

RU

Отражение шостаковических мотивов в музыке Бориса Тищенко: анализ Первого струнного квартета

Чекалин А. А.

Аннотация. Целью настоящего исследования является выявление художественных особенностей Первого струнного квартета Бориса Тищенко (1939–2010) в контексте становления творческой индивидуальности композитора в период его обучения в консерватории. Особое внимание уделено установлению общих черт музыкального языка Тищенко с творчеством Д. Шостаковича (1906–1975), а также анализу формирования художественных принципов молодого автора на мировоззренческом фоне ведущих тенденций эпохи старшего современника. Научная новизна работы определяется тем, что Струнный квартет № 1 Тищенко впервые становится предметом углубленного исследовательского анализа как в аспекте концептуального осмысления, так и в аспекте формирования композиторского стиля. В результате установлено, что данное произведение, являясь примером раннего творчества, сочетает в себе художественные и композиционные методы Д. Шостаковича, однако характеризуется рядом существенных отличий: усилением темброво-сонорного интонирования, преобладанием сквозного тематического развития и, как следствие, отходом от типовых формообразующих моделей в сторону интонационно-фазной структуры.

EN

Reflection of Shostakovichian motifs in the music of Boris Tishchenko: an analysis of the First String Quartet

A. A. Chekalin

Abstract. The aim of the present study is to identify the artistic features of Boris Tishchenko's (1939–2010) First String Quartet within the context of the formation of the composer's creative individuality during his conservatory years. Special attention is given to establishing the common traits of Tishchenko's musical language with the works of Dmitri Shostakovich (1906–1975), as well as to analyzing the development of the young composer's artistic principles against the ideological backdrop of the leading trends of his senior contemporary's era. The scientific novelty of the work lies in the fact that Tishchenko's String Quartet No. 1 is, for the first time, subjected to in-depth research analysis both in terms of conceptual understanding and the formation of the composer's style. The study reveals that this early work combines artistic and compositional methods of Shostakovich, yet is characterized by several significant distinctions: an enhancement of timbral-sonorous intonation, predominance of continuous thematic development, and, consequently, a departure from typical formal models toward an intonational-phasal structure.

Введение

Актуальность настоящей работы обусловлена возрастающим интересом к творческому наследию Бориса Тищенко, которое с каждым годом привлекает все большее внимание. Это находит свое отражение в увеличении числа записей его произведений в интернет-пространстве, а также в расширении репертуаров театров крупными сочинениями композитора. Более того, произведения Тищенко становятся предметом активных научных исследований, что подтверждается многочисленными публикациями статей, диссертациями и монографиями.

Среди первых и наиболее авторитетных работ следует отметить исследования Бориса Каца, в частности его монографию «О музыке Бориса Тищенко: опыт критического исследования» (1986), а также труды Ю. Э. Серова, включая диссертацию доктора искусствоведения «Симфоническое творчество Б. Тищенко в контексте обновления отечественного симфонизма второй половины XX века» (2022) и научную монографию под редакцией Г. П. Овсянкиной «Выдающиеся композиторы современной России. Борис Тищенко (1939–2010)» (2023). Дополнительно расширился фонд биографических данных монографией жены композитора И. А. Донской-

Тищенко (2023). Однако на текущий момент *отсутствует значительное исследование, посвященное камерно-ансамблевому творчеству Тищенко, в частности струнным квартетам*, что подчеркивает необходимость и актуальность данного исследования.

Как и для произведений Дмитрия Шостаковича, для квартетов Бориса Тищенко характерны *симфоническая масштабность и глубина*. Тищенко опирается на принцип симфонизации жанра, который включает в себя такие аспекты, как наличие сквозных интонационных связей между частями, усиление функции развития (*motus*), порой уже на стадии экспонирования музыкальной темы, обращение к всевозможным типам фактур, в том числе полифонии, расширению тембра в контексте монотембрового ансамбля. Тищенко, как и его учителю, присущ конфликтный тип драматургии, в котором наблюдается наличие антитез и склонность к противопоставлению «высоких» и «низких» музыкальных идиом» (Акопян, 2024, с. 355). Таким образом, струнные квартеты Тищенко можно рассматривать как «камерные симфонии», где камерность определяется не масштабом идей, а исключительно инструментальным составом (Чекалин, 2025, с. 119-120). В этой связи особенно важно отметить специфику струнного квартета как монотембрового ансамбля.

Задачами настоящего исследования являются: обоснование художественного содержания Первого струнного квартета Бориса Ивановича Тищенко в контексте формирования его индивидуального композиторского стиля в период обучения в консерватории, а также установление стилиевой взаимосвязи композитора с предшествующей музыкальной традицией.

Методологическая база исследования носит комплексный характер и определяется спецификой поставленных задач. В работе применяется историко-биографический метод, направленный на реконструкцию и анализ обстоятельств жизни композитора в период создания анализируемого произведения. Существенным компонентом выступает композиционно-структурный метод, позволяющий детально рассмотреть тематические элементы квартета и выявить их функциональные взаимосвязи в рамках целостной структуры сочинения. Кроме того, используется художественно-эстетический подход, способствующий определению аксиологических интенций в музыкальном тексте и раскрытию особенностей эмоционального воздействия данного произведения на слушателя.

Материалом для исследования послужил Струнный квартет № 1 ор. 8 Бориса Тищенко, сочинённый молодым композитором в 1957 в период обучения в Ленинградской консерватории на первом курсе.

Также в качестве материала исследования использовалось следующее учебное пособие:

- Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX веков: учебное пособие. СПб.: Лань, 2006.

В качестве теоретической основы для художественной оценки анализируемого музыкального произведения использована концепция музыкального содержания, разработанная А. Ю. Кудряшовым, согласно которой современная теория музыкального содержания включает такие основные понятия, как *содержательность* – способность музыкального произведения быть носителем информации, *семантика* – совокупность значимых элементов музыкального высказывания, *знак* – элемент музыкального языка, связанный с определённым значением. *Значение* соотносится с объективной действительностью, на которую указывает знак, а *смысл* отражает интерпретацию этих значений в художественном тексте. *Содержание* определяется как сложная система взаимодействия музыкальных знаков и их значений в процессе исполнения и восприятия, а *значимость* отражает аксиологическую оценку музыкального содержания (Кудряшов, 2006). Значительный вклад в определение стиливых истоков и особенностей композиции внесло исследование М. Терешиной-Ошеки (2016), в котором подчеркнуты тесные творческие взаимосвязи Б. Тищенко с Д. Шостаковичем. В аспекте жанрового генезиса и семантики Первого струнного квартета Тищенко важным представляется труд О. А. Осипенко (2018). Для уточнения биографических обстоятельств периода создания сочинения существенное значение имела недавно опубликованная монография супруги композитора – Ирины Донской-Тищенко (2023).

Практическая и теоретическая значимость данного исследования определяется возможностью использования его результатов при изучении истории отечественной музыки второй половины XX века в рамках программ высшего и среднего профессионального образования. Кроме того, полученные данные могут быть применены в научно-исследовательской работе, посвящённой творчеству Б. Тищенко и других представителей «школы Шостаковича».

Обсуждение и результаты

Ещё в детстве, будучи ребёнком, будущий композитор испытал сильное влияние музыки Шостаковича. Вероятно, этому способствовало посещение одного концерта. Мама – Зинаида Абрамовна – с просветительской целью приобрела билеты. Мальчик тогда, поддавшись критике вокруг имени Шостаковича, не очень-то лестно отзывался о его музыке. Наверное, в этот период и произошло то духовное единение с классиком XX века, которое сохранилось у Тищенко на протяжении всей его жизни (Донская-Тищенко, 2023, с. 31).

В 1954 году, завершив обучение в Доме пионеров, Борис Тищенко поступил в Ленинградское музыкальное училище имени Н. А. Римского-Корсакова и был зачислен на композиторский факультет, где обучался под руководством Галины Ивановны Уствольской, ученицы Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. В этот период у молодого композитора появляются произведения, отличающиеся зрелым профессионализмом. Так, в 1957 году Тищенко создает свою первую фортепианную сонату, которую посвящает Шостаковичу. Примечательно, что это не единственное сочинение, адресованное его наставнику: среди других произведений можно выделить вокальный цикл «Дорога» на стихи Овсея Дриза, а также две симфонии – № 3 (1966) и № 5 (1976).

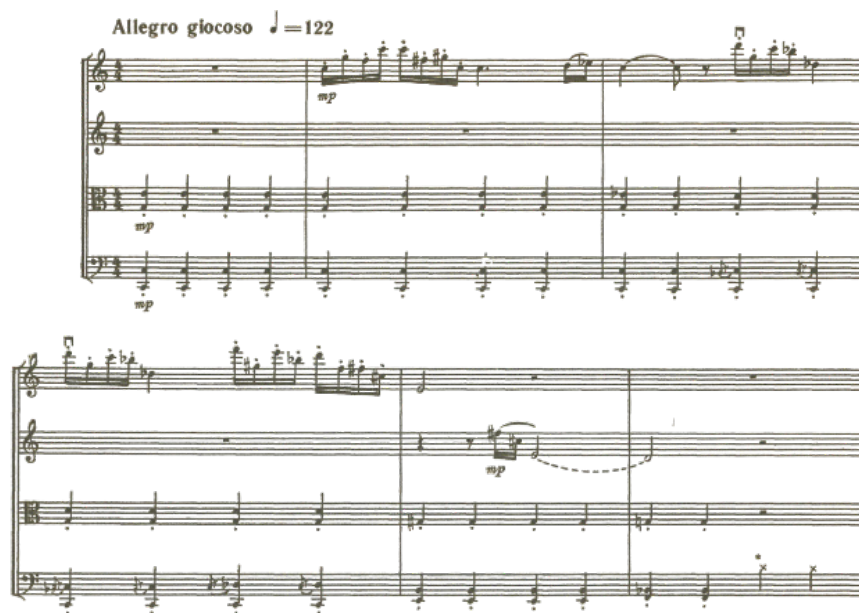
Первый струнный квартет не содержит прямой адресации Шостаковичу, однако в его музыкальном языке чётко прослеживаются ассоциации с творчеством классика. Так, трёхчастная структура и отсутствие сонатной формы в первой и последующих частях сближают квартет с жанром сюиты. Следует отметить, что квартетные циклы сюитного типа наиболее характерны для раннего и позднего этапов творчества Шостаковича. Крайние части произведения выдержаны в размеренном и медленном темпах.

I часть (*Andante mesto*) открывается развёрнутым монологом альты с характерными признаками усугублённого минора: в творчестве Шостаковича данный инструмент является неким «индикатором и резонатором» драматических событий (Дехтяренко, 2009, с. 25). Грудной регистр мелодии напоминает устную неторопливую речь. Интонационная и метро-ритмическая составляющая монолога также свойственна медитативным разделам творчества Шостаковича. В мелодии присутствует и особый мотив-монограмма в виде ритма ♩ ♩. По мнению А. И. Климовицкого, данная ритмическая фигура легко ложится на имя «Митенька» (Цит. по: Кудряшов, 2006, с. 343). Монологу противопоставлен хорал. Метод фактурно-жанрового сопоставления широко распространён в циклах Д. Шостаковича. Если монолог выражает субъективное начало – думы и терзания души конкретной личности, – то хоралу поручена функция некоего обобщения – объективного, «авторского комментария» (Осипенко, 2018, с. 163). Укажем и на то, что экспонирование темы выражено одногласно: в процессе развития собственного творчества преобладание линейности для Тищенко будет одним из главных стилизованных признаков. Часть написана в интонационно-фазной форме с сопоставлением монологической и хоральной сфер (Пример 1).

Пример 1. Б. Тищенко. Струнный квартет № 1. I часть. Такты 1-8

II часть (*Allegro giocoso*) представляет собой пример inferнального скерцо, обладающего характерными для творчества Д. Д. Шостаковича речевыми элементами. Одним из доминирующих признаков структуры становится ритмическое остинато, реализованное в фактуре через отрывистое движение четвертями, вследствие чего аккомпанемент приобретает черты механистичности и настойчивости. Подобная метроритмическая организация удерживает вертикаль на основе *c-dur*’ных трезвучий, которые многократно подвергаются скандированию, формируя тем самым особый колористический пласт. Наряду с типичными шостаковическими чертами в данной части отчетливо обнаруживаются реминисценции стиля С. Прокофьева. На это указывает использование гомофонной фактуры, ритмики «регулярного акцентного» типа, а также преобладание мажорных ладовых соотношений на этапе первоначальной экспозиции темы. Кроме того, представлено стремление к «индуктивному» принципу сочинения музыки: целое строится как итог сложения отдельных «блоков» (Акопян, 2024, с. 190). Также большая роль отведена внешнему облику, на что указывает широкое разнообразие исполнительских приёмов (*spiccato*, *pizzicato*, *glissando*), в том числе и сонористических – удар древком смычка по деке. Всё это выдвигает на первый план моторное, неживое начало (Пример 2).

С 13 такта звучит эпизод B – семантические признаки которого напоминают шостаковический ноктюрн (Пример 3), на что указывает «характерный тип сопровождения – мелодико-гармоническая фигурация» (Осипенко, 2018, с. 120-121). II часть написана в двойной трёхчастной форме (*ABA₁BA₂*), в которой автор нарочито подчёркивает дискретность эпизодов, так как приём *glissando* выполняет функцию своеобразного каданса между разделами. В эпизоде также присутствуют мотивы «Митеньки», проинтонированные на *legato*, что лишь отчасти напоминает о лиризме. Ноктюрн олицетворяет образ лирического героя, который сталкивается с драматическими жизненными коллизиями. Дискретность и концентрированность структуры, с одной стороны, придают упорядоченность, с другой – лишают всю часть интонационного лиризма, выявляя монтажные и конструктивные признаки. Таким образом, II часть отличает синтез индивидуальных почерков Шостаковича и Прокофьева, она достаточно лаконична (68 тактов), в контексте всего цикла ей поручена функция своеобразной Разработки.



Пример 2. Б. Тищенко. Струнный квартет № 1. II часть. Такты 1-6



Пример 3. Б. Тищенко. Струнный квартет № 1. II часть. Такты 13-18

III часть (*Lento*) начинается с диатоничной монодии первой скрипки в высокой тесситуре. В мелодии встречаются трихордовые попевки – элементы, ассоциирующиеся с русской лирической протяжной песней. Попевки окрашены пунктирным ритмом, что отчасти привносит в мелодику речевые интонации, кроме того, эспонирование начинается с характерного октавного хода. Однако в теме нет прямого уподобления фольклору, так как её «интонационная основа базируется на более мелких единицах синтаксиса, таких как мотив или попевка» (Чекалин, 2025, с. 129). Монодия имеет тональную опору на *e-moll* (Пример 4).

Драматическая кульминация III части достигается посредством внезапного проведения тональности *c-moll*, сопровождающейся экстремальной динамикой (Тищенко отмечает данный фрагмент как *fff*). Звучание низкой квинты *c-g* на открытых струнах виолончели формирует особую акустическую среду, в которой речитативные интонации скрипок и альты, основанные на *мотиве креста*, приобретают выделенную декламационную выразительность благодаря использованию штриха *détaché*. В этой музыкальной ткани как бы воплощается драматический вопрос: «За что? Почему?» (Пример 5a). Отметим, корреляция тональности *e-moll* (основная тема) и *c-moll* в музыкальной истории была отмечена самыми трагическими образами, достаточно вспомнить первую и последнюю часть «Страстей по Матфею» И. С. Баха (1729), тему Главной и Побочной партии I части 8 симфонии Д. Д. Шостаковича (1943) и т. д. Зона кульминации достаточно развёрнута (6 тактов), однако её энергия стремительно иссекает: в 46 такте Тищенко применяет «волнистое» *glissando*, что полностью размывает упомянутую фигуру *креста*, затем следует такт с паузой (*G. P.*), являя образ смерти (Пример 5b). Таким образом, конфликт

сводится как бы *в ничто*. С 48 такта вновь звучит хорал, в партиях отмечено обозначение *con sord.* Как и в I части, Тищенко использует сопоставление двух сфер – монологическую, претворяющую образ субъекта, и хоральную, обобщающую. Но, в отличие от хора из I части, отягощённого сложно-ладовым развитием, в финале хорал тяготеет к простоте и уравниванию предшествующих драматических событий. Укажем и на то, что для Тищенко достаточно типичен метод радикальной трансформации тематизма. Нередко трансформированные «темы-оборотни» сталкиваются в жёсткой борьбе, в какой-то неостановимой круговерти» (Райскин, 2023, с. 9).



Пример 4. Б. Тищенко. Струнный квартет № 1. III часть. Такты 1-4

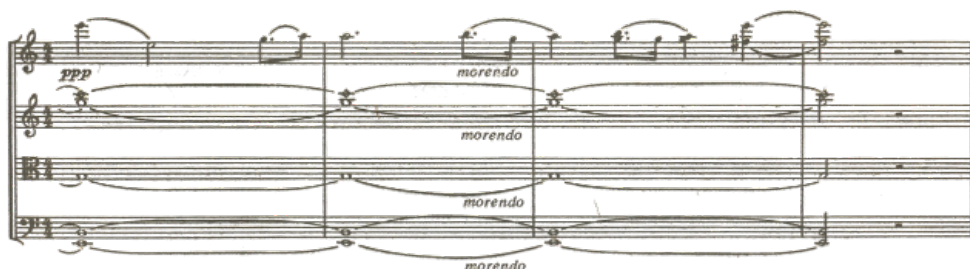


Пример 5а. Б. Тищенко. Струнный квартет № 1. III часть. Такты 41-42



Пример 5б. Б. Тищенко. Струнный квартет № 1. III часть. Такты 46-47

Оканчивается квартет «кодой-истаиванием» в характере *morendo*, что указывает на шостаковичскую модель развязки (Терешина-Ошека, 2016, с. 428), которая претворяет вторую (тихую) кульминацию (в партитуре *ppp*) (Чекалин, 2024, с. 164-165). Тищенко добавляет в партию второй скрипки квартовый флажолет от g^2 , который звучит уже над мелодией. Тембр флажолета как бы оттеняет мелодию – образ лирического героя – на второй план, поглощая его умиротворённым хоралом (Пример 6). Происходит катарсис. Часть написана в интонационно-фазной форме с признаками однотемной трёхчастности (AA₁A₂) и сопоставлением монологической и хоральной сфер.



Пример 6. Б. Тищенко. Струнный квартет № 1. III часть. Такты 60-63

В третьей части произведения герой находит умиротворение, обращаясь к созерцанию вечных ценностей, воплощённых, по всей вероятности, в образе природы, на что указывают его фольклорные корни. Лирическая и трагедийная составляющие основной темы данной части демонстрируют очевидную корреляцию с не менее драматичными темами, представленными в первой части Восьмой симфонии Д. Шостаковича. Такой параллелизм проявляется как в эмоциональной насыщенности музыкального материала, так и в способах художественного воплощения трагического мироощущения.

Заключение

Идейно-художественная концепция Первого квартета может быть рассмотрена многопланово. Это и *своеобразное посвящение* своему кумиру (Д. Шостаковичу), квартет содержит конкретные языковые элементы. Из этого утверждения вытекают мысли о вполне осознанном выборе творческой линии. Тищенко, как Шостакович, является выразителем «музыки больших идей». Действуя в канве психологического реализма, оба композитора апеллировали к сложным драматическим сюжетам. Кроме того, в цикле формируется образ трагической личности, противопоставленной «толпе» и различным жизненным коллизиям. Художественное разрешение возникающих драматических конфликтов осуществлено через катарсис, преломляющийся в страдании и преодолении.

Квартет № 1 Бориса Тищенко имеет ряд уникальных характеристик. Крайние части написаны в интонационно-фазной форме, II часть – в двойной трёхчастной форме, с подчёркнутой дискретностью эпизодов. Благодаря этому общая структура квартета становится концентрированной и цельной. Несмотря на то, что в квартете явно присутствуют стилистические элементы творчества Шостаковича, многое в этом квартете предвосхищает позднюю линию квартетного творчества старшего современника. Здесь, разумеется, остаётся открытым вопрос касательно вносимых изменений Тищенко в партитуру: в 1975 году сочинение было отредактировано. Предмет редакции может включать в себя тему отдельного научного исследования. Но, какие бы факты не были установлены, значимость этого квартета в контексте собственного творчества для самого Тищенко не оспорима.

В одном воспоминании приводятся такие слова: «Б. И. Тищенко называл себя “маленьким спутником великого Д. Д. Шостаковича”. И не боялся, что это будет подавлять его собственную композиторскую уникальность!» (Волкова, 2010, с. 13). Автор статьи считает, что такое влияние не было однонаправленным. Так, в квартетном творчестве Тищенко изначально огромная роль отведена темброво-сонорному типу интонирования, в то время как у Шостаковича подобное наблюдается лишь в поздний период творчества.

В качестве дальнейших перспектив исследования можно обозначить проблему стиливых взаимосвязей квартетного жанра Д. Шостаковича с творчеством композиторов-«шестидесятников», а также представителей его так называемой «школы».

Источники | References

1. Акопян Л. О. Музыка советской эпохи 1917–1991. Челябинск: Авто Граф, 2024.
2. Волкова Н. В. Любимому Учителю // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. 2010. № 5 (24).
3. Выдающиеся композиторы современной России. Борис Тищенко (1939–2010): научная монография / сост. и науч. ред. Г. П. Овсянкина. СПб.: Союз художников, 2023.
4. Дехтяренко Е. В. Квартеты Д. Д. Шостаковича. Стил и исполнительские принципы: дисс. ... к. иск. Магнитогорск, 2009.
5. Донская-Тищенко И. А. Бег времени Бориса Тищенко. СПб.: Скифия-принт, 2023.
6. Кац Б. А. О музыке Бориса Тищенко: опыт критического исследования. Л.: Советский композитор, 1986.
7. Осипенко О. А. Музыкальный тематизм струнных квартетов Д. Д. Шостаковича: жанровый генезис и семантика: дисс. ... к. иск.: в 2 т. Красноярск, 2018. Т. 1.
8. Райский И. Г. Борис Тищенко. Достоинство противостояния // Выдающиеся композиторы современной России. Борис Тищенко (1939–2010): научная монография / сост. и науч. ред. Г. П. Овсянкина. СПб.: Союз художников, 2023.
9. Серов Ю. Э. Симфоническое творчество Б. Тищенко в контексте обновления отечественного симфонизма второй половины XX века: дисс. ... д. иск. СПб., 2022.
10. Терешина-Ошека М. Стилиевая эволюция жанровой формы струнного квартета в творчестве Б. Тищенко // Музичне мистецтво і культура. 2016. № 22.
11. Чекалин А. А. Струнные квартеты Б. И. Тищенко в контексте классических традиций жанра // Культурная жизнь Юга России. 2024. № 3 (94).
12. Чекалин А. А. Струнные квартеты Б. Тищенко в преломлении традиций Д. Шостаковича // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2025. № 1 (41). <https://doi.org/10.61908/2413-0486.2025.41.1.117-132>

Информация об авторах | Author information**RU****Чекалин Андрей Андреевич¹**¹ Санкт-Петербургское музыкальное училище имени М. П. Мусоргского**EN****Andrey Andreevich Chekalin¹**¹ M. Mussorgsky St. Petersburg Music College¹ *tshekaline@gmail.com***Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 03.06.2025; опубликовано online (published online): 04.07.2025.

Ключевые слова (keywords): Борис Тищенко; Дмитрий Шостакович; камерно-ансамблевое творчество; струнные квартеты; музыкальное искусство второй половины XX века; Boris Tishchenko; Dmitri Shostakovich; chamber ensemble music; string quartets; musical art of the second half of the 20th century.