

ФЕНОМЕН ПОЗДНЕГО СТИЛЯ Б. ТИЩЕНКО

Современное осмысление творчества Бориса Ивановича Тищенко (1939–2010), предопределяемое завершением жизненного пути композитора, позволяет утверждать: сочинения 2000-х годов образуют новый, особый этап эволюции авторского стиля – этап, который называется *поздним стилем*. Действительно, последний крупный отрезок биографии выдающегося мастера обнаруживает единую стилевую направленность, которой отмечено явное большинство произведений упомянутого периода.

Поздний стиль традиционно предполагает, с одной стороны, обобщение важнейших тенденций творчества, с другой, – неразрывную связь этого обобщения и последних лет жизни конкретного художника. Поздний стиль может представлять собой яркий заключительный этап в развитии творчества, с новыми, неожиданными поворотами и даже открытиями (вспомним Ф. Листа, Дж. Верди), – или, наоборот, оказаться неприметным *завершающим тоном* в масштабе целого. Зачастую понятие «поздний стиль» соотнобразуется с биографическими событиями, с переломным этапом в летоисчислении, психологически значимым для человека, и др. Е. В. Назайкинский отмечал: «Не всегда в биографии композитора находятся основания для отделения зрелого этапа творчества от позднего. Такими основаниями служат и жизненные обстоятельства, и изменения жанровой палитры, и нахождение необычных новых средств... Принято выделять *поздний стиль*, например, в творчестве Бетховена, Шумана. И в том, и в другом случае обычно так или иначе увязывают стилевые особенности с состоянием здоровья <...>» [2, с. 48]. Иными словами, заявляя о формировании позднего стиля в творчестве конкретного художника, следует не только ориентироваться на число прожитых им лет, учитывая при этом особенности протекания жизненного процесса, но и детально изучать метаморфозы соответствующего индивидуального стиля.

На рубеже третьего тысячелетия – «смены веков», заведомо побуждающей человека с тонкой психической организацией погружаться в рефлексию, – Б. Тищенко отметил свой 60-лет-

ний юбилей, также располагавший к определённому подведению итогов. В эти годы резко ухудшилось его здоровье; не дожив до старости, ушли из жизни горячо любимая мама Бориса Ивановича, отец, старший брат, что вызывало у композитора и горестные переживания, и тревожные предчувствия¹. Наконец, в последнее десятилетие наметились ярко выраженные образные, жанровые и экспрессивные пристрастия художника, усилилась его потребность к воплощению в жизнь сокровенных, «самых главных» планов и замыслов.

Поздний стиль Тищенко во многом характеризуется особенностями организации его творческого процесса. Прежде всего, необходимо подчеркнуть: вопреки чередующимся недугам, а с 2008 года – тяжёлой болезни, созидательная активность художника не снижалась. Вплоть до последних месяцев и дней жизни он сочинял музыку, словно реализуя некое тайное предназначение. Композитором на протяжении 10 лет были завершены около двух десятков сочинений: пять симфоний, инструментальный концерт, реквием, пять вокальных циклов, струнный квартет, фортепианная соната и др.

Значительная часть этого периода – до марта 2005-го – была посвящена реализации монументального замысла, вынашиваемого и разрабатываемого ещё с 1960-х годов: пяти «Dante-симфоний» по «Божественной комедии», названных автором *хорео-симфонической циклиадой* и образующих партитуру балета «Беатриче»². В целом, прослеживается следующая динамика сочинения дантовской пенталогии: 27 июня 1997, 19 ноября 2000, 16 июня 2001, 11 августа 2003, 27 февраля 2005 года. Помимо этого, процесс создания «Dante-симфоний» чередовался с работой над вокальными циклами «Три этюда на фоне моря» на стихи А. К. Толстого (2000), «Час нашей смерти неминуем» на стихи Г. Гейне, Д. Хармса, И. Губермана (2001), «Простая истина» на стихи С. Маршака, М. Цветаевой, Г. Шпаликова (2001), «Апельсинка» на слова разных авторов (2004), «Бег времени» на стихи А. Ахматовой (в двух инструментальных версиях – для сопрано, скрипки и виолончели, 2003; для сопрано и струнного оркестра, 2004)³.

Соотнося датировки завершения «Dante-симфоний» и указанных циклов, можно убедиться, что композитор использовал метод «переключения» в процессе работы над различными произведениями – сообразно принципу многоуровневого контраста (жанр, структура, наличие или отсутствие словесного текста, исполнительский состав и т. д.). Нередки случаи параллельного сочинения хорео-симфонической циклиады и какого-либо вокального произведения: так, «Dante-симфонии» № 2, законченной 19 ноября 2000 года, сопутствует вокальный цикл «Три этюда на фоне моря» (12 апреля); завершение «Dante-симфонии» № 3 (16 июня 2001 года) предваряет одна из частей цикла «Час нашей смерти неминуем» (17 апреля), и т. д. Исходя из концепции М. Блиновой (см.: [1]), Б. Тищенко стремился к равновесию между творческим горением и необходимым отдыхом, к постоянной поддержке потенциальной доминанты. Следует учитывать, что работа над двумя и более произведениями предполагает образование в коре головного мозга нескольких творческих доминант (очагов возбуждения) и сопровождается дополнительными затратами психической энергии. Аналогичная интенсивность композиторского труда, по-видимому, доступна очень немногим. Б. Тищенко же обладал редкой способностью одновременно обдумывать и реализовывать несколько замыслов.

Итак, тщательно продуманная организация творческого процесса в первой половине 2000-х годов была подчинена воплощению грандиозного художественного замысла, требовавшего максимальных усилий. Стремление в равной степени оградить себя от перенапряжения и сохранить оптимальную творческую форму побудило композитора по окончании дантовского цикла обратиться к работе иного рода – оркестровке «Пяти романсов на слова из журнала “Крокодил”» Д. Шостаковича.

В последующие годы Б. Тищенко создал такие лирико-трагедийные полотна, как Концерт для скрипки, фортепиано и струнного оркестра (2006), Реквием «Памяти принцессы Гальяни» (2008), Струнный квартет № 6 (2008), Соната для фортепиано № 11 (2008) и Симфония № 8 (2009) – «Страсти по Шуберту», его «Неоконченной» симфонии. Помимо этого, композитор внёс свою лепту в коллективный опус – «Приношение Учителю» (к 100-летию со дня рождения Д. Шостаковича) для большого симфонического оркестра⁴.

Уходя из жизни, Б. Тищенко оставил незавершёнными ряд крупных творческих проектов, включая Девятую симфонию. В её записи

безнадёжно больному композитору помогала его бывшая ученица С. Нестерова. Партитура законченной I части Девятой симфонии в оркестровке С. Нестеровой была опубликована (СПб.: Композитор, 2015). Оказался нереализованным замысел оперы «Симочка» на сюжет М. Зощенко⁵.

Главной чертой позднего стиля Б. Тищенко выступает *интенсивная композиторская рефлексия собственного творчества*, образующая обширное информационное поле авторского интертекста. Композитор словно анализирует произведения прежних лет, подытоживая достигнутое. Такой поворот в творческом процессе позволяет художнику, с одной стороны, «оглянуться» на уже созданное, обобщить его, наделяя семантизирующей функцией отдельные элементы; с другой, – вступить в активный диалог не только с *Ego*, но и с музыкально-информационным пространством в целом.

Основой механизма композиторской рефлексии служит память. Она особенно ярко проявляет себя в поздний период творчества и стимулируется во многом музыкальными воспоминаниями. Именно они, пишет Л. Казанцева, – «...неистощимый источник творческих идей. <...> Воспоминание выступает в музыке и как обобщённый, смыслово ёмкий художественный концепт... и как психологически достоверно разворачивающийся процесс с повышенной дискретностью и фрагментарностью, нелинейностью, непостоянной скоростью течения, неравномерной заполненностью “событиями”, затруднённым ходом мысли...»⁶. Благодаря уникальной памяти Б. Тищенко, вовлекающей подобные «концепты» в процесс композиторской рефлексии, художественные идеи минувшего предстают в новаторском преломлении. В свою очередь, композиторская рефлексия обуславливает приоритетное значение *семантики и интертекстуальных параллелей*, обеспечивающих максимальную «информационную насыщенность текста» (Е. Ручьевская).

Среди наиболее «информационно насыщенных» произведений Б. Тищенко явное первенство принадлежит «Dante-симфониям». Это определяется не только масштабом замысла, философской глубиной литературного первоисточника, но и семантической «центробежностью» последнего и многообразием интертекстуальных параллелей. Изучение рефлектирующих интенций, связанных с «Dante-симфониями», позволяет выявить специфику взаимодействий четырёх относительно автономных уровней рефлексии: о Данте и его поэме; о музыкальных претворениях «Комедии» другими композиторами; о пред-

шествующем творчестве Б. Тищенко; о музыкально-выразительных концептах «Dante-симфоний». Например, в «Dante-симфонии» № 1, содержащей черты новаторского «сверхжанра» – *музыкально-исторической биографии*, репрезентируется диалог с симфоническими произведениями Ф. Листа, Г. Берлиоза, Г. Малера и Р. Штрауса. В рассказе Франчески из «Dante-симфонии» № 2 обнаруживаются явные образно-выразительные «переключки» с фантазией для оркестра «Франческа да Римини» П. Чайковского. Как и в классическом «первоисточнике», лирическая мелодия широкого дыхания поручается деревянному духовому инструменту – в данном случае гобою на фоне двух арф и контрабасов. Впрочем, аналогии с гениальным претекстом скоро исчерпываются, и рассказ Франчески предстает как развёрнутая лирико-драматическая поэма.

В образах адских вихрей и страданий грешников из «Dante-симфоний» №№ 2 и 3, подобно *палимпсесту* (термин Ж. Женетта), концентрированно запечатлены важнейшие вехи мировой музыкальной «дантологии»: от Ф. Листа и С. Рахманинова до Симфонии № 10 «Круги Ада» С. Слонимского; здесь же представлен опыт воплощения трагических катаклизмов («Трен памяти жертв Хиросимы» Кш. Пендерецкого и т. д.). Некоторые фрагменты «Dante-симфонии» № 4 («Чистилище») инспирированы рефлексией технических новаций, предложенных музыкальным авангардом второй половины XX века (речь идёт о семантической трактовке контролируемой алеаторики).

В рассказе Уголино («Dante-симфония» № 3) рефлексия обращена к трагическим страницам творчества самого Б. Тищенко – Вариациям (III часть) из Седьмой симфонии, концептуально близкой рассказу «Смерть Ивана Ильича» Л. Толстого (автор симфонии проводил параллели с романом «Новое назначение» А. Бека).

Аккумулировав и сплавив воедино отголоски многих ранее созданных произведений Тищенко, «Dante-симфонии», в свою очередь, явились источником разнообразных художественных идей и творческих импульсов – от «интонационных намёков» (термин А. Д. Алексеева) до прямого цитирования. Это весьма наглядно прослеживается в цикле «Бег времени», Концерте для скрипки, фортепиано и струнного оркестра или Реквиеме «Памяти принцессы Гальяни».

Другой важнейший интертекстуальный пласт позднего периода творчества Б. Тищенко – *шедевры музыкальной классики*. Обращаясь к сокровищнице европейской музыкальной культуры, современный художник выбирает то, что ему особенно близко, предпуская этому

близкому собственные толкования. В частности, огромный пласт претекстов концентрируется в Реквиеме «Памяти принцессы Гальяни». Характеризуя соответствующий интертекстуально-семантический уровень, формируемый наследием европейской музыки, следует упомянуть целый ряд классических реквиемов, среди которых, подобно идеальной модели, возвышается немеркнущий шедевр В. А. Моцарта. Здесь же фигурирует множество иных влияний: средневековая хоровая монодия, переинтонированные итальянские барочные арии *lamento*, высокий романтический пафос месс Ф. Шуберта и Реквиема Дж. Верди, etc. [6].

Впрочем, наиболее значимой оказывается роль интертекста в развёртывании художественной концепции Восьмой симфонии. Данный вывод подтверждается, в частности, анонимным (явно опирающимся на интервью с автором) комментарием к премьере: «В творчестве Шуберта Тищенко видит массу великих открытий. Для него Шуберт – один из самых значительных музыкантов ушедшей от нас эпохи романтизма <...> его симфония не оканчивается, а продолжает “Неоконченную” симфонию Шуберта» [9, с. 2]. Напомним, что в период подготовки премьерного исполнения Седьмой симфонии (Волгоград, 1996) композитор задумывал очередной симфонический цикл как посвящение дирижёру Г. Рождественскому. Однако в итоге данный замысел частично осуществился в I части Девятой симфонии⁷. На исходе 2000-х годов концептуальная идея, связанная с «*продолжением*» Шуберта, оказалась более привлекательной для композитора.

Активизация интертекстуальных параллелей в поздний период творчества сопряжена с ведущей ролью *творческого моделирования*. Это проявляется не только в масштабных симфонических полотнах, но и в сравнительно лаконичных циклах. К последним относится, в частности, Соната № 11 для фортепиано, в которой Б. Тищенко фактически выстраивает *ретроспективу* собственных произведений указанного жанра, применяя собирательный подход к объекту моделирования. Названный подход определяется нами как микромоделирование – в подобных ситуациях элементы нового (*не* целое) рождаются из воспоминаний о созданном прежде [4].

К важнейшим чертам позднего стиля Б. Тищенко следует отнести целенаправленное избегание музыкально-языкового «радикализма». Сочинения этих лет характеризуются приоритетным значением *коммуникативных интенций*, здесь утверждается классическая иерархия музыкально-выразительных средств. Вероятно,

упомянутой стилиевой метаморфозе способствовало отмеченное выше неуклонное возрастание роли и значения интертекстуальных параллелей.

Кроме того, необходимо указать на безусловное доминирование лирико-трагедийных концепций. Изначально преобладавшие в творчестве Б. Тищенко, они в последние годы практически вытеснили на периферию характерные и комические образы. В частности, даже вокальный цикл «Апельсинка», основой которого служит парадоксально-сатирическая текстовая компиляция (фрагменты бытовых писем, «неуклюжих» стихшков и др.), воплощает трагедийный замысел.

Подытоживая сказанное, ещё раз отметим, что стилиевая эволюция Б. Тищенко во многом определялась динамикой творческого процесса. Для композитора была характерна стабильно высокая интенсивность работы, сопрягаемая с рациональным подходом к организации собственного труда. Склонность к одновременному охвату различных жанров и «контрастным» переключениям в иную жанровую сферу выступала для Б. Тищенко *креативным стимулятором*. Наряду с этим, в полной мере проявилась и характерная *родовая черта* поздних композиторских замыслов – творчески-стимулирующее воздействие памяти и воспоминаний. В совокупности с обострённым аналитическим подходом, они способствовали продуктивному функционированию рефлектирующих механизмов.

В позднем творчестве Б. Тищенко активизация рефлексии обусловила возрастание удельного веса интертекстуальных параллелей,

придавая авторским концепциям облик своего рода художественных палимпсестов. В качестве текстов-«первоисточников» фигурировали по преимуществу ранее созданные произведения Б. Тищенко, а также классические опусы В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Ф. Листа, П. Чайковского и др. По сути, в сознании композитора произошла итоговая «переоценка ценностей», повлекшая за собой адекватный стилиевой отбор как чужой, так и собственной музыки. Свободное взаимодействие различных интертекстов в границах одного произведения свидетельствует о том, что на протяжении 2000-х годов Б. Тищенко, по-видимому, воспринимал своё творчество как составную часть единого процесса развития европейской академической традиции, как вклад в *художественную действительность* (термин М. Бонфельда).

Несмотря на отдельные обращения к достижениям европейского авангарда, поздний стиль Б. Тищенко характеризуется возвратом к классическим формам и тяготением к большей простоте выражения (наглядным примером является I часть Девятой симфонии – классическое сонатное *allegro* с масштабной разработкой). Появление индивидуализированных свободных форм на протяжении указанного периода мотивируется литературным сюжетом либо программой, выступающей в качестве исходного творческого импульса.

Итак, динамика художественной эволюции, свойственная произведениям Б. Тищенко 2000-х годов, свидетельствует о сохраняющейся масштабности замыслов и значительном потенциале развития авторского стиля.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сведения о жизни и творчестве Б. И. Тищенко, приводимые в статье, почерпнуты нами из личных бесед с композитором в 1995–2008 годах. В дальнейшем ссылки на эти беседы не оговариваются.

² Художественная концепция указанного проекта и стилиевые особенности «Dante-симфоний» освещаются нами в ряде специальных работ (см.: [3; 5; 7; 8]).

³ Даты окончания перечисленных опусов, а также их названия приведены по композиторским автографам.

⁴ Соавторами Б. Тищенко выступили Г. Белов, В. Биберган, А. Мнацаканян и В. Наговицин.

⁵ Об этом проекте композитор упоминает в документальном фильме «Борис Тищенко. Монолог души» (т/к «Культура», 2011, 17 января).

⁶ Казанцева Л. Музыка как зеркало памяти: рукопись (электронная версия). 2012. С. 2.

⁷ О формировании и развитии соответствующих замыслов подробно говорится в фильме «Борис Тищенко. Монолог души» (см. примечание 5).

ЛИТЕРАТУРА

1. Блинова М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. Л.: Музыка, 1974. 144 с.
2. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: учебное пособие. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
3. Овсянкина Г. Балет «Беатриче» Бориса Тищенко в аспекте композиторской рефлексии // VII Царскосельские чтения: материалы Международной науч.-практ. конф.: в 4 т. СПб.: ЛГОУ им. А. С. Пушкина, 2003. Т. I. С. 251–254.
4. Овсянкина Г. Заметки о принципе моделирования в Сонате № 11 для фортепиано Бориса Тищенко // Актуальные вопросы социогуманитарного знания: история и современность: межвуз. сб. науч. тр. Краснодар: Краснодарский университет МВД России, 2011. Вып. 7. С. 354–362.
5. Овсянкина Г. Идеи Священного писания сквозь призму поэмы Данте в балете «Беатриче» Бориса Тищенко // Жизнь религии в музыке: сб. ст. СПб.: Сударыня, 2006. С. 89–106.
6. Овсянкина Г. Реквием «Памяти принцессы Гальяни» в контексте последних сочинений Бориса Тищенко // Христианские образы в искусстве: сб. науч. тр. М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2012. Сб. 183. Вып. 4. С. 98–107.
7. Овсянкина Г. Роль цикла «Dante-симфоний» в творчестве Бориса Тищенко // Музыкальная наука в начале XXI века: достижения, проблемы, перспективы: материалы Международной науч. конф. Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2015. С. 255–263.
8. Овсянкина Г. Семантика природных стихий в «Dante-симфониях» Бориса Тищенко // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: материалы Международной науч. конф.: в 2 ч. Астрахань: АИПКИП, 2006. Ч. I. С. 350–355.
9. Юбилейный вечер к 70-летию Бориса Ивановича Тищенко: буклет. СПб.: СПбГАФ им. Д. Д. Шостаковича, 2009. 4 с.

REFERENCES

1. Blinova M. Muzykal'noe tvorchestvo i zakonomernosti vysshey nervnoy deyatelnosti [Musical Creative Work and Regularities of Higher Nervous Activity]. Leningrad: Muzyka Press, 1974. 144 p.
2. Nazaykinskiy E. Stil' i zhanr v muzyke [Style and Zhenre in Music]: educational supply. Moscow: VLADOS Press, 2003. 248 p.
3. Ovsyankina G. Balet «Beatriche» Borisa Tischenko v aspekte kompozitorskoi refleksii [The Ballet «Beatrice» by Boris Tischenko in Aspect of Composer's Reflection]. VII Tsarskoselskie chteniya [The VIIth Tsarskoselsky Readings]: materials of the research-practical conference: in 4 vol. St. Petersburg: Leningrad State A. Pushkin Regional University, 2003. Vol. I. P. 251–254.
4. Ovsyankina G. Zametki o printsipe modelirovaniya v Sonate № 11 dlya fortepiano Borisa Tischenko [The Notes on the Principle of Modelling in the Eleventh Sonata for Piano by Boris Tischenko]. Aktual'nye voprosy sotsiogumanitarnogo znaniya: istoriya i sovremennost' [Actual Problems of Social-Humanitarian Knowledge: History and Modernity]: collected research works. Krasnodar: Krasnodar University of Russia Ministry of Internal Affairs, 2011. Issue 7. P. 354–362.
5. Ovsyankina G. Idei Svyaschennogo pisaniya skvoz' prizmu poemy Dante v balete «Beatriche» Borisa Tischenko [Ideas of Holy Writ in the Light of the Poem by Dante in the Ballet «Beatrice» by Boris Tischenko]. Zhizn' religii v muzyke [A Life of Religion in Music]: collected articles. St. Petersburg: Sudarynya Press, 2006. P. 89–106.
6. Ovsyankina G. Rekviem «Pamyati printsessy Gal'yani» v kontekste poslednikh sochineniy Borisa Tischenko [The Requiem «In Memoriam of the Princess Galiany» in Context of the Last Compositions by Boris Tischenko]. Hristianskie obrazy v iskusstve [Christian Images in Art]: collected research works. Moscow: Russian Gnessins Academy of Music, 2012. Issue 183. Number 4. P. 98–107.
7. Ovsyankina G. Rol' tsikla «Dante-simfoniy» v tvorchestve Borisa Tischenko [A Role of the «Dante-Symphonies» Cycle in the Creative Art by Boris Tischenko]. Muzykal'naya nauka v nachale XXI veka: dostizheniya, problemy, perspektivy [Musical Scholarship at the Beginning of the XXIst Century: Achievements, Problems, Prospects]: materials of the International research conference. Ekaterinburg: Ural State M. Musorgsky Conservatoire, 2015. P. 255–263.
8. Ovsyankina G. Semantika prirodnykh stikhiy v «Dante-simfoniakh» Borisa Tischenko [Semantics of the Elements in the «Dante-Symphonies» by Boris Tischenko]. Muzykal'naya semiotika: perspektivy i puti razvitiya [Musical Semiotics: Prospects and Ways of Development]: materials of the International research conference. Astrakhan: Astrakhan Improvement of Skill and Re-training Institute, 2006. Part I. P. 350–355.
9. Yubileynyj vecher k 70-letiyu Borisa Ivanovicha Tischenko [Anniversary Musical Evening towards the Seventieth Birthday of Boris Tischenko]: booklet. St. Petersburg: St. Petersburg State D. Shostakovich Academic Philharmony, 2009. 4 p.

ФЕНОМЕН ПОЗДНЕГО СТИЛЯ Б. ТИЩЕНКО

Статья посвящена творчеству Б. И. Тищенко 2000–2010 годов, характеризующему в аспекте позднего композиторского стиля. К числу важнейших составляющих последнего, указывает автор статьи, необходимо отнести высокую созидательную активность, обусловленную рациональным, проистекающим из многолетнего опыта, подходом к организации творческого процесса. Отмечается, что на протяжении первой половины 2000-х годов композиторские устремления связаны прежде всего с окончанием магистрального художественного замысла – цикла из пяти «Dante-симфоний» (по «Божественной комедии»). Опираясь на метод интертекстуального анализа, автор статьи освещает взаимодействия «Dante-симфоний» с другими произведениями Б. И. Тищенко названного периода, диалоги упомянутого цикла с музыкальной классикой и некоторыми сочинениями XX века. Приоритетной чертой позднего стиля является усиление композиторской рефлексии, стимулирующей не-

уклонное возрастание роли и значения *семантики, интертекстуальных параллелей* и ориентации на разнообразные модели. К важнейшим стилевым чертам также относятся коммуникативная интенция музыкального языка, опора на классическое наследие. Исходя из этого, в качестве используемых текстов-«первоисточников», как правило, фигурируют создававшиеся ранее произведения Б. И. Тищенко, а также творчество В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, П. И. Чайковского и др. По мнению исследователя, многочисленные произведения Б. И. Тищенко, датируемые последним десятилетием жизни, полностью соответствуют типологическим особенностям позднего стиля, одновременно указывая на сохраняющийся весомый потенциал в сфере индивидуальной стилевой эволюции.

Ключевые слова: Б. И. Тищенко, поздний композиторский стиль, творческий процесс, композиторская рефлексия, интертекстуальные параллели.

PHENOMENON OF THE LATE STYLE BY B. TISCHENKO

The article is devoted to the creative work of the 2000s by B. Tischenko. This creative work is characterized in aspect of the late composer's style. The author of the article notes that high creative activity is one of the major components of the mentioned style. This activity is caused by the rational approach to organization of the creative process; the method also springs from the experience of many years. For the period of 2000–2005 the composer's aspirations are bound up with completion of the main artistic project – the cycle from five «Dante-symphonies» (on «The Divine Comedy»). The author of the article is guided by the method of inter-textual analysis; he elucidates the interactions between «Dante-symphonies» and other works of the mentioned years by B. Tischenko, the dialogues of this cycle with musical classics and some compositions of the XXth century. The pri-

ority feature of the late style is strengthening of *composer's reflexion* which stimulates steady increase of the role and importance of *semantics, inter-textual parallels* and direction of various models. The major style components are also the communicative intention of musical language and basing on classical heritage. Hence own works by B. Tischenko created before and compositions by W. A. Mozart, F. Schubert, P. Tchaikovsky, etc. appear in the capacity of the used text-«origins». In the view of the researcher, numerous works by B. Tischenko dated the last decade of life completely correspond to the typological lines of late style. Moreover, these works point to the remaining weighty potential in the sphere of individual style evolution.

Key words: B. Tischenko, late composer's style, creative process, composer reflexion, inter-textual parallels.

Овсянкина Галина Петровна

доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
Россия, 196084, Санкт-Петербург
e-mail: galkax@mail.ru

Ovsyankina Galina P.

Doctor of Arts, Professor at the Department of Musical Education
A. Herzen State Pedagogical University of Russia
Russia, 196084, St. Petersburg
e-mail: galkax@mail.ru