлова, Р. Д. Воспоминания о непрошедшем времени. — М.: СП «Слово», 1993.— 400 с.
158. Осипова, Г.Г., Эйфман, Б.Я. Балет «Ярославна» Бориса Тищенко на петербургской сцене: из истории постановок // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 3. С. 90–97.
159. Осколков, С.А. Без страха и упрека (вспоминая композитора Бориса Ивановича Тищенко) // Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании. материалы XIII Всероссийской научно-практической конференции. 2021. С. 11–13.

160. Оттепель: события. Март 1953 — август 1968 года: [хроника главных событий, произошедших в русской культуре] / Сергей Чупринин. — М.: Новое литературное обозрение, 2020. — 1189 с.
161. Петриков, С.М. Закономерности современного музыкального композиторского мышления: Учеб. пособие к спецкурсу. — Новосибирск: Новосибирский гос. пед. ин-т, 1992. — 146 с.
162. Петриков, С.М. Об интонационно-фазной форме в инструментальных произведениях Б. Тищенко // Проблемы музыкальной науки: Сб. ст. Вып. 7. — М.: Сов. композитор, 1989. — С.174–180.
163. Письма Д. Д. Шостаковича к Тищенко Б. [Текст] = С комментариями и воспоминаниями адресата / Б. Тищенко. — СПб.: Композитор, 2008. — 52 с.
164. Покровский, Б.А. Размышления об опере / Б. Покровский; [предисл. И. Попова]. — М.: Сов. композитор, 1979. — 278 с.
165. Прокофьев, С. Петя и волк. Симфоническая сказка для детей. Партитура для оркестра и чтеца [Ноты] / С. С. Прокофьев. — М. : Музыка, 1999. — 80 с.
166. Раабен, Л.Н. О духовном ренессансе в русской музыке 1960 — 80-х годов. — СПб.: Бланка, Бояныч, 1998. — 351с.
167. Римский Л. Музыка в драматическом спектакле: // Совет. музыка. — 1960. — № 2. — С. 124–126.
168. Ручьевская, Е.А. «Война и мир». Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева. — СПб.: Композитор, 2010. — 478 с.
169. Ручьевская, Е. А. К 70-летию Б. И. Тищенко // Е. А. Ручьевская. Работы разных лет: в 2 т. — СПб.: Композитор, 2011. Т. I: Статьи. Заметки. Воспоминания. — С. 144–146.
170. Ручьевская, Е.А. Простые истины Б. Тищенко // Музыкальная академия. — 2005. — № 3. — С.10 – 24.
171. Рыжкова, А.С. Балетный спектакль для детей на сцене Большого театра в постановках Московского хореографического училища периода 1930-60-х годов: эстетика, художественные средства, техника исполнения:

- автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.01 / Рыжкова Александра Сергеевна; [Место защиты: Рос. ун-т театр. искусства (ГИТИС)]. — Москва, 2014. — 27 с.
172. Сабинаина, М.Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. — М: Композитор, 2003. — 327 с.
173. Сабинаина, М. Д. Шостакович-симфонист: Драматургия, эстетика, стиль. М.: Музыка, 1976. 477 с.
174. Савенко, С. И. «Варшавская осень» и советская музыка 1960-х годов // Искусство музыки: теория и история. — 2021. — № 24. — С. 152–199.
175. Савенко, С. И. Послевоенный музыкальный авангард / С.И. Савенко // Русская музыка и XX век. — М.: Государственный институт искусствознания. 1997. — С. 407–432.
176. Светлов, И. Е. 60-е годы — драматический рубеж искусства XX века // Искусство XX века: уходящая эпоха? Сборник статей. Том I. Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки. — Н. Новгород: Нижегород. гос. консерватория, 1997. — С. 63–69.
177. Свиридова, И.А. Хоровые сцены из опер «Нос» и «Катерина Измайлова» (к проблеме исследования оперно-хорового творчества Д. Д. Шостаковича) // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. — 2020. — № 1 (7). — С. 48-63.
178. Селицкий, А. Я. Советская моноопера: трансформация родовых признаков жанра // Музыкальный театр: События. Проблемы: Сб. ст. / ВНИИ искусствознания; Ред.-сост. М. Д. Сабинаина. — М.: Музыка, 1990. — С. 67–83.
179. Селицкий, А.Я. Хореографический театр Николая Каретникова времён «оттепели» // Музыкальный театр XIX-XX веков: вопросы эволюции. — Ростов-на-Дону: Гефест, 1999. — С. 229–243.
180. Серебрякова, Е.Г. Нормативная модель поведения «шестидесятника» // Вестник томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — 2013. — № 4 (12). — С. 31-40

181. Серебрякова, Е.Г. Шестидесятники и власть: от диалога к монологу // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. — 2012. № 4. — С. 47–54.
182. Серов, Ю.Э. Борис Тищенко: сюиты «Суздаль» и «Палех» в контексте его киномузыки // Культурная жизнь Юга России. — 2021. — № 1 (80). — С. 35–46.
183. Серов, Ю.Э. «Ленинградская» симфония Бориса Тищенко // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2021. — № 1 (42). — С. 18–24.
184. Серов, Ю. Э. Музыкально-сценический триптих Б. Тищенко по сказкам К. Чуковского в контексте развития отечественного симфонизма 1960-х годов (статья 1) // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2022. — № 1. — С. 83–90.
185. Скорбященская, О. А. Борис Тищенко: интервью Robusta. СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2010. — 40 с.
186. Слонимский, С. М. За творческую дружбу // Советская музыка. — 1963. — № 11. С. 23–30.
187. Слонимский, С. М. Заметки о композиторских школах Петербурга XX века — Санкт-Петербург , 2012 . – 83
188. Слонимский, С. М. Мысли о композиторском ремесле [Текст] / С. М. Слонимский. — Санкт-Петербург: Композитор, 2006. — 26 с.
189. Слонимский, С. М. Свободный диссонанс: очерки о русской музыке / Сергей Слонимский. — Санкт-Петербург: Композитор. Санкт-Петербург, 2004. — 141 с.
190. Смотров В. Тищенко, как он сам // MUSICUS. — 2010. — № 5, октябрь–декабрь. — С. 12–13.
191. Соколов, К.Б. Кризис гуманитарных наук и научная мода // Теория художественной культуры. Вып. 14. — М.: ГИИ, 2012. — С. 135–172.
192. Соколов-Каминский, А.А. Советский балет сегодня / А. А. Соколов-Каминский. — М.: Знание, 1984. — 112 с.

193. Сорокина Е.А. Становление детской оперы в России: начало пути // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2016. — № 12-1 (74). — С. 169–171.
194. Степановская, В. Музыка большой идеи. Беседа с Борисом Тищенко // Советская музыка. — 2009. — №1. — С. 7–11.
195. Сыров, В.Н. Борис Тищенко и его симфонии // Композиторы союзных республик: сб. ст. / Ред.-сост. М. И. Нестьева. Вып. 1. М.: Советский композитор, 1976. С. 3–48.
196. Сыров, В. О стиле Б. Тищенко // Проблемы музыки XX века. – Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977. — С. 158-178.
197. Сыров, В. Б. Стиль композитора в связи с идейной концепцией творчества (на примере музыки Б. Тищенко) / В. Сыров // Советская музыка 70-80-х годов. Стиль и стилевые диалоги / [сб. тр. ГМПИ. им. Гнесиных.]. — М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 1985. — Вып. 82. — С. 123–143.
198. Сыров, В. Б. Тищенко // История отечественной музыки второй половины XX века. — СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2010. — С. 139–156.
199. Сыров, В. Б. Тищенко: Эскиз к портрету // Музыкальная жизнь. — 1989, №5. — С.10–11.
200. Так это было. Тихон Хренников о времени и о себе / диалоги вела и тексты обработала В. Рубцова; В. Рубцова. — М.: Музыка, 1994. — 204 с.
201. Тараканов, М.Е. Возрождение жанра (о Концерте для флейты, фортепиано и камерного оркестра Б. Тищенко) // Музыка России. М., 1980, вып. 1. - с. 200–218.
202. Тараканов, М.Е. Музыкальный театр Альбана Берга. — М.: Сов. композитор, 1976. — 559 с.
203. Тараканов, М.Е. На пути к взаимопониманию // Советская музыка. — 1975. — №4. — С. 44–49.

204. Таривердиев, М. Л. Я за синтетический театр! // Театр. — 1966. — № 1. — С. 75–76.
205. Таршис, Н. А. Музыка драматического спектакля. — СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2010. — 163 с.
206. Терентьев, С. С. Портрет глазами современников. К 80-летию со дня рождения Бориса Тищенко (1939–2010) // Художественное образование и наука. 2019. № 4. С. 179–186.
207. Тищенко, Б.И. Встреча с великим человеком // Леонид Якобсон: «Балетмейстер всяя Руси». Творчество. Личность. Архивные материалы / автор-сост. О. И. Розанова. — СПб.: Петербургский модный базар, 2019. — С. 310–311.
208. Тищенко, Б. И. Краденое солнце: Одноакт. опера по сказке К.И. Чуковского: Ор. 40 / Авт. либр.: З. Корогодский, М. Бялик, Б. Тищенко. — СПб.: Композитор, 1992. — 147 с.
209. Тищенко, Б. И. Кое-что о фольклоре // Музыкальные кадры. — 1959. — 8 октября.
210. Тищенко, Б. И. Муха-цокотуха: Симф. сказка для большого симф. оркестра: Соч. 39 / По одноим. сказке К. Чуковского. — Л.: Сов. композитор. Ленингр. отд-ние, 1982. — 113 с.
211. Товстоногов, Г. А. Заметки о природе контакта // Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: В 2 кн. 2-е изд. доп. и испр. / Сост. Ю. С. Рыбаков. — М.: Искусство, 1984. Кн. 2. Статьи, записи репетиций. — С. 42–49.
212. Товстоногов, Г. А. Режиссер и время // Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: В 2 кн. 2-е изд. доп. и испр. / Сост. Ю. С. Рыбаков. — М.: Искусство, 1984. Т. 1. О профессии режиссера. — 304 с. С. 82–94.
213. Трояновский, В. А. Человек оттепели (50-е годы) // Кинематограф оттепели: Документы и свидетельства / НИИ киноискусства Госкино РФ; [Сост., коммент. В. И. Фомин]. — М.: Материк, 1998. — С. 5–76.
214. Устинкин С., Белоус В., Гинзбург Б. Власть и общество в период хрущевской «оттепели» (1953-1964 гг.) // Власть. — 2012. — №5. — С. 129-133.

215. Фортунатов, Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове. — М.: Изд-во МГК им. П. И. Чайковского, 2004. — 384 с.
216. Франтова, Т.В. Вызываем огонь на себя // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2019. — № 2 (35). — С. 67–73.
217. Холопов, Ю.Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. — М.: Сов. композитор, 1982. — С. 52–104.
218. Хмельницкий, Ю. О. Внимание драматургии оперетты // Советская музыка. — 1965. — №6. — С. 76–78.
219. Холопов, Ю.Н. Соноризм, сонорика, сонористика, сонорная техника // Музыкальная энциклопедия. Том. 5. — М.: Советская энциклопедия, 1981. — С. 207
220. Холопова, В.Н. Борис Тищенко: рельефы спонтанности на фоне реализма // Музыка из бывшего СССР: Сб. ст. Вып. №1. — М.: Композитор, 1994. — С. 56–71.
221. Холопова, В.Н. София Губайдулина. М: Композитор, 2008. 400 с.
222. Холопова, В. Н. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. — М.: Сов. композитор, 1982. — С. 158 – 205.
223. Хренов, Н.А. Восприятие времени в эпоху надлома империи: от футуризма к пассаеизму // Теория художественной культуры. Вып. 14 — М.: ГИИ, 2012 — С. 5–119.
224. Хуциев, М. С. «Я никогда не делал полемичных фильмов» // Кинематограф оттепели: Документы и свидетельства / НИИ киноискусства Госкино РФ; [Сост., коммент. В. И. Фомин]. — М.: Материк, 1998. — С. 190–196.
225. Цукер, А.М. Массово-бытовые жанры в русской опере последних десятилетий // Музыкальный театр XIX-XX веков: вопросы эволюции. — Ростов-на-Дону, 1999. — С. 213-228.

226. Чепинога А.В. «Идея» («сверхзадача») как инструмент режиссёрского анализа оперной партитуры // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2016. — № 2 (23). — С. 69-75.
227. Чёрная, Е. Беседы об опере. — М.: Знание, 1981. — 160 с.
228. Черная, Г. И. Смешанные музыкально-драматические жанры в творчестве советских композиторов 60-70 годов: Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения: (17.00.01) / Гос. ин-т театр. искусства им. А.В. Луначарского. — М., 1977. — 16 с.
229. Чистякова, В. В союзе с Александром Блоком... // Театр. — 1965. — № 5.
230. Чуковский, К.И. От двух до пяти. Живой как жизнь / К.И. Чуковский. — М.: Детская литература, 1968. — 816 с.
231. Чулаки, М. И. Я был директором Большого театра... / М. И. Чулаки; [Вступ. ст. М. Ростроповича]. — М.: Музыка, 1994. — 133 с.
232. Шахназарова, Н. Г. Советская музыка за 70 лет. Опыт осмысления истории // Шахназарова (Мелик-Шахназарова) Н.Г. Избранные статьи. Воспоминания / Н.Г. Шахназарова. — М.: Государственный институт искусствознания, 2013. С. 155–186.
233. Шварц И. И. Круг нашей жизни // Георгий Товстоногов. Собирательный портрет: Воспоминания. Публикации. Письма / Авт.-сост. Е. И. Горфункель, И. Н. Шимбаревич, ред. Е. С. Алексеева. — СПб.: Балтийские сезоны, 2006. — С.394–403.
234. Шитова В., Саппак Вл. Защитникам оперетты, как она есть // Советская музыка. — 1957. — № 9 (226). С. 132–136.
235. Щедрин, Р.К. Родион Щедрин: автобиографические записи / Родион Щедрин. — М.: АСТ, 2008. — 286 с.
236. Шнитке, А. Г. На пути к воплощению новой идеи // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. — М., 1982. — С. 104-107.
237. Шостакович, Д. Д. Наши творческие встречи с Леонидом Якобсоном // Добровольская Г. Н. Балетмейстер Леонид Якобсон. — Л.; М.: Искусство, 1965. — С. 11.

238. Ясин Е. Шестидесятники: ностальгия или актуальность? // Шестидесятники. — М.: Фонд «Либеральная миссия», 2008. — С. 5–13.

Электронные ресурсы

1. Аннинский, Л. А. Шестидесятники и мы. Кинематограф, ставший и не ставший историей // Лев Аннинский. Официальный сайт. URL: <https://anninsky.ru/index.php/statyi/48-shestedesyatnikiimi>
2. Беззубцев-Кондаков, А. Петрополь и крокодилополь // Новый Берег, 2007. №17. [Электронный ресурс] URL: <https://magazines.gorky.media/bereg/2007/17/petropol-i-krokodilopol-2.html>
3. Берестов, В. Д. Корней Чуковский // Сайт: <http://chukovskiy.lit-info.ru/> «Корней Чуковский» [Электронный ресурс] URL: <http://chukovskiy.lit-info.ru/chukovskiy/about/berestov-kornej-chukovskij.htm> (дата обращения: 12.08.2019).
4. Бирюкова Н., Головастиков К. Почему в СССР запрещали сказки Чуковского // Арзамас / 2015. // [Электронный ресурс] URL: <https://www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/nadezhda-biryukova-kirill-golovastikov-pochemu-v-sssr-zapreshhali-skazki-chukovskogo>
5. Борис Тищенко: «Бродский был толстый ценитель музыки...». Беседовал А. Титов // [Электронный ресурс] URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/boris-tishhenko-2010/> (дата обращения: 10.05.2019).
6. Бялик, М. Г. О Борисе Тищенко. Заметки небеспристрастного критика // Санкт-Петербургский музыкальный вестник, 10 марта 2019. URL: <https://nstar-spb.ru/musical/print/article/o-borisetishchenko-zametki-nebespristrastnogo-kritika/> (дата обращения: 11.03.2021).
7. Бялик, М. Г. «Рай» Бориса Тищенко. URL: <https://www.belcanto.ru/09042602.html> (дата обращения: 07.06.2021).
8. Вирова, М. Кино «оттепели»: Манифест свободы и человечности, по которому соскучились» //

- <https://www.wonderzine.com/wonderzine/entertainment/movies/225754-thaw-movies> (дата обращения: 05.06.2021)
9. Дмитриевская, М. Всё, что связано с Борисом, у меня в си-бемоль-миноре. СПб.: Петербургский театральный журнал, 1999. — № 18–19. [Электрон. ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/18-19/the-petersburg-prospect-18-19-2/vse-chto-svyazano-sborisomumenya-vsibemol-minoreraquo> (дата обращения: 27.08.2020).
 10. Дубинец, Е. А. Князь Андрей Волконский. Партитура жизни (От первого лица). — М.: РИПОЛ классик, 2010. — [Электронный ресурс] URL: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=120501&page=12> (дата обращения: 13.04.2021).
 11. Ельшевская, Г. Оттепель и шестидесятые: рождение андеграунда // [Электронный ресурс] URL: <https://arzamas.academy/materials/1205> (дата обращения: 07.05.2021).
 12. Исхакова Л. Леонид Резетдинов: Пентатоника выскакивает в моей музыке самым чудесным образом // Музыкальная жизнь. — 2021. — № 6. — [Электронный ресурс]: URL: <https://muzlifemagazine.ru/leonid-rezetdinov-pentatonika-vyska/> (дата обращения: 16.11. 2021).
 13. Итоги сезона: достижения, разочарования, ожидания. Рейтинг «Музыкальной жизни». Не балетом единым // Музыкальная жизнь. — 2017. — №7-8. — С. 7–9. Электронный ресурс: URL: <https://muzlifemagazine.ru/ne-baletom-edinyum/> (дата обращения: 22.03.2019).
 14. Конарев, М.А. Специфика жанра симфонической сказки в балете «Мухомокотуха» Б. Тищенко // Электронный научный журнал «Культура: теория и практика». 2017. Вып. 3 (18). <http://theoryofculture.ru/issues/76/948/> (дата обращения: 28.10.2019).
 15. Кондаков, И.В. «Лепые нелепицы» Корнея Чуковского: текст, контекст, интертекст // Общественные науки и современность, Культура / 28. 02. 2003. — <https://www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/lepye-nelepicy-korneya-chukovskogo-tekst-kontekst-intertekst> (дата обращения: 10. 06. 2020).

16. Михеева, Л. Хачатурян. Балет «Спартак» // https://www.belcanto.ru/ballet_spartacus.html (дата обращения: 12.09.2020)
17. Невзглядова, Е. Валентин Катаев. «Уже написан Вертер» // Звезда. 2021. — № 7. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2021/7/valentin-kataev-uzhe-napisan-verter.html> (дата обращения: 17.09.2021).
18. Неёлов, Е.М. Переступая возрастные границы... // Проблемы детской литературы. — Петрозаводск: Петрозавод. ун-т, 1976. — С. 53-70
Электронный ресурс: URL: <https://www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/perestupaya-vozzrastnye-granicy> (дата обращения: 21. 03. 2020)
19. Окуджава, Б. Мы больны, мечемся в бреду: [беседовал] А. Николаев // Столица. 1992. № 24 (июнь). С. 11—12. Электронный ресурс: URL: <http://izbrannoe.com/news/mysli/bulat-okudzhava-my-bolny-mechemsya-v-bredu/> (дата обращения: 20.03.2021).
20. Померанц, Г.Я. Человек ниоткуда // Электронный ресурс: URL: http://pomeranz.ru/p/pub_man_air.htm (дата обращения: 11.04.2020).
21. Сафронов А. Денисов — попытка портрета // Электронный ресурс: URL: <https://muzlifemagazine.ru/denisov-popytka-portreta/> (дата обращения: 13. 06. 2021).
22. Серов Ю.Э. — "Марина" Бориса Тищенко в контексте обновления отечественного симфонизма второй половины XX века // Человек и культура. — 2021. — № 1. — С. 26 - 35. DOI: 10.25136/2409-8744.2021.1.35045
URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=35045
23. Серов, Ю.Э. Музыка балета «Ярославна» Б. Тищенко в контексте обновления отечественного симфонизма 1960–1970-х годов // Культура и искусство. — 2021. — № 9. — С. 29 - 38. DOI: 10.7256/2454-0625.2021.9.36470
URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=36470 (дата обращения: 15.02.2022).
24. Серов Ю.Э. Музыка Б. Тищенко к документальным фильмам С. Шустера (к вопросу о коренном обновлении отечественного симфонизма в 1960-е годы) // PHILHARMONICA. International Music Journal. — 2022. — № 2. — С. 11–21.

- DOI: 10.7256/2453-613X.2022.2.37784 URL:
https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=37784 (дата обращения: 17.04.2022)
25. Серов, Ю.Э. Первая симфония Бориса Тищенко: на пути к «новым берегам» (к вопросу об обновлении отечественного симфонизма в 1960-е годы) // Философия и культура. — 2022. — № 2. — С. 13–25. DOI: 10.7256/2454-0757.2022.2.37517 URL:
https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=37517 (дата обращения: 17.04.2022)
26. Солоненко, В. К. 50 лет назад наступила оттепель // URL:
https://www.ng.ru/ng_exlibris/2004-11-11/3_ottepel.html (дата обращения: 21.08.2019).
27. Таривердиев, М. «Я просто живу» // М. Таривердиев. «Я просто живу». М.: Вагриус, 1997. — Сайт bookcafe.net. [Электронный ресурс] URL:
https://bookcafe.net/read/tariverdiev_mikael-ya_prosto_zhivu-248065.html#p11 (дата обращения: 06.07.2020).
28. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений, Автор-составитель Вадим Серов // [Электронный ресурс] URL:
<http://www.bibliotekar.ru/encSlov/17/156.htm> (обращение на сайт 06.05.2021)
29. Юнг, К. Г. Феноменология духа в сказках // [Электронный ресурс] URL:
<https://carljung.ru/Library/FenomenDuh.htm> (дата обращения: 15.04.2020).

Приложение 1. Список музыкально-сценических произведений

Б. И. Тищенко

Произведения для музыкального театра

Опера

1. *“Краденое солнце”*. В одном действии. Либретто М. Бялика, З. Корогодского, Б. Тищенко по сказке К. Чуковского. Соч. 40. 1968. 35 мин. Посвящается Всеволоду Тищенко.

Первое концертное исполнение 1973, 8 апреля. Зал Ленинградской Академической Капеллы. Исполнители: Ленинградский камерный хор, художественный руководитель В. Чернушенко, СО Лен. филармонии. Дирижер В. Катаев.

Партитура. Издательство “Композитор” СПб. 1992. Клавир, рукопись.

Солисты, хор, симфонический оркестр.

Состав оркестра: 2, малая флейта/, 2, англ. рожок/, 2, малый кларнет, бас-кларнет/, 2/; 4, 2, 3, 1/; литавры, 3 коробочки, малый барабан, бубен, 3 бонга, 2 tamburi rullanti, 3 том-тома, реко-реко, трещотка, тарелка подвешенная, тарелки обычные, большой барабан, там-там, джаз-флейта, колокольчики, колокол натуральный, колокола трубчатые, ксилофон, вибрафон; арфа, фортепиано; струнные.

Оперетта

2. *“Тараканище”*. В одном действии. Либретто З. Корогодского по сказке К. Чуковского. Соч. 41. 1968. 30 мин. Посвящается Александре Тищенко.

Первое концертное исполнение 1989, 27 апреля. Большой зал Ленинградской филармонии. Исполнители: Хор дирижеров музыкального общества Ленинграда, худ. рук. А. Верещагин, СО Министерство культуры СССР. Дирижер Г. Рождественский.

Партитура, рукопись. Клавир, рукопись.

Солисты, хор, симфонический оркестр.

Состав оркестра: 2, малая флейта/, 2, англ. рожок/, 2, малый кларнет, бас-кларнет/, 2, контрафагот/; 4, 2, 3, 1/; литавры, 3 коробочки, малый

барабан, 4 bonghi, 4 том-тома, б. барабан, t-ro rullante, тарелка подвешенная, тарелки обычные, бич, колокольчики, колокола трубчатые, ксилофон, вибрафон, автомобильный гудок (си-бемоль); фортепиано; струнные.

Балеты

3. *“Муха-цокотуха”*. В одном действии. По сказке К. Чуковского. Соч. 41. 1968. 25 мин. Посвящается Дмитрию Тищенко. Премьера 1979, 25 мая, Театр “Хореографические миниатюры”. Постановка и хореография К. Рассадина. Ленинград.

Концертные исполнения: 1) 1972, 28 апреля. Зал Лен. Акад. Капеллы. СО Лен. филармонии. Дирижер Э. Серов. 2) 1995, 28 октября. Нижний Новгород. СО Нижегородской филармонии. Дирижер В. Зива. 3) 1995, 31 октября. Москва, Большой зал Консерватории. СО Нижегородской филармонии. Дирижер В. Зива.

Партитура. СК. Л. 1982. Клавир, рукопись.

Состав оркестра: 2, малая флейта/, 2, англ. рожок/, 2, малый кларнет, бас-кларнет/, 2/; 4, 2, 3, 1/; литавры, 3 коробочки, малый барабан, 2 tamburi rullanti, 3 том-тома, тарелка подвешенная, тарелки обычные, большой барабан, там-там, бубенец, колокол натуральный, колокола трубчатые, колокольчики, ксилофон, фортепиано; струнные.

4. *“Двенадцать”*. В одном действии. Либретто Л. Яacobсона по поэме А. Блока. Соч. 25. 1963. 45 мин. Премьера 1964, 31 декабря. Театр Оперы и Балета им. Кирова. Постановка и хореография Л. Яacobсона. Ленинград.

Концертное исполнение: 1982, 27 мая. Ленинград БЗФ. СО Эстонской ССР. Дирижер П. Лилье.

Партитура. СК. Л. 1973. Клавир, рукопись.

Состав оркестра: 2, 2 мал. фл./, 3, англ. р./, 2, мал. кл., бас-кл./, 3, к.-фаг./; 6, 4, 4, 2/; литавры, мал. бар., бубен, коробочка, трещотка, тарелки, б. бар., т.-там, колокол нат., колокола тр. (ми, си), колокольчики, ксилофон, челеста, 4 гармонии, 2 арфы, фортепиано, орган; струнные.

Версия уменьшенного состава оркестра (для постановки в Венеции): 2, мал. фл./, 2, англ. р./, 2, мал. кл., бас-кл./, 2, к-фаг./; 4, 3, 3, 1/; лит., м. бар., т-рин, кор., трещ., тар., б. бар., т-там, нат. колокола, трубчатые колокола (Ми, Си), колокольчики, ксил., челеста, 1 - 4 баяна, арфа, орган, струнные.

5. **“Ярославна” (“Затмение”).** В трех действиях. Либретто О. Виноградова по “Слову о Полку Игореве”. Соч. 58. 1974. 90 мин. Премьера 1974, 30 июня. Малый театр оперы и балета. Постановка Ю. Любимова. Хореография О. Виноградова. Партитура. М. Л. 1977. Клавир, рукопись.

Состав оркестра: 2, 2 мал. фл. / , 3, англ. р. / , 2, мал. кл., бас-кл., контрабас-кл. / , 2, к.-фаг./; 6, 4, 3, чимбассо, 1/; литавры, м. бар., бубен, дж.-фл., 3 кор., 2 бубенца, t-ro gul., б. бар., подвеш. тар., об. тар. т.-там, 3 железных бруса, 3 т.-тома, маримбафон; 2 арфы, 2 органа, смешанный хор; струнные.

Грампластинки С-10-07823 - 6. “Мелодия”.

CD NF/PMA 9931-9932. «Северные цветы».

6. **«Беатриче».** Хорео-симфоническая циклиада. Данте-симфонии NN1–5. **Данте-симфония N1 (Вступление).** Соч.123 N1. 1997. 28 мин. Первое исп. 1998, 20 марта, БЗФ СПб. ЗКР СО СПб фил. Дир. Ю. Л. Кочнев. Партитура, рукопись.

Состав оркестра: 2, м. фл./, 2, англ.р./, 2, м.кл., б.-кл./, 2 сакс./, 2 фаг, к.-фаг./; 6, 3, 3, чимб., туба; 6 лит., м. бар., т.-рин, 4 кор., 4 т.-тома, б. бар., подв. тар., 2 тар., т.-там., ксил., 2 арфы, струнные.

Данте-симфония N2 (Ад, круги 1 – 6), в двух частях. Соч. 123 NN 2, 3. 2000. 40 мин. Первое исп. 2001, 8 мая, БЗФ СПб. ЗКР СО СПб фил. Дир. Н. Г. Алексеев.

Партитура, рукопись.

Состав оркестра: 2, м. фл./, 2, англ.р./, 2, м.кл., б.-кл./, 2 сакс./, 2 фаг, к.-фаг./; 6, 3, 3, чимб., туба; 6 лит., м. бар., т.-рин, 4 кор., 4 т.-тома, б. бар., подв. тар., 2 тар., т.-там., сирена, ксил. (маримбафон), вибрафон, колокольчики, 2 арфы, хор, струнные.

Данте-симфония N3 (Ад, круги 7 - 9). Соч. 123 N4. 2001. 40 мин.

Первое исп. 2002, 3 июня, Москва, Большой зал консерватории. ГАСК.
Дир. Г. Н. Рождественский.

Партитура, рукопись.

Состав оркестра: 2, м. фл./, 2, англ. р./, 2, м. кл., б.-кл./, 2 сакс./, 2 фаг, к.-фаг/; 6, 3, 3, чимб., туба; 6 лит., м. бар., т.-рин, 4 кор., 4 т.-тома, трещ., бич, эолифон, 6 телефонных сигналов, 3 стекл. листа, б. бар., подв. тар., 2 тар., 4 нат. колокола, т.-там., ксил. (маримбафон), вибрафон, синтезатор, 2 арфы, баритон соло, струнные.

Данте-симфония N4 (Чистилище) в трёх частях: **1) Предчистилице, 2) Семь кругов Чистилища, 3) Земной Рай.** Соч. 123 NN 5, 6, 7.

Партитура, рукопись.

Состав оркестра: 2, м. фл./, 2, англ. р./, 2, м. кл., б.-кл./, 2 сакс./, 2 фаг, к.-фаг/; 6, 3, 3, чимб., туба; 6 лит., м. бар., т.-рин, 4 кор., 4 т.-тома, трещ., пучки сухих лучинок с микрофоном, сирена, б. бар., подв. тар., 2 тар., нат. колокол basso, т.- там, ксил., маримбафон, тубафон, вибрафон, ситар, орган, 2 арфы, сопрано соло, альт соло, женский хор, струнные.

Данте-симфония N5 (Рай) трёх частях. Соч. 123 NN 8,9,10.

Партитура, рукопись.

Состав оркестра: 2, м. фл./, 2, англ. р./, 2, м. кл., б.-кл./, 2 фаг, к.-фаг/; 6, 3, 3, чимб., туба; 6 лит., м. бар., кр. бар., 4 кор., 4 т.-тома, т.-рин, трещ., сирена, ср. бар., б. бар., подв. тар., 2 тар., нат. колокол basso, т.- там, колокольчики, ксил., маримбафон, вибрафон, тр. колокола, 2 арфы, струнные.

Музыка к драматическим спектаклям

7. ***“Поднятая целина”***. По роману М. Шолохова (2-я часть), 13 номеров. Театр-студия при Дворце культуры им. Ленсовета. Реж. А. Винер. Соч. 16. 1959. Рукопись.

Состав оркестра: 1, м. фл./, 1, 1 = м. кл./, 1 = к.-ф./; 2, 2, 2, 1/; лит., м. бар., кор., бубен, б. бар., тар., т.-там, пистолет; ксил., колокольчики; арфа, ф-но, струнные.

8. **“Выбор”**. Пьеса А. Арбузова. 15 номеров. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград. Реж. Р. Сирота. Соч. 51. 1972. Рукопись.

Состав оркестра: 1, 0, 1, 1/; 2, 2, 1/; м. бар., 3 т.-тома, б. бар., тубафон; ф.-но; 3 скрипки, альт, виолончель, контрабас.

9. **“Тот, который получает пощечины”**. Пьеса Л. Андреева. Театр им. Ленсовета. Ленинград. Реж. А. Сагальчик. См. сюиту “Цирк”. Соч. 55. 1973. Рукопись.

10. **“Совет да любовь”**. Пьеса В. Тендрякова. Театр им. Пушкина. Ленинград. Реж. А. Сагальчик. См. “Стужа”. Соч. 60. 1974. Рукопись.

11. **“Жаворонок”**. Пьеса Ж. Ануя. 8 номеров. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград. Реж. Г. Опорков. См. сюиту “Жаворонок”. Соч. 62. 1974. Рукопись.

12. **“Роза Бернд”**. Пьеса Г. Гауптмана. 7 номеров. Театр “На Литейном”. Ленинград. Реж. Л. Додин. Соч. 65. 1975. Рукопись.

Состав оркестра: 2, 2, 2, 2/; 3, 2/; лит., кор., 3 жел. бр., колокола, ксил.; арфа; струнные.

13. **“Дети солнца”**. Пьеса М. Горького. 7 номеров. Театр им. Пушкина. Ленинград. Реж. А. Сагальчик. Соч. 66. 1976. Рукопись.

Состав оркестра: 0, 0, 1, 2/: 0, 0, 2/; лит.; ф-но; мужск. хор; струнные.

14. **“Недоросль”**. Пьеса Д. Фонвизина. 17 номеров. Театр “На Литейном”. Ленинград. Реж. Л. Додин. Соч. 68. 1976. Рукопись.

Состав оркестра: 1, м. фл. (= П)/, 1, 1/; 1, 1, 1/; лит., м. бар., кор., 4 т.-тома, м. бар., б. бар., тар., колокольчики; челеста, ионика (синтезатор), ф-но (или чембало); сопрано соло; скрипка соло.

15. **“Иванов”**. Пьеса А. Чехова. 15 номеров. Театр им. Пушкина. Ленинград. Реж. А. Сагальчик. Соч. 72. 1978. Рукопись.

Состав оркестра: 2, 2/; 4, 2/; лит., кор.; гармонь (аккордеон), ф-но; струнные.

16. **“Эмигрант из Брисбена”**. Пьеса Ж. Шехаде. 23 номера. Большой Драматический Театр. Ленинград. Реж. А. Товстоногов. Соч. 73. 1978. Рукопись.

Состав оркестра: 1, 2, 1/; 4, 2, 2, 1/; лит., м. бар., 3 кор., т.-том, подв. тар., об. тар., колокольчики, ксил., колокола; ф-но, ионика (синтезатор), губная гармоника, неаполитанская мандолина; скрипка соло, струнные.

17. **“Ричард III”**. Пьеса В. Шекспира. 10 номеров. Театр “На Литейном”. Ленинград. Реж. Я. Хамармер. Соч. 74. 1979. Рукопись.

Состав оркестра: 2, 2, 2, 1, к.-ф. (= П)/; 2, 2, 1, чимбассо/; лит., м. бар., кор., т.-том, тар., жел. бр., колокола, ксил.; арфа; сопрано соло, баритон соло; струнные.

18. **“Берег”**. Пьеса Ю. Бондарева. 14 номеров. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград. Реж. Р. Сирота. Соч. 75. 1979. Рукопись.

Состав оркестра: 2, 1, 2/; 4, 2/; лит., м. бар., кор., т.-том, тар., карийон или тубафон, трубчатый колокол (в записи использованы электронные эффекты Ф. Равдоникаса); арфа, хор теноров; струнные.

19. **“Прости меня”**. Пьеса В. Астафьева. Соч. 78. 1980. Музыка не использована.

20. **“Продолжение Дон-Жуана”**. Пьеса Э. Радзинского. 5 номеров. Театр Комедии. Ленинград. Реж. Л. Додин. Соч. 82. 1980. Рукопись.

Состав оркестра: 2, 2, 2, 2/; 2, 2, 1/; лит., м. бар., 3 кор., тар., т.-там, колокольчики, ксил.; ф-но, баян; струнные.

21. **“Таланты и поклонники”**. Пьеса А. Островского. 7 номеров. Театр им. Пушкина. Ленинград. Реж. А. Сагальчик. Соч. 83. 1980. Рукопись.

Состав оркестра: 1, м. фл./, 2, 2/; 2, 2, 1, 1/; лит., м. бар., бубен, 2 кор., тар.; арфа, мандолина; струнные.

22. **“Молва”**. Пьеса А. Салынского. 10 номеров. Театр им. Пушкина. Ленинград. Реж. А. Сагальчик. Соч. 88. 1983. Рукопись.

Состав оркестра: 1, 2, 2, 1/; саксофон/; 2, 2, 1, сузафон/; м. бар., кор., 4 т.-тома, б.бар. с тар.; тенор соло; струнные. Сценический оркестр:

1, 1, 2, 1/; 2, 2, 1, сузафон/; б. бар. с тар.; альты, виолончели, контрабасы.

23. **“Такая длинная зима”**. На стихи Ю. Воронова. 17 номеров. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград. Реж. А. Сагальчик. Соч. 89. 1984. Рукопись.

Состав оркестра: 2 (II = м. фл. III), 2 м. фл./, 2, 2, м. кл./1/; 4, 3, 3, 1/; лит., м. бар., 3 кор., 4 т. тома, б. бар с тар., тар., 4 жел. бр., тр-к, бич, ксил. (маримбафон), колокольчики, фонограмма бомбежки и артобстрела, 7 ламп красного цвета; струнные.

24. **“Светит, да не греет”**. Пьеса А. Островского. 25 номеров. Театр им. Пушкина. Ленинград. Реж. А. Сагальчик. Соч. 95. 1986. Рукопись.

Состав оркестра: 2, 2, 2/; 4, 2, 2/; лит., 3 т.-тома, тар., колокольчики, вибр., колокола, ксил., нат. колокол; арфа; ж. хор, м. хор; струнные.

25. **“Три сестры”**. Пьеса А. Чехова. 16 номеров. Русский Театр. Минск. Реж. А. Сагальчик. Соч. 102. 1987. Рукопись.

Состав оркестра: 2, 2, 2, 2/; 3, 2, 1/; лит., м. бар., тар.; арфа, ф-но, гармонь (баян); струнные.

26. **“Собачье сердце”**. Пьеса А. Червинского по М. Булгакову. 9 номеров. Театр “На Литейном”. Ленинград. Реж. А. Сагальчик. Соч. 103. 1988. Рукопись.

Состав оркестра: 0, 0, 1, 1/; сакс.-альт/; 1, 1, 1/; лит., м. бар., б. бар. с тар., подв. тар., об. тар., ветр. маш., жел. лист; сопрано соло, баритон соло; хор сопрано и баритонов; гармонь, ф-но; балалайка-прима.

27. **“Событие”**. Пьеса В. Набокова. 7 номеров. Театр “На Малой Бронной”. Москва. Реж. А. Сагальчик. Соч. 110. 1991. Рукопись.

Состав оркестра: колокольчики; ф-но; тенор соло, баритон соло, бас соло; струнные.

28. **“Жорж Данден”**. Пьеса Ж. Б. Мольера. 7 номеров. Соч. 117. 1993. Музыка не использована. Рукопись.

Состав оркестра: 0, 0, 1/; сакс.-альт./; 0, 1, 1/; t-ro rul.; орган, ф-но (чембало); 4 скрипки, 3 виолончели.

29. **“Борис Годунов”.** Музыка к трагедии А. Пушкина. 20 номеров: 35 мин. Александринский театр. Санкт-Петербург. Реж. А. Сагальчик. Соч. 126. 1999. Рукопись.

Состав оркестра: м. фл , 2 , 2 , 2 , бас-кл., 2 / ; сакс.-тен. /; 3, 3, 4, 1 / ; лит., м. бар., м. бонг, 2 кор., т-рин, б. бар., 2 тар., 4 нат. колокола; баритон, бас; арфа; струнные. Запись на Master CD 8, 9, февраля 1999.

“Конгресс-оркестр”. Дирижеры: П. Грибанов и А. Петренко.

30. **«Дуэль».** Музыка к пьесе А. П. Чехова. 11 номеров. Театр «На Литейном». Реж. А. Сагальчик. Соч. 134. 2003. Рукопись.

Состав ансамбля: скрипка, 2 гобоя, кларнет in B, бубен, арфа, фортепиано.

31. **«Дети Ванюшина».** Музыка к драме С. А. Найдёнова. Соч. 146. 2007. Рукопись.

Редакции, оркестровки, расшифровки, реконструкции

32. **Оркестровка и редакция оперы К. Монтеверди “Коронация Поппеи”.** 30 номеров. Соч. 37. 1967. Первые исполнения: 1) 1967, 27 мая. Лен. Эрмитажный театр. Дир. Л. Корхин. Чембало - Б. Тищенко. 2) 1969, 1 апреля. МЗ ЛГК. Дир. Ю. Серебряков. Чембало - Б. Тищенко.

Рукопись.

Состав оркестра: 2, 2, 0, 1/; 2, 3/; лит.; арфа, орган, чембало; виолончель облигато, струнные.

33. **Оркестровка и подтекстовка 3-х хоров из музыки С. Прокофьева к трагедии А. Пушкина “Борис Годунов”.** Соч. 52 bis. 1972.

Использовано в балете “Царь Борис”. 1978, 31 марта. Лен. Малый Акад. театр оперы и балета.

34. **С. Прокофьев. Музыка к драматическим спектаклям. Партитура и клавиш. СК. М. 1973. Подтекстовки - рукопись.**

Состав оркестра: 2, 1, 1, б-кл./, 1/; саксофон-тенор/; 4, 2, баритон, 2, 2/; лит., б. бар.; ф-но; струнные.

35. **Оркестровка вокального цикла Д. Шостаковича “Сатиры” на ст. Саши Черного.** Соч. 81. 1980.

Первое исп. 1980, 6 октября, Лен. МЗФ. И. Богачева, оркестр старинной и современной музыки. Дир. Э. Серов.

Поставлена в “Камерной опере”. Москва.

Партитура, рукопись.

Состав оркестра: 2, 2, 2, 2/; 2, 2, 1 /; лит., тар., т.-там, ксил., колокольчики; арфа, ф-но; струнные.

Грампластинка С-10-22267-009.

36. **Оркестровка вокального цикла Д. Шостаковича “Четыре стихотворения капитана Лебядкина” на слова Ф. Достоевского.** Соч. 97. 1986.

Поставлена в “Камерной опере”, Москва.

Рукопись.

Состав оркестра: 2 (П = м. фл.)/, 2, 2, 1, к.-ф./; 2, 2, 1/; лит., кор., б. бар., тар., т.-там, ксил.; струнные.

37. **Оркестровка “Антиформалистического райка” Д. Шостаковича.** Соч. 108. 1989.

Поставлена в “Камерной опере”. Москва.

Рукопись.

Состав оркестра: 2 (П = м. фл.)/, 2, 2, 1, к.-ф./; 2, 2, 1, 1/; лит., м. бар., бубен, трещ., тар.; ф-но; струнные.

Приложение 2. Список публицистических, критических статей**Б. И. Тищенко****Статьи, рецензии, брошюры**

1. *“Кое-что о фольклоре”*. Газета Ленинградской консерватории “Музыкальные кадры”, 1959, 8 октября.
2. *“Вспоминая В. В. Волошинова”*. В книге И. Л. Гусина “Виктор Владимирович Волошинов”. Издательство “Советский композитор”, Ленинград. 1962, стр. стр. 57 - 58.
3. *“Песни Чухломы и Алеховщины”*. 1962. Рукопись (42 машинописных страницы и нотные примеры).
4. *“О моем учителе”* [В. В. Волошинов]. Журнал “Советская музыка”. 1963, N11, стр. стр. 54 - 58.
5. *“Вспоминая О. А. Евлахова”*. В книге И. Л. Гусина “Орест Евлахов”. Издательство “Музыка”, Ленинград. 1964, стр. 71.
6. *“Реквием Бриттена”*. Газета “Неделя” (приложения к “Известиям”). 1965, 16 - 25 мая.
7. *“Сергей Слонимский”* (творческий портрет). Газета “Советская культура”. 25 ноября 1965.
8. *“Новосибирский симфонический”*. Газета “Ленинградская правда”. 15 июня 1966.
9. *“Радость, печаль и мудрость”* (об оратории Генделя “L’Allegro, il Pensieroso ed il Moderato”). “Советская музыка”. 1966, N12, стр. стр. 102 - 104.
10. *“RAM laulis Leningradis”* (“Эстонский Государственный Хор поет в Ленинграде”). Газета “Sirp ja vasar” (“Серп и молот”). Таллин. 1967, 3 февраля. На эстонском языке.
11. *“Премьера корабля”*. Газета Ленинградского Балтийского завода “Балтиец”. 1970, 30 января.
12. *“Праздник английской музыки”* (о гастролях Лондонского симфонического оркестра под управлением Б. Бриттена). “Ленинградская правда”. 20 апреля 1971.

13. *“Встречи с прекрасным”* (о концерте из сочинений современных чешских композиторов). “Ленинградская правда”. 26 апреля 1972.
14. *“За что я люблю чешскую музыку”*. (Для публикации в Праге)
15. *“Пятнадцатая симфония Д. Д. Шостаковича”*. “Ленинградская правда”. 7 мая 1972.
16. *“Продолжение традиции”* (о связях между чешскими и ленинградскими композиторами). Статья написана в соавторстве с Юрием Фаликом. Журнал “Hudební rozhledy” (“Музыкальное обозрение”). Прага. 1972, N9, стр. 368. На чешском языке.
17. *“Премьера”*. О премьере “Оперы о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем” Геннадия Банщикова в Ленинградском театре оперы и балета имени Кирова. Машинопись. 3 стр. 1973, август.
18. *“Геннадий Банщиков”*. 1973. Рукопись.
19. *“Балет и песня”*. Интервью о “Ярославне”. “Вечерний Ленинград”. 1974, 5 февраля.
20. *“Размышления о 142-м и 143-м опусах Д. Д. Шостаковича”*. “Советская музыка”. 1974, N9, стр. стр. 40 - 46. Перепечатано в журнале “Музыкальное обозрение” (“Hudební rozhledy”). 1975 N1. Прага. На чешском языке.
21. *“Новый квартет Шостаковича”* (о Пятнадцатом квартете). “Советская культура”. 19 ноября 1974.
22. *“Об Альтовой сонате Д. Д. Шостаковича”*. “Советская музыка”. 1975, N11, стр. стр. 86 - 87.
23. *“Будем помнить всю жизнь”*. О занятиях в классе Д. Д. Шостаковича. Газета “Музыкальные кадры”. 1975, 11 сентября.
24. *“О музыке композиторов Северного Кавказа”*. Выступление на пленуме Союза композиторов России в г. Орджоникидзе. “Советская музыка”. 1976, N2, стр. стр. 50 - 51.
25. *“Вечная музыка”* (к 70-летию Д. Д. Шостаковича) “Ленинградская правда”. 24 сентября 1976.
26. *“К 70-летию Дмитрия Шостаковича”*. Журнал “Mitteilungen”. 1976 N5. Стр. 19. Академия искусств ГДР. Берлин. На немецком языке.

27. *“Свое слово в музыке”* (о творчестве Г. И. Уствольской). Статья написана в соавторстве с В. Е. Баснером. Газета “Вечерний Ленинград”. 27 декабря 1976.
28. *“Мадонна и солдат” М. Вайнберга*. Журнал “Музыкальная жизнь”. 1976, N16, стр.7.
29. *“Этюд к портрету”*. В книге “Д. Шостакович. Статьи и материалы”. “Советский композитор”, Москва. 1976, стр. стр. 98 - 104. Фрагмент статьи перепечатан в буклете “От опуса I до I-й симфонии”. (“Von Opus I bis zur I. Sinfonie”). XXX Berliner Festtage. Берлин. 1986, 1 октября. Стр. 19. На немецком языке.
30. *Рецензия на книгу Л. А. Энтелиса “Встречи с современной польской музыкой”*. 1977. Рукопись.
31. *“Высокое искусство”* (о выступлениях Д. Фишера-Дискау и С. Рихтера в Ленинграде). “Ленинградская правда”. 1977, 12 октября.
32. *“Наставник”* (Об Анатолии Никодимовиче Дмитриеве). Газета “Музыкальные кадры. 1978, 12 апреля.
33. *“Звучат ранние симфонии Шуберта”*. “Ленинградская правда”. 1978, 17 ноября.
34. *Рецензия на книгу С. М. Хентовой “Молодые годы Шостаковича” (Часть II)*. 1979, 26 февраля. Рукопись.
35. *“Звучат ранние симфонии Шуберта”*. “Советская музыка”. 1979, N3. Статья перепечатана в книге “Дирижер Эдуард Серов”, Нижне-Волжское книжное издательство, Волгоград, 1993, стр. стр. 99 - 103.
36. *“Личность, творчество, духовность, стиль”*. Выступление на IV съезде композиторов России. “Советская музыка”. 1979, N9, стр. стр. 18 - 19.
37. *“Размышления о “Размышлениях”* (о премьере вокально-хореографической симфонии А. Петрова “Пушкин”). “Советская музыка”. 1979, N10, стр. стр. 31 - 33.
38. *“Моисей Самуилович Вайнберг”*. Журнал “Музыка в СССР”. 1979, декабрь.

39. *Рецензия на книгу С. М. Хентовой “Шостакович. Тридцатилетие 1945 - 1975.* 1980, июнь. Рукопись.
40. *“Здесь все - гармония”.* К 60-летию Ленинградской филармонии имени Д. Д. Шостаковича. “Ленинградская правда”. 1981, 13 мая.
41. *“Об О. А. Евлахове”.* В книге “Орест Евлахов - композитор и педагог. Статьи, материалы, воспоминания” (составитель А. П. Петров). “Советский композитор”, Ленинград. 1981, стр. стр. 111 - 114.
42. *“Мне выпало счастье быть учеником Д. Д. Шостаковича”.* Газета “Вечерний Ленинград”. 1981, 25 сентября.
43. *“Исследование о Шостаковиче”.* О четырехтомнике С. М. Хентовой. 1982. Машинопись. 3 стр.
44. *“Звучит музыка Шостаковича”* (о концерте из музыки Шостаковича к драматическим спектаклям). “Ленинградская правда”. 27 сентября 1983.
45. *“О доме творчества композиторов “Репино”.* 1984, май. Рукопись.
46. *“Хроника блокады”.* Интервью после премьеры. Газета “Вечерний Ленинград”. 1985, 9 апреля.
47. *“О симфонии “Хроника блокады”.* Интервью для стенгазеты Ленинградской консерватории. 1985, 9 мая. Машинопись, 2 стр.
48. *“Воспоминания о Малом зале Ленинградской консерватории.* 1986. Машинопись, 2 стр.
49. *“Мудрость и доброта”.* К 80-летию Д. Д. Шостаковича. Газета “Ленинградская правда”. 25 сентября 1986.
50. *“Великий драматург музыки”.* К 80-летию Д. Д. Шостаковича. Газета “Смена”. 25 сентября 1986.
51. *“Музыка, созвучная времени”.* К 80-летию Д. Д. Шостаковича. Газета “Труд”. Москва. 1986, 25 сентября.
52. *“О ранних произведениях Шостаковича”.* Выступление в Берлинской Академии искусств. Von Opus 1 bis zur I. Sinfonie. XXX Berliner Festtage. Берлин. 1986, 1 октября.
53. *“Komponistenportrat”.* Выступление в творческом клубе “Johannes R. Becher”. Берлин. 1986, 2 октября.

54. *“Моя консерватория”*. В книге “Ленинградская консерватория в воспоминаниях”, издание второе. Книга I. “Музыка”. Ленинград. 1987. стр. стр. 234 - 242.
55. *“Музыка в современном мире”*. Беседа Юлианы Алексиевой с Борисом Тищенко (на болгарском языке). Журнал “Българска музика”. София. 1987, N3, стр. стр. 46 - 49.
56. *“Сотрите с музыки штамп”*. Газета “Смена”. 1987, 24 июня.
57. *“О творчестве”*. Интервью Евы Пенсдорфовой с Борисом Тищенко (на чешском языке). Журнал “Hudební rozhledy” (“Музыкальное обозрение”). 1987, N9, стр. стр. 394 - 395.
58. *“Писать музыку для театра люблю”*. Журнал “Театральный Ленинград”. 1988, N1, стр. 18.
59. *“С любовью и нежностью”* (воспоминания о годах учебы в Музыкальном училище и Консерватории). “Советская музыка”. 1988, N2, стр. стр. 105 - 113.
60. *“Мария Вениаминовна Юдина”*. Машинопись. 11 стр. 1988, 13 сентября. Опубликовано в несколько сокращенном виде под названием «О Марии Вениаминовне Юдиной и о тех, кто в моей памяти был связан с ней» в серии «Российские Пропилеи». Сборник «Мария Юдина. Лучи Божественной Любви. Литературное наследие». Москва - Санкт-Петербург. Университетская книга. 1999 г. Стр. стр. 724 - 730.
61. *“Мы слишком мало думаем о космосе”*. “Советская музыка”. 1989, N2, стр. стр. 15-18.
62. *“В свете истины, творчества, любви”*. О симфонии Андрея Петрова “Мастер и Маргарита”. 24-ая Ленинградская музыкальная весна. Рукопись. 1989.
63. *Статья о Е. А. Мравинском* (для сборника). 1990, май. Рукопись.
64. *“В вечном поиске истины”*. (О музыке Галины Уствольской). Журнал “Музыка в СССР”. 1990, апрель - июнь, стр. стр. 22 - 23.
65. *“Ужасно жизнь наша гробит таланты!..”* Беседа Кирилла Шевченко с Борисом Тищенко. Газета “Смена”. 22 января 1992.

66. *“Я буду голосовать за Ельцина”*. Газета “Невское время”. 24 апреля 1993.
67. *“... был Жданов, стал Темирканов”*. Статья “Тищенко - вне закона?” Александра Мелик - Пашаева. (Интервью Б. Тищенко автору статьи). Газета “Сегодня”. 21 мая 1993.
68. *“Была великая эпоха...”* (к 90-летию Е. А. Мравинского). Газета “Сегодня”. 4 июня 1993.
69. *“Музыка звучит во мне...”* Беседа Ларисы Казанской с Борисом Тищенко. “Музыкальная жизнь”. 1993, NN19 - 20, стр. 4.
70. *“Сад музыки” в эпоху солнечной активности*. Газета “Час пик”. 2 февраля 1994.
71. *“К власти рвутся только ради денег”* (в статье Александра Власова “Не поделили”). Газета “Музыкальное обозрение”. Москва. 1994, июль - август, стр. 19.
72. *“Педагогика - то же творчество”*. Беседа Е. Польдяевой с Б. Тищенко. Журнал “Музыкальная академия”. Москва. 1994, N4, стр. стр. 55 - 60.
73. *“Музыкальная весна”: вчера - сегодня - завтра”* “Музыкальная академия”. 1995, N4 - 5, стр. стр. 139 - 140.
74. *“О парадоксах практической педагогики в консерваторском классе композиции”*. Брошюра “Тезисы выступлений. I Международный конгресс по проблеме гуманизации образования. 27 - 30 июня 1995г.” стр. 49. г. Бийск.
75. *“Вениамин Ефимович Баснер”*. МО N9 (147). 1996, сентябрь.
76. *“К 25 сентября 1996”*. Текст выступления на праздновании 90-летия Д. Д. Шостаковича в Москве. 1996, 13 сентября.
77. *“Каким я вижу памятник Шостаковичу”*. 1997, 14 марта. Рукопись.
78. *“Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Борису Тищенко” с комментариями и воспоминаниями адресата*. Брошюра. Издательство “Композитор”. СПб. 1997.
79. *“О Малере без повода”*. 1998, 20 января. “Журнал любителей искусства” 1998, N2. Стр. стр. 4 - 5.

80. *D - СИМФОНИЯ N1 “Меня покинув, он ушел к другим” (Данте. Чистилище. Песнь XXX, стих 126).* Программа концертов БЗФ СПб филармонии 16 - 31 марта 1998 года. Стр. 18.
81. “О Е. А. Ручьевской”. К 75- летию Е. А. Ручьевской “Музыкальное приношение”. Сборник статей. Санкт-Петербург. Изд-во “Канон”, 1998. Стр. 303.
82. “Н. Я. Мясковский, М. В. Юдина, Р. Б. Баршай, Б. И. Тищенко, Т. И. Апраксина и другие о композиторе Александре Локишине”. Диалог МГУ Москва 1998. Стр. стр. 1 -4, 13, 29, 47 - 48, 76, 120 - 124, 138.
83. “Воспоминания об органистке Галине Козловой”. В письме Т. и Б. Гецевым от 19 мая 1998 г. Рукопись.

Аннотации

84. Геннадий Белов. Концерт для органа, струнного оркестра и ударных инструментов. Большой зал Ленинградской филармонии. 1964, 17 февраля.
85. Г. Уствольская. Октет для двух гобоев, четырех скрипок, литавр и фортепиано. Соната N3 для фортепиано. Фирма “Мелодия”. Грампластинка С10 - 07151 - 52. 1973 (?).
86. Дмитрий Дмитриевич Шостакович. Цикл концертов под управлением Е. А. Мравинского (январь - апрель 1976 г.). Большой зал Ленинградской филармонии. 1976, 24 февраля.
87. Десятая симфония Шостаковича. Большой зал Ленинградской филармонии. 1976, 30 марта.
88. Д. Д. Шостакович. “Казнь Степана Разина”. Большой зал Ленинградской филармонии. 1977, 8 декабря.
89. Комментарий к Пятой симфонии (памяти Д. Шостаковича). Программка симфонического концерта в Кремлевском зале Горьковской филармонии. 1979, 26 мая.
90. Вениамин Баснер. Авторский концерт (Концерт для скрипки с оркестром, Симфония N2 “Блокада”). Большой зал Ленинградской филармонии. 1984, 1 февраля.

91. Ромуальд Гринблат. Пятая симфония. (1984, 27 декабря. Рукопись).
92. Шостакович. Симфония N15. Большой зал Ленинградской филармонии. 1985, 26 июля.
93. Галина Уствольская. Большой дуэт для виолончели и фортепиано. Сонatina и Соната N1 для фортепиано. Фирма “Мелодия”. Грампластинка C10 23283 007. 1986, 6 февраля.
94. Галина Уствольская. Авторский концерт. Малый зал Ленинградской филармонии. 1988. 18 декабря.
95. Галина Уствольская. Авторский концерт. Малый зал Ленинградской филармонии. 1991, 8 апреля.
96. Комментарий к “Французской симфонии” (для концертных программ). 1993, 30 июля.
97. Комментарий к “Двенадцати портретам для органа”. Концертная программка Большого зала СПб Филармонии. 1996, 21 мая.

Доклады, сообщения, интервью, выступления по радио и телевидению

98. “Новогодняя анкета”. Газета “Музыкальные кадры”. 1960, 30 декабря.
99. “Четвертая симфония Шостаковича”. Доклад в Конференц-зале Ленинградской консерватории. 1962, 16 ноября.
100. *Интервью корреспонденту газеты “Вечерний Ленинград” о текущей работе.* “Вечерний Ленинград”. 1964, 13 февраля.
101. “Я очень люблю бывать в Сибири”. Выступление на встрече с иркутскими журналистами. Ноябрь 1966. (“Знакомство с песней”. Газета “Восточно-сибирская правда”. 1966, 16 ноября).
102. *Выступление в радиопередаче “Слово о Викторе Волошинове”.* 1965, 1 ноября.
103. *Выступление о фестивале ленинградской музыки на Ангаре.* Иркутское телевидение. 1966, ноябрь. (М. Матвеев. “Фестиваль на Ангаре”. Ленинградская правда. 1966, 18 ноября).
104. *Беседа дирижера Ю. Николаевского с Б. Тищенко перед концертом 10 декабря 1967 года.* Воронежское TV.

105. *Доклад о японской музыке “Гагаку”*. 1972, 28 марта. Ленинградский дом композиторов (цикл “Вечера у камина”).
106. *“Молодость, мастерство, современность. Балет и песня”*. Интервью о работе над балетом “Ярославна”. “Вечерний Ленинград”. 1974, 5 февраля.
107. *Вступительное слово в кинофильме “Пятнадцатый квартет Д. Шостаковича”*. Режиссер Наталья Рудакова. 1975. Журнал “Музыкальная жизнь”. 1975, N19, стр. 10.
108. *“О балетной музыке”*. Запись со слов Б. Тищенко. Рукопись. 17 стр. 1975.
109. *Вступительное слово к концерту из произведений Д. Д. Шостаковича*. Ленинградский Дом композиторов. 1975, 5 октября.
110. *“Четвертая симфония Шостаковича”*. Доклад на Чтениях, посвященных Д. Д. Шостаковичу. Ленинградский дом композиторов. 1977, 22 сентября.
111. *“О суперцикле симфоний Шостаковича”*. Выступление по Ленинградскому радио. 1977.
112. *Сообщение о Сонате Д. Д. Шостаковича для альты и фортепиано*. Ленинградская консерватория, класс N25. 1978, 5 марта.
113. *“О суперцикле симфоний Шостаковича”*. Доклад на шостаковичевских чтениях Ленинградской консерватории. 1979, 25 сентября.
114. *“Евгения Гороховская и Ирина Головнева”*. Интервью Ленинградскому телевидению после концерта в Большом зале Ленинградской филармонии. 1978.
115. *Выступление в телепередаче “Грани мастерства”* (об арфистке Татьяне Тауэр). Ленинградское телевидение.
116. *“Второе трио Шостаковича”*. Ленинградское телевидение. Запись 4 июня 1981.
117. *“Первое трио Шостаковича”*. Сообщение на Чтениях, посвященных Д. Д. Шостаковичу. Малый зал Ленинградской консерватории. 1981, 11 сентября.
118. *Доклад о Сонате для альты и фортепиано Шостаковича*. Шостаковичевские чтения 1983, сентябрь.

119. *“О квартете имени Чурлениса”*. Интервью корреспонденту газеты “Советская культура”. Вильнюс. 1983, ноябрь. “Советская культура”. 1983, 15 ноября.
120. *Доклад о Сонате для скрипки и фортепиано Шостаковича*. Шостаковичевские чтения. Малый зал Ленинградской консерватории. 1984, 25 сентября.
121. *“О XX Ленинградской музыкальной весне”*. Выступление по Ленинградскому телевидению. 1985.
122. *“Ленинградская симфоническая музыка”*. Выступление по Ленинградскому радио к XX Ленинградской музыкальной весне.
123. *“О взаимном влиянии музыки и науки”*. Тележурнал “Камертон”. Ленинград. 1987. 11 февраля.
124. *Выступление в Академии Санта Чечилия о творчестве Бородина и композиторов Могучей Кучки*. Рим. 1987, 11 октября.
125. *Доклад на кафедре композиции Ленинградской консерватории о Сонате для виолончели и ф-но Шостаковича*. 1987, 12 ноября.
126. *Выступление на пресс-конференции перед слушателями фестиваля “Making music together”*. Фойе Оперного театра. Бостон. 1988, 17 марта.
127. *Интервью Бостонскому радио (на фестивале “Making music together”)*. 1988, 17 марта.
128. *Выступление на собрании композиторов в Тафтс-университете*. Бостон. 1988, 18 марта.
129. *“Русские вечера в Бостоне” (о фестивале “Создаем музыку вместе”)*. Беседу с Б. Тищенко вела Г. Малышева. “Смена”. 1988, 20 апреля.
130. *“Третий международный музыкальный фестиваль”*. Выступление по Ленинградскому TV. 1988, май.
131. *“Музыкальный фестиваль в Кухмо”*. Выступление по Ленинградскому TV. 1988, октябрь.
132. *“Великие художники!”*. Выступление на встрече редколлегии и авторов газеты “Советская культура” с общественностью Ленинграда. Большой Концертный зал “Октябрьский”. “Советская культура”. 1988, 15 октября.

133. *“Иосиф Бродский и музыка”*. Выступление в Ленинградском Доме кино на вечере, посвященном Иосифу Бродскому. 1988, 17 октября.
134. *“Б. Л. Клюзнер”*. Выступление по Лен. TV. 1988, 13 ноября.
135. *“Коротко о важном”*. Журнал “Музыка в СССР”. 1989 N3.
136. Встреча со студентами и педагогами Волгоградского Училища искусств. 1989, 30 мая.
137. *Интервью Ленинградскому телевидению об “Антиформалистическом райке” Д. Д. Шостаковича* накануне исполнения в Ленинградском Доме композиторов 5 октября 1989.
138. *“Столпы общества” о самиздате* (на вопрос: “Роль самиздата в вашей жизни” отвечают Д. С. Лихачев, Б. Н. Стругацкий, Б. Тищенко и др.). “Юность”. 1989 N11. Стр. стр. 76-77.
139. *Интервью для английского телевидения (BBC)*. 1989, 8 декабря.
140. *Выступление по Ленинградскому радио о музыкальной культуре Ленинграда и о 6-ой симфонии памяти Е. А. Мравинского*. 1990.
141. *Выступление по всесоюзному радио о Е. А. Мравинском* (редактор Г. Г. Левицкая). 1990.
142. *Многократные выступления в Филармоническом обществе при Большом зале Санкт-Петербургской филармонии*.
143. *Выступление по радиостанции “Русско-Американское вещание”*. Нью-Йорк. Сентябрь 1992.
144. *Сообщение о творчестве петербургских композиторов*. Темпл-университет. Филадельфия. 1992, 24 сентября.
145. *Выступление о Е. А. Мравинском*. С-Петербургское телевидение. 1993, июнь.
146. *Выступление в передаче об Ирине Донской*. С-Петербургское телевидение 1993, 2 октября.
147. *“Д. Д. Шостакович и второе поколение”*. Доклад на II Симпозиуме Общества Шостаковича. Рейнсберг, Германия. 1993, 11 ноября.
148. *Выступление на встрече с учащимися Музыкально-педагогического училища*. г. Муром. 1993, 3 декабря.

149. *Рассказ о Галине Ивановне Уствольской. Фильм “Ustvol'skaya”*. © VPRO. Нидерланды. 1994.
150. *Радиопередачи “Учителя и ученики”*. 1994, 1 февраля, 22 марта. СПб радио.
151. *Выступление на встрече со студентами С-Петербургского музыкального училища имени Римского-Корсакова*. 1994, 4 апреля.
152. *Выступление на презентации фирмы “Mazur Media”* СПб. 1994, 8 сентября.
153. *Ведение телепередачи “Музыка по заказу”* (Шуберт, Мравинский, Уствольская, Баншиков, Гульд, Моцарт). СПб TV-5 канал. 1994, 15 октября.
154. *Выступление на встрече со студентами С-Петербургского музыкального училища имени Римского-Корсакова*. 1994, 20 октября.
155. *Фестиваль “Музыка друзей”*. Москва 1994, 26 - 31 октября. Интервью для телевидения и радио.
156. *Доклад “И. И. Соллертинский и Санкт-Петербургская композиторская школа”*. Международный фестиваль имени И. И. Соллертинского. Витебск. 1994, 8 декабря.
157. *Послесловие к книге О. Белогрудова “Череповецкий композитор-фронтовик Н. А. Капорский”*. Череповецкий гос. индустр. ин-т. Череповец. 1995.
158. *Слово о дирижере А. С. Дмитриеве*. СПб TV. Запись 23 января 1995.
159. *Радиопередачи к 100-летию И. А. Браудо*. 1995, 14 и 21 марта. СПб радио.
160. *“Школа Шостаковича”*. Комментарий к концерту из произведений И. Цеслюкевич, Д. Шостаковича и Б. Тищенко. Малый зал СПб филармонии. 1995, 7 мая.
161. *Выступление на Конгрессе Международной Академии Гуманизации Образования*. Бийск. 1995, 28 июня.
162. *Радиопередачи к 90-летию В. В. Волошинова*. 1995, 12 и 19 сентября. СПб радио.

163. *Встреча со студентами Нижегородской консерватории*. 1995, 14 сентября.
164. Радиопередача “Шостакович - пианист”. 1995, 22 сентября. СПб радио.
165. *Вступительное слово к концерту, посвященному 90-летию В. В. Волошинова*. Малый зал СПб консерватории. 1995, 16 октября.
166. *Выступление на НСО Нижегородской консерватории*. 1995, 27 октября.
167. *Вступительное слово к концерту, посвященному 90-летию В. В. Волошинова*. СПб Капелла. 1995, 26 октября.
168. *Участие в радиопередаче BBC “Music in the Soviet Union”*. 1996, 19 марта. На английском языке. Запись имеется в архиве Б. Тищенко.
169. *Встреча со студентами Белгородского Музыкального училища*. 1995, 29 ноября.
170. *Выступление на научной конференции, посвященной романтизму*. Ростов-на-Дону. Консерватория. 1996, 18 апреля.
171. *Интервью М. Г. Бялику о творчестве И. Ф. Стравинского* для научной конференции 15 - 16 мая в СПб Доме композит. 1996, 14 мая.
172. *Интервью СПб Информ-TV после премьеры “Двенадцати портретов” для органа в Большом зале СПб филармонии на фестивале “Музыкальная весна”*. 1996, 21 мая.
173. *Доклад на научной конференции, посвященной 100-летию И. А. Браудо*. СПб консерватория. 1996, 7 июня. Выдержки опубликованы в сборнике “Органное искусство” выпуск 4. Москва - СПб. 1997.
174. *Интервью о Первом виолончельном концерте* для радиопередачи о фестивале “Звезды белых ночей”. 1996, 6 июля.
175. *Интервью СПб TV (РТР) о Д. Д. Шостаковиче* (редактор З. А. Беляева). 1996, 5 сентября.
176. *Интервью СПб TV о Д. Д. Шостаковиче* (редактор И. Е. Тайманова). 1996, 10 сентября.
177. *Интервью СПб радио о Д. Д. Шостаковиче* (редактор М. М. Кадлец). 1996, 11 сентября.

178. *Выступление на Чтениях, посвященных 90-летию Д. Д. Шостаковича.* Малый зал СПб консерватории. 1996, 24 сентября.
179. *“Взгляд на личность Шостаковича на грани тысячелетий”.* Выступление на научной конференции, посвященной 90-летию Д. Д. Шостаковича в Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Москва. 1996, 2 октября.
180. *Интервью сочинскому TV по поводу концертов из произведений Д. Д. Шостаковича.* Сочи. 1996, 8 ноября.
181. *Интервью СПб Информ-TV после исполнения Сонаты N2 для скрипки соло в СПб Доме композиторов на фестивале “Звуковые пути”.* 1996, 13 ноября.
182. *Интервью СПб TV для передачи “Стравинский в Петербурге”.* 1996, 19 ноября.
183. *“Взгляд на личность Шостаковича на грани тысячелетий”.* Выступление на научной конференции, посвященной 90-летию Д. Д. Шостаковича на фестивале имени И. И. Соллертинского. Витебск. 1996, 4 декабря.
184. *Интервью Витебскому TV о творчестве последних лет.* Витебск. 1996, 4 декабря.
185. *Интервью Волгоградскому радио о Э. Серове (в связи с посвящением ему Седьмой симфонии).* 1997, 20 февраля.
186. *О виолончелисте Борисе Райскине.* Запись рассказа для радиопередачи 26 марта 1997. 1997, 23 марта. Напечатано в “Журнале любителей искусства”, СПб, 1997, N6-7. Стр. стр. 87-88.
187. *Участие в радиопередаче о Борисе Тищенко.* Москва. Радиостанция “Орфей”. Прямой эфир. Ведущая Е. Власова. 1997, 8 мая. 19ч. - 20ч. 15 мин.
188. *“Сочинение музыки для виолончели”.* Выступление на II всемирном конгрессе виолончелистов. Малый зал СПб филармонии. 1997, 4 июля.
189. *“Чувство меры в беседе с “холуем из театра””.* Записал Олег Сердобольский. Газета “Невское время”. 1997, 21 июня. Статья перепечатана в “Журнале любителей искусства” N 6-7. 1997.

190. *“Музыка большой идеи”*. Беседу записала Вера Степановская. “Журнал любителей искусства”, 1997, №6-7. Стр. стр. 13-19.
191. *“Музыкальный портрет”*. Выступление по поводу исполнения “восьми портретов” для фортепиано в четыре руки (Г. Овсянкина, А. Ардова). Астраханская консерватория. 1997, 26 августа.
192. *“Концерт в конце XX века”*. Участие в предконцертной дискуссии перед концертом ансамбля “Alea III”. Tsai Performance Center. Бостон. 1997, 29 октября.
193. *“Взгляд на личность Шостаковича на грани тысячелетий”*. Лекция в Школе искусств Бостонского университета. 1997, 30 октября.
194. *“Импровизация на тему: “от Шуберта до Шостаковича по пунктирам Соллертинского””*. Доклад на открытии VI научных чтений “Витебский ренессанс начала XX столетия”. Витебск. Музыкальная гостиная. 9 декабря 1997 г.
195. *“На нем еще рано ставить штампы”*. Интервью Юлии Бройдо к сорока дням со дня смерти Альфреда Шнитке. “Вечерний Петербург”, 11 сентября 1998.
196. *“Борис Тищенко и Юрий Фалик о своей виолончельной музыке и о некоторых проблемах творчества”* (публикация Г. Овсянкиной). “Процессы музыкального творчества”, выпуск третий. Стр. стр. 134 - 155. Российская академия музыки им. Гнесиных. Москва, 1999 г.
197. *Ответы на вопросы Э. Барутчевой для стенгазеты СПб Консерватории*. 13 мая 1999 г.
198. *“О Ширвани Чалаеве”*. Интервью TV (РТР СПб). 1999, 7 сентября.
199. *“О Д. Д. Шостаковиче”*. Интервью Алану Мерсеру. 1999, 22 сентября.
200. *“О преподавании Д. Д. Шостаковича.”* Доклад на XXIV чтениях, посвященных Д. Д. Ш. СПб консерватория, камерный зал. 1999, 24 сентября.
201. *«О кабинете звукозаписи СПб консерватории»*. К 60-летию кабинета. Интервью заведующей кабинетом Н. И. Кузнецовой. 1999, 7 октября. Опубликовано в брошюре «60 лет Лаборатории Звукозаписи Санкт-

Петербургской консерватории (1939- 1999)». Составитель Н. И. Кузнецова. Издательство «Канон». 1999 г.

202. *«Все, что связано с Борисом, у меня в си бемоль миноре.»* (Беседу с Борисом Тищенко ведет Марина Дмитриевская. В разговоре принимает участие Арсений Сагальчик). «Петербургский театральный журнал N 18-19. 1999г. Стр. стр. 26-30.