

Ю. Б. АБДОКОВ

Московская государственная
консерватория им. П. И. Чайковского,
Москва, Россия

YURI ABDOKOV

Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory,
Moscow, Russia

65

БОРИС ЧАЙКОВСКИЙ: ПАРТИТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ. ТЕМБРОВАЯ ПОЭТИКА

АННОТАЦИЯ

Список выдающихся произведений, созданных благодаря инициативе М. Ростроповича, не знает аналогов в современной музыкальной истории. Достаточно вспомнить опусы С. Прокофьева, Д. Шостаковича, М. Вайнберга, Б. Бриттена, В. Лютославского, А. Дютийё. Партита для виолончели и камерного ансамбля Бориса Александровича Чайковского (1925 – 1996) по праву входит в общемировую виолончельный канон. Сочинение, написанное по заказу М. Ростроповича, достаточно быстро обрело всемирную известность и наряду с Виолончельным концертом, Третьим Струнным квартетом, Камерной и Второй симфониями Б. Чайковского, появившимися на свет в 60-х гг. прошлого столетия, принадлежит к наиболее значимым явлениям русского музыкального искусства эпохи, пришедшей на смену «оттепели». Отсутствие сколько-нибудь серьезных аналитических работ, посвященных Партите, можно попытаться объяснить тем, что Б. Чайковский категорически отказался снять посвящение М. Ростроповичу после его вынужденного отъезда из СССР в 1974 г. Впрочем, таких работ не было и позже. Впервые осуществляемый феноменологический анализ произведения позволяет прояснить важнейшие свойства лексики композитора. Исследование тембровой поэтики помогает выявить и осмыслить морфологические принципы инструментального письма Б. Чайковского,

BORIS TCHAIKOVSKY: PARTITA FOR CELLO AND CHAMBER ENSEMBLE. TIMBRE POETICS

ABSTRACT

The list of outstanding works was created thanks to the initiative of one of the best cellists of the twentieth century – M. L. Rostropovich (1927–2007). It has no analogues in modern music history. It is enough to recall the opuses of S. Prokofiev, D. Shostakovich, M. Weinberg, B. Britten, V. Lyutoslavsky, A. Dutilleux. The Partita for cello and chamber ensemble by Boris Alexandrovich Tchaikovsky (1925 – 1996) is rightfully included in the worldwide cello canon. The work, commissioned by Rostropovich, has quickly become the world-famous one. It belongs to the most significant phenomena of Russian musical art of the after “the thaw” era along with the Cello Concerto, the Third String Quartet, and the Chamber and Second symphonies of Tchaikovsky, composed in the 60s of the last century. Any serious theoretical works are written about the Partita. It can be explained by the fact that B. Tchaikovsky flatly refused to remove the dedication to M. Rostropovich after his forced departure from the USSR in 1974. However, there were no such works even later. For the first time, the phenomenological analysis of the work makes it possible to clarify the most important properties of the composer’s vocabulary. A study of the timbre’s poetics helps to identify and understand the morphological principles of Tchaikovsky’s instrumental composition. It includes the spatial-perspective thinking; a kind of “optical” tools in his timbral palette; pictorial and plastic features

а именно: специфику пространственно-перспективного мышления; своеобразно «оптический» инструментарий тембровой палитры; живописно-пластические особенности инструментальной текстуры; семиологическую многомерность типологии тембрового дления (движения). В статье впервые публикуются афористические ремарки автора Партиды, способствующие более точной атрибуции его стиля и этоса, а также мемуарные замечания М. Л. Ростроповича, касающиеся истории создания партитуры, ее восприятия и интерпретации.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *Борис Чайковский, Мстислав Ростропович, тембровая поэтика, партида, инструментальный стиль, камерный ансамбль, интерпретация, этос.*

of instrumental textures; semiological multidimensionality of timbre deployment (motion) typology. For the first time, the article publishes aphoristic remarks the Partita's author aphoristic remarks, which contribute to a more accurate attribution of his style and ethos. And also the memoirs of M. L. Rostropovich dealing with the history of the score, its perception and interpretation.

KEYWORDS: *Boris Tchaikovsky, Mstislav Rostropovich, timbre poetics, partita, instrumental style, chamber ensemble, interpretation, ethos.*

Человек может гармонировать с силами времени, а может стоять к ним в контрасте. Это вторично. Он может на любом месте показать, чего он стоит...

Эрнст Юнгер [1, с. 239]

Четверть века, прошедшая после кончины автора «Севастопольской симфонии», «Ветра Сибири», «Музыки для оркестра» и других – знаковых для русского искусства – сочинений Бориса Чайковского, стала временем переосмысления многих факторов, связанных с атрибуцией новаторства и традиционализма, художественных открытий и виртуозных лексических симулякров в музыке XX столетия. Б. Чайковский принадлежит к категории художников, для которых стезя *свободы и одиночества*, избранная с ранних лет, определяет характер рефлексии на происходящее вокруг. В музыкознании сложилась практика уподобления самого понятия «современность» всякого рода «контекстам», «обстоятельствам», «привходящим условностям» – нередко чрезвычайно далеким от того, что со времен К. Монтеверди и Г. Шютца воплощает не манифестарную, а *поэтическую* подлинность искусства. Не секрет, что Б. Чайковского, обладавшего репутацией «живого классика», не раз пытались привлечь на свою сторону представители самых разных (иногда противоборствующих) эстетических направлений. Впрочем, невозможность манипулирования им понимали и те, и другие. Дело, конечно, не в мизантропическом высокомерии музыканта, строго оберегавшего свой мир от богемной суеты. «Настоящая поэзия, – по мысли Г. Адамовича, – возникает *над* жизнью, все в себя вобрав, а не в стороне от жизни, всего избегнув, всего испугавшись...» [2, с. 98]. До конца своих дней Б. Чайковский был равнодушен к «механическому» охранительству. *Живые* традиции и так называемые канонические формы и жанры не были

для него оселком, напротив, позволяли генерировать язык, далекий от «направленческой заштампованности» [3, с. 107]. Еще меньше его привлекало новаторство на уровне сугубо технологических средств, отражающее не *личный поэтический выбор*, а разного рода конъюнктуру – от модных веяний до условностей политеса.

Партита для виолончели и камерного ансамбля, сочиненная в 1966 г., – и это настоящий парадокс отечественного искусствознания – никогда не исследовалась с позиций композиторской феноменологии, не говоря уже об анализе ее неординарной тембровой поэтики. При этом в большинстве микроскопических рецензий, аннотаций и отзывов публицистического характера, далеких от серьезного анализа, камерно-ансамблевый опус ничтоже сумняшеся называется едва ли не самым «экспериментальным» в наследии автора. Нет ни малейших сомнений, что Партита (в содержательном, архитектурном, темброво-колористическом, текстурно-пластическом измерении) обладает всеми свойствами поэтического открытия. Коннотация «экспериментальность» представляется при этом слишком упрощенной относительно стиля и этоса композитора, который не раз говорил своим ученикам: «Эксперимент в музыке – это *следы рабочего пота*, продемонстрировать которые неприлично... Открытие и эксперимент – неравнозначны даже в науке. В искусстве между ними пропасть...»¹. Собственно экспериментальным чаще всего именуют *сверхакадемический* инструментальный состав, в котором помимо солирующей виолончели, а также фортепиано, клавесина и ударных (колокольчики, ксилофон, вибрафон, литавры и тарелки, распределенные между двумя исполнителями), наличествует электрогитара. При этом никому не приходит в голову назвать этот «ненормативный» инструмент *инородным телом* в тембровой палитре Партиты, как и гусли в метасимфоническом космосе Поэмы для оркестра «Подросток».

Еще одним критерием экспериментальности (но уже более робко) называют применение додекафонной техники, и это притом, что используется она отнюдь не по лекалам адептов строгой серийности. В Партите додекафонный принцип интерпретируется не как «тотальное» звуковое сегментирование (расщепление) интонационной палитры, а как ее очевидное *собрание*



Борис Чайковский. 1960-е гг.

¹ Здесь и далее (без специальных ссылок) цитируются слова Б. Чайковского, высказанные им на уроках в 1992–1994 гг. и зафиксированные автором статьи.

из четырех своеобразно «рифмующихся», мелодически ясных и чистых ритмоинтонаций. Впрочем, серийно-додекафонные элементы, одухотворенные ярким мелодическим мышлением Б. Чайковского, встречаются и в других его опусах 1960–1970-х гг., что свидетельствует не о «лабораторных опытах», а о богатстве выразительных ресурсов композитора. Автор Партиты с юных лет понимал, что любые «техники» и «системы» (включая принципы темперации, различные жанровые клише и методы формования, воспринятые как общеупотребительные схемы), не будучи преодоленными, дают лишь мастеровитый тираж. Являясь поборником подлинной новизны, в беседах с учениками Б. Чайковский иногда сравнивал однотипность и обезличенность некоторых артефактов современного искусства с поэтическим богатством обманчиво «вариантного» искусства Ренессанса и барокко, замечая, что мадонны Мурильо и Рафаэля, при всем, что их роднит жанрово и сюжетно, уникально самоценны, не только неповторяемы, но и неповторимы: «Не потому ли, что авторы не подменяли поэтическую подлинность иллюзорной оригинальностью на уровне общедоступных средств?..». Композитор, значительная часть сочинений которого воплощает расширение границ звукообразного языка (как минимум в том, что касается тембровой поэтики, оркестровой живописи и драматургии), с известной долей иронии относился к некоторым искусствоведческим экспликациям. Так, изрядно скомпрометированным в музыке он считал полувоенный термин «авангард», находя для него более естественное и оправданное применение в изобразительном искусстве и литературе, а также в театре и кинематографе определенного периода, да и то, с известными оговорками: «Живописец Анатолий Зверев – гений. Чистый гений, без примесей. И он одинок. Причем здесь легион борзописцев, копирующих одни и те же схемы и гордо именующих себя первопроходцами там, где все давным-давно вытоптано и тысячу раз перепродано...» Схоже о том же говорит поэт и переводчик Г. Кружков: «Современный авангард цикличен; он похож на цветы, которые воруют с могил, чтобы снова продать. К счастью, многие покупающие того не ведают...» [4, с. 95]. Цикличен, по мысли Б. Чайковского, и «фальшивый традиционализм», оперирующий слепыми копиями чужих идей. Критерием высшего качества искусства, в том числе и современного, по Б. Чайковскому, является поэтическая подлинность, для выражения которой необходимы свой язык, своя интонация, свое лицо – со всеми признаками «необщего выраженья».

Премьера Партиты для виолончели и камерного ансамбля состоялась 10 января 1967 г. в Малом зале Московской консерватории в исполнении М. Ростроповича (виолончель), А. Дедюхина (фортепиано), Б. Чайковского (клавесин), И. Ховова (электрогитара), Ю. Година и А. Мамыко (ударные). Трансляционная запись первого исполнения издавалась несколько раз: дважды (в 1997 и 2008 г.) на компакт-дисках британской фирмы «EMI Classics»; в 2004 г. – на фирме «Мелодия»; в 2017 г. – на лондонском лейбле «Warner Classics». Значительный успех имела американская премьера

сочинения в нью-йоркском Карнеги-Холле, прошедшая 9 марта 1967 г. М. Ростропович играл в ансамбле с солистами Лондонского симфонического оркестра, которым руководил Г. Рождественский. Запись исполнения в Карнеги-Холле публиковалась дважды: в 1993 г. – компанией «Intaglio» и в 2009 г. фирмой «Doremi Records». В 1973 году на чехословацком лейбле «Panton» вышла пластинка с первой студийной записью Партиты, в которой участвовали Ярослав Хованек (виолончель) и солисты камерного оркестра под управлением Эдуарда Фишера. В 2018 году эта запись была впервые опубликована в цифровом формате на сайте фирмы «Supraphon».

М. Л. Ростропович, по инициативе которого была сочинена Партита, рассказывал, что после знакомства с «Квartetом на конец времени» О. Мессиаана он в разные годы просил крупнейших, по его мнению, композиторов мира (в том числе – Анри Дютыйё, Витольда Лютославского и Бориса Чайковского) «сочинить для него что-нибудь в духе бесконечно-медитативных эпизодов Квартета Мессиаана». Речь шла о V части («Хвала предвечности Иисуса»), основанной на непрерывно *льющейся* мелодии виолончели и мерной аккордовой пульсации фортепиано с тончайшими гармоническими метаморфозами, и финале Квартета («Хвала бессмертию Иисуса») – молитвенной медитации с солирующей скрипкой в сопровождении фортепиано. На вопрос: кто лучше справился с этой задачей – музыкант ответил: «Каждый по-своему замечателен! Очень разные, прекрасные получились сочинения. Борис во всем остался верен себе. Восхитительный, такой русский, космический по духу финал и три токкаты – это роскошество, а бетховенский юмор в представлении двенадцатитоновой системы – просто чудо!»². В этой краткой и восторженной реакции выражена не только «история создания» сочинения, но отчасти и его точная содержательная оценка.

Б. Чайковский хорошо знал музыку О. Мессиаана, главным образом по партитурам и аудиозаписям. «У него есть свое лицо», – это как будто бы сдержанное, а на самом деле очень «чайковское», то есть лаконичное и исчерпывающее суждение прозвучало в ответ на вопрос о французском художнике от одного из учеников. Ни слова больше. Вряд ли лексика автора «Турангалилы» была родственной композитору, склонному к едва ли не *стихотворному* аскетизму на уровне языковых средств, сознательно избегавшему «ономопозетических излишеств» и многословия. Но он умел ценить самоценность индивидуального, «не взятого напрокат» языка. Возможно, просьба Ростроповича, с которым автор Партиты был дружен с детских лет, показалась ему экстравагантной, но отнюдь не уничижительной. К слову, М. Л. Ростроповичу посвящены не только Партита для виолончели и камерного ансамбля, но и сочиненные ранее Сюита для виолончели соло (1960), Виолончельный концерт (1964). Ростропович – первый и лучший

² Разговор автора статьи с М. Л. Ростроповичем состоялся в доме К. С. Хачатуряна в 2002 г. и касался главным образом его творческого взаимодействия с Б. А. Чайковским. Далее все цитируемые высказывания Ростроповича даются без дополнительных ссылок.

исполнитель Сонаты для виолончели и фортепиано (1957) Б. Чайковского, посвященной М. Вайнбергу. Никакие «литературные прообразы» не могли исказить самобытный замысел Партиты и *единственно возможные* способы его воплощения.

Именно *тембровая поэтика* определяет характерность симфонической тектоники циклического сочинения, в котором каждая из шести частей воплощает свой – *иконографический* – образ движения. В сопряжении темброво-колористического и движенческого измерений открывается мир, в котором контрапунктически сплетены гротеск и лирика, живопись и поэзия, интимное и космогоническое.

Резонируя многовековой образ жанра, Б. Чайковский использует на первый взгляд вполне узнаваемый – барочный прототип партиты, то есть разновидность *концертной сюиты*, скомпонованной из разнохарактерных пьес различной образной и движенческой этимологии. Весьма условно можно уподобить первую часть («Двенадцать нот») прелюдийному «эпиграфу», а «Канон» – «вставному» эпизоду, сопряженному с «основными» разделами – «Токкатами». И все же подобная морфология слишком умозрительна. Собственно сюитный тип циклического формирования композитор использовал очень редко. Даже там, где это подразумевается (Виолончельная сюита, сюиты из музыки к кинокартинам, фортепианные миниатюры и вокальные циклы), действует принцип *единого* – «цепного дыхания» – в сопряжении замкнутых «на себе» частей. В отличие от многих современников Б. Чайковский трактовал художественное формообразование как *звукообразную архитектуру*, в которой соотношение частей к целому воплощает абсолютное – *симфоническое* – единство. Одночастные Скрипичный концерт или «Севастопольская симфония», поэмы «Подросток» и «Ветер Сибири», циклические Фортепианный концерт или «Музыка для оркестра», «Знаки Зодиака» или Секстет для арфы и духовых, и даже камерно-вокальные «Лирика Пушкина» и «Последняя весна», – все это, по своей субстанциальной сути, – *симфонии*, в которых сложносоставное единство достигается благодаря превозданному преобразению сонатно-вариационных типов *звукообразного строительства*. «Не строит, а разбирает по кирпичику», – можно было услышать от Б. Чайковского-педагога, когда он, анализируя музыку, сталкивался с искусственно-схематическим конструированием. При этом автор Партиты, как немногие в музыке XX столетия, знал цену одухотворяющей «незавершенности», стихотворной *недоговоренности* во всем, что касается неординарного формирования, довольно часто вспоминая в этом контексте незаконченные скульптурные работы Микеланджело.

Каждая из шести композиций Партиты по-своему воплощает идею *поэтической недосказанности*, но в своем единстве они образуют некий архитектурный абсолют: ни одного лишнего звука, движения, пунктуационного знака... Очень по-разному трактовали этот феномен крупнейшие художники XX в. Соглашаясь с печальным вердиктом Сэмюэла Беккета

о неисправимой «неадекватности» человека, Б. Чайковский никогда не соглашался с выводом, который, исходя из этого, делал замечательный ирландский писатель³: дескать, форма художественного произведения онтологически выражает *адекватность*, а потому должна быть *обязательно разрушена*, чтобы соответствовать «неадекватной» природе человека. Беккет подкреплял свой приговор размышлениями о том, что именно незавершенные скульптурные работы Микеланджело намного значительнее, нежели законченные, подобные знаменитому «Давиду». Отсюда парадоксальный вывод о *незавершенности* как об идеальном выражении упомянутой «неадекватности». Только такая форма, по мысли писателя, отражает объективную картину жизни, а точнее – «ущербную» сущность человека [5, с. 126]. Автор Партиты трактовал человеческую природу в совершенно иных метафизических измерениях, сравнивая «поврежденное подобие» с его совершенным первообразом, а потому и художественное формование представляло для него возможность не сегментации (разрушения) чего-то неподвижного и мертвого, а *собираания воедино* – «раздробленного» и живого.

Незавершенные работы Микеланджело воплощали для него не стилевой или архитектурный абсолют (феноменально выраженный в том же «Давиде»), а апологию «недоговоренности» *поэтической*, когда не возникает даже мысли о содержательной (собственно, ремесленной) незаконченности, архитектурной «ущербности» или условной эскизности.

В первой части цикла («Двенадцать нот»), несмотря на ее микроскопический хронометраж, проецируются практически все темброво-движенческие образы Партиты. Это не экспозиция материала, который будет «механически» перенесен в другие части для вариантной разработки, а своеобразные семиологические знаки, которые как бы расшифровываются в последующих разделах. Первая часть – единственный эпизод цикла, в котором едва ли не каждая темброво-тектоническая строфа обладает собственным движенческим характером. Все другие разделы Партиты основываются на достаточно «стабильных» (единых внутри замкнутой композиции) типах развертывания. О том, как преодолеваются границы додекафонной техники на интонационно-мелодическом уровне, упомянуто выше. Гораздо важнее осмыслить *тембровую дифференциацию* палитры, воплощающей отнюдь не камерный, а по-настоящему оркестровый колористический континуум. Тембровым стержнем бесспорно является постоянно трансформирующийся (колористически, текстурно-пластически, «оптически») голос виолончели. При этом в сопряжении с другими инструментами виолончель не столько доминирует, сколько продуцирует *рождение* всех инструментальных красок. Палитра первой части *пуантилистична*. О специфическом *темброво-живописном дивизионизме* Б. Чайковского можно было бы написать отдельное исследование. Практически во всех оркестровых (и не только) партитурах композитора, начиная с Первой симфонии (1947), используется тембровый

3 Б. Чайковский высоко ценил творчество С. Беккета и Э. Ионеско. В начале 1970-х гг. он обдумывал даже замысел оперы по «Носорогу» Ионеско.

пуантилизм, значительно расширяющий пространственно-акустические возможности инструментального письма. У Б. Чайковского пуантилистическая палитра выражает не атомарное дробление как таковое, а апологию неперестанного *тембрового модулирования*.

В первой части Партиты это проявляется не только в неожиданных тембровых «разрешениях» виолончельных «серий» в звучании фортепиано и клавесина, но и в туттийных «всплесках», а главное – в постоянных звукообразных преобразованиях самой виолончельной линии. Элементарные, казалось бы, смены способов звукоизвлечения (игра смычком и *pizzicato*) и агогические трансформации используются с невиданной живописно-пластической эффективностью, как если бы они отражали характерность уникального (для каждого художника) способа «нанесения красок», свойства индивидуальной живописной лессировки. Не потому ли четыре «серии» четвертными в 7–10 тактах ц. 5 (I – *detashe* смычком вниз; II – *detashe* смычком вверх; III – *pizzicato*; IV – *col legno*) воспринимаются как «оптическое преобразование»⁴ виолончельного голоса, его зримое темброво-перспективное отдаление? Для живописно-пластического облика «Двенадцати нот», как и для Партиты в целом, характерна своеобразная графичность, *контурная четкость* инструментального рисунка. Даже в «густых» туттийных конгломератах отдельные инструментальные линии как бы *обнажены*. В Партите, пожалуй, даже раньше, чем в масштабных оркестровых партитурах Б. Чайковского, сочиненных позже, в качестве важнейшего стилеобразующего элемента используется «пространственная игра» на *тембровых расстояниях* между всеми голосами. Это очевидно не только в пуантилистически «расщепленных» микроэпизодах, как, например, в начальных шести тактах ц. 5, когда неизменная перспективная позиция виолончели подчеркивает грандиозность пространственного разрыва между тесситурно близкими клавесином и фортепиано, но и в «унисонных» микстах клавишных инструментов (ц. 4). И это не случайно. К живописно-колористическим достоинствам Партиты можно отнести тип неординарного соотношения отдельных инструментов, составляющих своеобразные тембровые, а точнее было бы сказать – *светотеневые пары*: фортепиано и клавесин; виолончель и электрогитара и т. д.

Уже в первой части становится очевидной отнюдь не декоративная функция электрогитары. В использовании столь необычного инструмента нет и намека на полистилистическую экзотику. Электрогитара трактуется как звукообразное и в то же время люминесцентное (как уже говорилось – светотеневое) и акустическое *преобразование* тембрового облика солирующей виолончели (ее щипковых звучностей), а потому и не воспринимается как «пришелец» из далекого стилевого измерения. Это тембр,

не противопоставленный виолончели, не контрастирующий ей, но очевидным образом продолжающий, *расширяющий* ее резонансно-акустический континуум. Гитарист, который предпочитает ординарное

4 Определение Б. Чайковского.

«эстрадное» концертное, будет разочарован, если не осмыслит функциональное значение электрического инструмента именно как *живое предложение и модификацию тембровых образов виолончели*. Примечательно, что в 2013 г. Партитой для виолончели и камерного ансамбля заинтересовался Джонатан Ричард Гай Гринвуд – ведущий гитарист культовой британской рок-группы «Radiohead». Музыкант входит в список «100 величайших гитаристов всех времен» по версии журнала «Rolling Stone». С опусом Бориса Чайковского он познакомился по записи из Карнеги-Холла. Предполагалось, что Гринвуд исполнит сочинение с солистами «Copenhagen Philharmonic», но по каким-то причинам этого не случилось.

Весьма яркое по своей *трехмерной рельефности* «токатный» микроэпизод ц. 8–9. Тембровое дление виолончели, клавесина и фортепиано обусловлено здесь не только усилившейся дробностью текстуры и нарастающей моторикой: каждая из трех линий движется по собственной *перспективной орбите*. Текстурная и *темброво-оптическая* обособленность всех инструментальных партий (максимально *приближенная*, как бы выходящая за пределы «тембровой авансцены» виолончель; значительно *отдаленный* клавесин; своеобразно «*пиццикатное*» фортепиано, звучание которого заполняет все низкочастотное пространство) и, конечно же, огромные перспективные расстояния между этими «тембровыми полюсами», собственно, и сообщают палитре свойства трехмерной рельефности.

Тотальная текстурная симметрия (движение четвертными) в последнем экспонировании *двенадцати нот* – тембровая кульминация композиции. Аналогов подобных – *сверхкамерных* – звучностей при использовании весьма скромных «технических» средств в ансамблевой музыке XX в. немного. Без визуального контакта с партитурой почти невозможно определить колористический образ трех тактов, в которых абсолютная метрическая и ритмопластическая симметрия дается в амбивалентном соотношении с огромными тембровыми расстояниями между всеми *мелодическими* линиями. На несколько мгновений образуется «фантастическое», по выражению Р. Б. Баршя, «высоковольтное напряжение»⁵, разрешающееся в заключительном туттийном взрыве. В двух последних тактах рождается еще одна живописно-пластическая, светотеневая «пара»: *тарелки*, сопряженные с аккордовым «микстом-взрывом» фортепиано и клавесина, и *ксилофон*, значительно усиливающий *резкость фокусировки* высокочастотного микста виолончели, электрогитары и фортепиано. Именно ксилофон сдерживает сильное реверберационное «излучение» тарелок и фортепиано, трансформируя (на расстоянии) их звучность в яркий, *ослепительный свет*. Идея звуковой ретрансляции света – ключевая для стиля и этоса композитора. В каждом новом сочинении Б. Чайковский стремился найти особые способы ее воплощения. «Не без причины, – пишет священник Павел Флоренский, – глубокие поэты *прослышивали в свете звук*

5 Выражение Баршя, характеризующее музыку Б. Чайковского. Из письма дирижера «Обществу Бориса Чайковского», которое было впервые опубликовано на английском языке Полом Ингремом в американском журнале «Фанфары» в 2009 г. [6].



Мстислав Ростропович. 1964 г.
Фото из архива Бориса Чайковского

(курсив мой. – Ю. А.)» [7, с. 82]. Добавим, что и в музыке во все времена находились художники, *проникшие* в звуке свет. Не стоит, однако, забывать о предостережении Ф. Жакоте: «Свет может быть не составляющей гармонии, а разрывом...» [8, с. 101]. «Тембровый свет» Б. Чайковского, *обжигая, высветляя*, не разрушает.

М. Л. Ростропович вспоминал, что более раскованная, нежели в Москве, публика Карнеги-Холла с гораздо большей непосредственностью реагировала на образную палитру первой части (что отчасти заметно даже по трансляционной записи). Разгадав «бетховенский юмор» начальной тембровой строфы и ответив добродушным оживлением в зале, она, по слову Ростроповича, уже к концу экспозиционного раздела Партиты пришла в какое-то восторженное оцепенение. Слушатели поняли, что «юмор» здесь, как и у Бетховена, совсем не бытовой. «От такого юмора и страшно бывает...» – вспоминал музыкант. У Б. Чайковского улыбка и испуг приводят не к замешательству и не к инсталляции «апокалипсических состояний», при которых, по словам композитора, чаще всего бывает «громко, но не страшно», а после череды тревожно-взволнованных, философически отстраненных и взвинченно-драматических эпизодов – к созерцательно-молитвенной свободе заключительной части цикла, символизирующей итог живой судьбы.

Вторая часть («Токката I») воплощает идею движения *на одном дыхании*. Неожиданная тектоническая преграда за несколько мгновений до окончания

пьесы (ц. 28), когда при неизменной скорости кардинально меняется текстурно-метрический образ движения, лишь подчеркивает это. Типология движения продуцируется отнюдь не механической инерцией токкатной моторики, а в гораздо большей степени необычным жанровым подтекстом пьесы. По сути, «Токката I» представляет собой *фантасмагорический* – едва ли не сновидческий в своем мимолетном и ирреальном разворачивании – *вальс*. В отличие от восхитительного «быстрого вальса» из ранней Симфонии (1953), в Партите дан сюрреалистический образ «дансатного» движения. Здесь действует принцип, схожий с «замедленной видеосъемкой» в кинематографе, благодаря чему значительно *ускоряется* движение снимаемых объектов на экране. Эффект ирреальности подчеркивается, безусловно, и неизменным в продолжении всей пьесы, *сознательно «суженным»* в своем акустическом ареале и лишенным осязаемой «массы» звука составом: солирующая виолончель; весьма слитный колористический конгломерат фортепиано и клавесина; колокольчики, звучание которых напоминает *световые блики*, усиливающие *высокочастотную «безопорность»* палитры. В *теснейшем тембровом сопряжении* всех инструментальных линий и текстурных измерений Токкаты проявляется особое качество, которое относительно тембровой палитры И. Стравинского глава «Парижской ноты» Г. Адамович весьма точно называет «безошибочно-ладным сцеплением» [2, с. 405] *звуков и красок*.

Третья часть («Канон») – строгая *линейная* композиция, обладающая (при весьма гибкой *кантиленно-линейной* ритмопластике) явными чертами мерного «баховского шага» *andante*. Полифоническая форма у Б. Чайковского, как и всякая форма неординарного *эстетического содержания*, «развеществляется» и, как замечает М. Бахтин, «выносится за пределы произведения как организованного материала» [9, с. 323].

Характерность движения определяется темброво-акустическим обликом палитры. Линейное пятиголосие (виолончель + *двухголосные* клавесин и фортепиано) доминирует в текстурном сложении большей части пьесы, где каждая мелодическая линия колористически и пространственно *обнажена*. По-настоящему завораживающим тембровое дление становится благодаря неожиданному тесситурно-акустическому соотношению фортепиано и клавесина. Басовый регистр отдан клавесину, звучание которого обладает минимальным реверберационным «излучением». Темброво-оптическая отдаленность басового континуума делает палитру *безопорной* или, как говорил Б. Чайковский, «подвешенной в воздухе». Фортепианные линии, напротив, сконцентрированы в предельно высокой, сопрановой тесситуре, что кратно уменьшает их резонансное пространство. Виолончель занимает условно серединную позицию, если иметь в виду не только тесситуру, но и обозначенную выше – чрезвычайно важную для этого раздела – резонансно-акустическую компоновку материала. Возникающий таким образом *реверберационный дисбаланс* способствует тому, что «гравитационным» центром становится звучность виолончели, которая и при максимально слабой интенсивности динамики (*ppp*) воплощает особый тип *экспрессии*, который

можно назвать тембровым олицетворением *звнящей тишины*. Сопряжение трех инструментов напоминает взаимные «зеркальные» преломления (отражения). Идея звука и отзвука, света и тени преобразует функциональную предсказуемость полифонической формы. Пьеса буквально истаивает в «атмосферном» удалении фортепианных линий, окруженных грандиозным пространством тишины. По сути, вся композиция (с точки зрения тембровой поэтики) являет собой пример *инструментованного безмолвия*.

Четвертая часть Партиты («Токката II») по своей семиологической многомерности обладает свойствами темброво-движенческого иероглифа. «Мы не можем проникнуть в действительность, – пишет М. Мамардашвили, – не внеся в нее основанную на символе упорядоченность, предваряющую то, что мы нечто отразили и поняли из этой действительности» [10, с. 139]. Чтобы диагностировать жанровую эмблематику токкаты, необходимо, как любил говорить своим ученикам Б. Чайковский, «отказаться от лобового взгляда, забыть про всякого рода контексты и сравнения и отойти на некоторое расстояние, как это делают в процессе работы скульпторы и живописцы. . .» Из чего, собственно, складывается токкатный образ движения и в целом – музыкального развертывания, в котором градации тембрового напряжения (при использовании минимума «сильных» средств) сродни экспрессии большого симфонического оркестра? «*Исступленный шаг*», трансформирующийся в «*тревожный бег*», – так можно определить сущность движенческой драматургии композиции. Эмоциональная взвинченность пронизывает всю пьесу. Однажды Б. А. Чайковский, реагируя на заинтересовавшую его типологию движения в сочинении ученика, заметил: «Должно быть, в этом движении зашифрован *шаг на грани бега*, свойственный многим героям Достоевского. Вы замечали, с какой *музыкальной стремительностью* осуществляются различные передвижения в «Подростке», «Братьях Карамазовых», «Идиоте», в каком *экстатическом* состоянии двигаются князь Мышкин или Аркадий Макарович Долгорукий? . . .» Есть что-то, бесспорно, «достоевское» в тревожно-взволнованном «шествии-беге» «Токкаты II». Здесь, как и в других эпизодах, темпоскоростной образ движения является *следствием* темброво-текстурного образа палитры. «Тембровый интерьер» (выражение Б. Чайковского) и акустический ареал «Токкаты II» значительно шире и в перспективно-пространственном смысле – *глубже*, нежели предельно замкнутый континуум «Токкаты I». При этом границы тембрового пространства не безбрежны. Они четко обозначены своеобразными *темброво-резонансными рубежами*, а именно – литаврами и виброфоном. Светотеневые aberrации отдельных «тембровых пар» как бы множатся в своеобразно зеркальных отражениях. Литавры (на расстоянии) темброво «рифмуются» с виолончелью, электрогитары – с виброфоном и т. д.

Как и в предыдущих частях, огромное значение имеют «атмосферные зазоры» между всеми тембровыми линиями. И в плотном, теснейшем сопряжении голосов палитра остается максимально прозрачной, графически

ясной. Вспоминая определения самого Б. Чайковского, которые звучали на его уроках, «*тектонический сдвиг*», осуществляемый на стыках ц. 54–55, можно назвать «*стенокардическим*». При неизменном темпекратно усиливается текстурная пульсация: здесь, собственно, подвижный шаг трансформируется в полетное, невероятно взволнованное движение. Фактурно-пластическая симметрия фортепиано и клавесина в ц. 72 словно сжимает «тембровый круг» и возвращает движенческий поток в «маршевое» измерение. Примечательна виртуозность, с которой используются ударные и электрогитара в «Токкате II». Здесь они *на равных* с солирующей виолончелью и являются, по сути, ее *колористическими отражениями*. Это касается как литавр, резко фокусирующих *на себе* все низкочастотное пространство, так и электрогитары, а также вибратона, которые реверберационно насыщают, *резонансно расширяют* резко сфокусированную *графическую* палитру. При всей композиционной замкнутости пьеса становится образным, тонально-колористическим, движенческим предыктом к следующей части, в которой (при том что это тоже токката) серьезно трансформируется не только типология движения, но – и это гораздо важнее – само течение композиционного хроноса.

Время как содержательный концепт становится «главным героем» пятой части («Токкаты III»), предваряющей финал Партиты: линейное восприятие композиционного хроноса осязательно преодолевается. И. Ф. Стравинский был убежден, что «феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее, включая сюда прежде всего *отношения между человеком и временем...*» [11, с. 46]. Борис Чайковский считал, что нормированность этих «отношений» – иллюзия, а время, обретенное в подлинном искусстве, – один из символов вечности. Что же особенного в хронометрическом облике заключительной токкаты? Прежде всего, обращает на себя внимание пространственно-временная *нетождественность* «высоко-скоростного» развертывания максимально дробных, репетиционных элементов инструментальной текстуры (виолончель, клавесин, фортепиано) и *широкореzonансных* реверберационных «отражений» электрогитары и вибратона. По семантическому богатству эта композиция предвосхищает космогоническую токкату, открывающую Фортепианный концерт Б. Чайковского (1971). В Концерте импульсом также является репетиционная, обманчиво «нейтральная» в мелодическом отношении фигурация, разработка которой приводит к грандиозному тембровому накалу и взрыву. Эмоциональный тонус завершающей токкаты Партиты, конечно, более сдержанный, и все же в каждой строфе (а характер формования именно строфический) экспрессия возрастаеткратно. Дихотомическое соотношение репетиционной виолончели и «колокольно-световых» импульсов вибратона (в самом начале) – образно-содержательная «тема» для последующих темброво-движенческих «вариаций». Вибрафон не солирует, а как бы *высветляет* (не столько даже озвучивает) тембровый континуум палитры. Объем и глубина пространства значительно трансформируются, когда в палитру включаются звуковые

импульсы электрогитары, которые по своему символическому смыслу можно вполне назвать «болевыми». Притом что электрогитара занимает схожее с вибратоном тесситурное положение, ее звучность находится на огромном тембровом расстоянии.

На первый взгляд, ударный инструмент и электрогитара используются как «рифмующиеся» элементы палитры, на самом же деле – это «персонажи» – антиподы. Движение невероятно взвинчивается в ц. 88, когда на репетиционную пульсацию клавиатура словно *налагается* «одноголосно-лентообразное» движение фортепиано. При неизменном темпе благодаря *мелодико-текстурному преодолению* репетиционной «статики» возникает ощущение гигантского ускорения (*конденсации времени*). Именно как *инструмент жатия* композиционного хроноса действуют все последующие текстурно-тембровые метаморфозы, в которых фактурно-пластическая симметрия приводит к кульминации – своеобразному *горению* палитры (ц. 92–93). Своего рода «атмосферная» разрядка (но не спад экспрессии) наступает в ц. 95–101. Все тембровые линии окружены здесь «воздушным пространством», как любил говорить Б. Чайковский. Неординарны по живописно-пластическим свойствам *резонансные миксты* вибратона и виолончели в ц. 100. Электрогитара действует здесь как колористический персонаж, выходящий за пределы «тембровой авансены», – как голос, *не вмещающийся* в стабильный инструментальный континуум. «Туттийная» кода (ц. 102) – апогей движенческой экспрессии всей токкаты. Сам композитор схожие типы движения называл «сердечными конвульсиями». Они неожиданно и жестко *обрываются* на пределе экстатического *crescendo* виолончели. Оставшиеся за пределом «звукового обрыва» три с небольшим доли такта – это не техническая цезура, а *звуковой и движенческий образ* грандиозного, таинственного пространства, которое *оживает* в следующей – завершающей части цикла. Очень важно не делать большого временного перерыва между всеми частями Партиты, и в особенности – перед финалом, хотя автор и не дает специальных указаний на этот счет. Это подразумевается самой логикой темброво-движенческой драматургии.

«...Религиозный опыт неотделим от жизненного опыта, от судьбы – от личной судьбы каждого из нас в отдельности и от судьбы поколения или эпохи – во всем ее трагизме и несовершенстве, во всей ее фрагментарности и смутности. Бог узнается только в трагическом борении и в муках человеческого существования...» [12, с. 17–18]. Об этом трудно не думать, размышляя о «Заключении» – шестой части Партиты. Есть все основания полагать, что в скромном названии финала скрыт не только тектонический, но и весьма широкий – онтологический смысл. Это не просто завершение, а прежде всего – *итог*. Не раз приходилось слышать от Б. А. Чайковского, что «из сочинения надо уходить, как из жизни...» В этом смысле не только Партита для виолончели и камерного ансамбля, но и большинство крупных оркестровых и камерных произведений композитора точно отражают эту максиму. М. Ростропович одним

из первых понял, что «Заключение» посвященного ему опуса воплощает *молитвенное созерцание* красоты. Некоторым своим ученикам он говорил: «Хочешь научиться молиться, слушай и играй «Заключение» из Партиты Б. Чайковского...» Как пишет Н. Лосский, «бывают эстеты, которые живут не созерцанием красоты, а смакованием своего чувства наслаждения красотой...» [13, с. 28–29]. Борис Чайковский далек от подобного (нарциссического) гедонизма.

Некоторые дефиниции *красоты*, а точнее, «красивости» – как институциональные эстетические категории – он считал изрядно дискредитированными в современном искусстве. И все же есть явления, осмысление которых требует вновь и вновь обращаться к этому, как думается многим, «устаревшему» понятию. Своеобразным эпиграфом к анализу завершающей части Партиты могли бы стать слова известной бельгийской исследовательницы-библеистки Бенедикте Леммелейн: «Подлинная красота скрывается в простоте. Чем больше и больше деталей добавляется к красоте, тем меньше и меньше она увеличивается. Благое не имеет нужды в «завитушках». *Подлинная красота трогает. Она прорастает в тишине и открывает себя неожиданно* (курсив мой. – Ю. А.). И поэтому красота остается неуловимой, ее не получится формально «сконструировать», ее суть ускользает куда-то ввысь...» [14, с. 105–106].

В финале Партиты нет и намек на образно-поэтическую подчиненность французскому «прототипу». У Мессиана – в упомянутых ранее кантиленных частях «Квартета на конец времени» – типология движения воплощает *медитативную центрированность*. Совершенно иной, если не сказать противоположный тип разворачивания использует Б. Чайковский. Поразительно, как у него ритмопластические и темпометрические «фигуры речи», воплощающие обычно статическую неподвижность, ретранслируют непрерывный движенческий поток. Хронометрические грани преодолеваются не только постоянными метрическими трансформациями внутритактового пространства, но и неуклонной инерционной устремленностью мелодического движения – *вперед и ввысь*. Этому, бесспорно, способствуют и невероятно «текущий» (выражение Б. Чайковского) тональный план композиции, и в частности, тонально-гармонические метаморфозы в пульсирующем сопровождении фортепиано. Необычными свойствами обладают все цезуры заключительной части Партиты. В линии солирующей виолончели паузы не только не прерывают неуклонного движения вперед, но, напротив, сообщают ему свойства *живого дыхания*. Цезуры в фортепианном сопровождении



Г. Вишневецкая, М. Ростропович
и Ю. Абдоков в кабинете Б. Чайковского.
2005 г.

опять же не становятся преградами. Они как бы *раздвигают* темброво-акустическое пространство палитры: после каждого «резонансно-атмосферного» расширения – *при неизменном темпе* – хронос композиции словно сгущается, и вновь возрастает сила непреодолимого инерционного движения вперед и ввысь. Как уже отмечалось, менее всего типология движения финала воплощает медитативную стабильность. Как будто бы медленное развешивание содержит в себе инерцию космических вихрей. Лексический аскетизм, с которым решаются сложнейшие образно-поэтические задачи, говорит о высшей степени творческого самостояния, ведь, как писал Р. Музиль, именно «неуверенность делает многословным» [15, с. 305].

Достигнув предельной точки своеобразного *тектонического обозрения* (последние такты ц. 114 и первые такты ц. 115), с высоты которой открывается огромное *пространство вокруг*, движенческий поток, а вместе с ним и ток композиционного хроноса трансформируются. Это происходит благодаря своеобразной ретроспекции эмблематических образов из предыдущих частей. В «холодно-мерцающем» звучании клавесина (ц. 118) *проступают* как символические знаки – отзвуки «Канона», а в *пространственно гулком*, акцентированном «соло» электрогитары (ц. 120) и пуантилистическом эпизоде (ц. 121) узнаются не только иероглифические мелодико-интонационные, но и пространственные образы предыдущих частей. Туттийный «взрыв» всего инструментального состава (исключая литавры и вибрафон), *световым отражением* которого становится звучание виолончели на предельной тесситурной высоте (ц. 124) – *тектоническая вершина* всего цикла. Борис Чайковский привычному понятию «архитектоника» предпочитал именно этот – «усеченный для ординарного музыковедческого уха»⁶ термин – *тектоника*. Нет нужды объяснять, что не интересом к геологии, а глубоким семантическим подтекстом объясняется это пристрастие. «Заоблачная» перспективно-регистровая позиция виолончели – искомая цель неуклонного движения ввысь. Исключение (всего на несколько тактов) пульсирующего сопровождения фортепиано зримо расширяет пространственный объем палитры. Время, вмещающееся в границы линейного исчисления, вновь преодолевается. В условной коде финала (ц. 127–128) как будто бы восстанавливается начальный тембровый и движенческий континуум. Между тем включающиеся в палитру *литавры* сообщают репетиционной пульсации фортепиано новый – одновременно пугающий и завораживающий – смысл. Литавры здесь, бесспорно, микшируются с роялем, но тотального колористического смешивания, несмотря на абсолютную текстурно-метрическую симметрию, не происходит. Действует принцип «тембровых расстояний». Ударный инструмент не декорирует палитру, как может показаться на первый взгляд, но становится ее центром, словно олицетворяя в своем темброво-движенческом облике учащенное биение сердца. Тихий туттийный аккорд во втором такте ц. 128 – последний эмблематический знак Партиты – незабываемый по своим живописно-пластическим достоинствам и элементарный

⁶ Слова Б. Чайковского.

по арсеналу используемых средств, а главное – чрезвычайно важный в пунктуационном смысле. Настороженная «сердечная» пульсация фортепиано и литавр постепенно утасует в реверберационных волнах этого *тембрового вопрошания*. «Поставьте знак вопроса там, где все ожидают восклицания...» – подобные советы были обычным делом в педагогической практике композитора и, как видно, отражали свойства его поэтики.

Стесняясь, по слову А. Блока, «суконности... языка» [16] даже для осторожно-субъективного определения сюжетной программы «Заключения», заметим, что сущностно эта музыка шире всякого (даже идеально выраженного) картинно-живописного или литературного *изображения*. Композитор ничего не изображает – будь то пейзаж или портрет. Скорее, речь должна идти о неординарном состоянии, выраженном в звуках. Идти дальше того, что уже было сказано (и в первую очередь, М. Л. Ростроповичем) в определении образных коннотаций и их расшифровок, довольно опасно, тем более что *изобразить* созерцание, молитву и красоту – не то же самое, что *перезжить* эти состояния и выразить их в словах, красках, звуках... Автору Партиты для виолончели и камерного ансамбля это удалось, как и тем, для кого, по мысли Р. М. Рильке, «красота – это невольный жест, присущий личности (курсив мой. – Ю. А.). Она тем совершеннее, чем дальше от торопливости и страха, чем уверенней шагает мастер по пути, ведущему его к внутренним вершинам...» [17, с. 26].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Юнгер Э. На мраморных утесах. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2009. – 256 с.
2. Адамович Г. Собрание сочинений: В 18 т. Т. 14: Комментарии (1967). Эссеистика 1923–1971. М.: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2016. – 624 с.
3. Степун Ф. Встречи. М.: Аграф, 1998. – 256 с.
4. Кружков Г. Луна и дискобол: О поэзии и поэтическом переводе. М.: РГГУ, 2012. – 516 с.
5. Беккет С., Ноулсон Дж. Беккет вспоминает. Беккет вспоминается. СПб.: Галерея Борей, 2019. – 284 с.
6. Ingram P. Getting to know Boris Tchaikovsky. Tenaflly, NJ: Fanfare. May/June 2009. Vol. 32. No. 5. P. 42–51.
7. Флоренский П., свящ. История и философия искусства. М.: Академический проект, 2017. – 623 с.
8. Жакоме Ф. Прогулка под деревьями. М.: Текст, 2007. – 429 с.

REFERENCES

1. Yunger E. *Na mramornyh utesah* [On the marble cliffs]. Moscow: Ad Marginem Press, 2009. 256 p.
2. Adamovich G. *Sobranie sochinenij: V 18 t. T. 14: Kommentarii* (1967). *Esseistika 1923–1971* [Collected works in 18 vol. T. 14. Comments (1967). Essays (1923–1971)]. Moscow: Dmitry Sechin Publ., 2016. 624 p.
3. Stepun F. *Vstrechi* [Meetings]. Moscow: Agraf, 1998. 256 p.
4. Kruzhkov G. *Luna i diskobol: O poezii i poeticheskom perevode* [The moon and the discus thrower: on poetry and poetic translation]. Moscow: RGGU, 2012. 516 p.
5. Bekket S., Noulson Dzh. *Bekket vspominaet. Bekket vspominaetsya* [Beckett remembers. Beckett is remembered]. Saint Petersburg: Galereya Borey, 2019. 284 p.
6. Ingram P. *Getting to know Boris Tchaikovsky*. Tenaflly, New York: Fanfare. May/June 2009. Vol. 32, no. 5, pp. 42–51.
7. Florensky P. *Istoriya i filosofiya iskusstva* [History and philosophy of arts]. Moscow: Akademicheskij projekt, 2017. 623 p.

9. Бахтин М. Избранное. Т. I: Автор и герой в эстетическом событии. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 544 с.
10. Мамардашвили М. Беседы о мышлении. М.: Фонд Мераба Мамардашвили, 2018. – 432 с.
11. Стравинский И. Хроника. Поэтика. М.: РОССПЭН, 2004. – 368 с.
12. Франк С. Свет во тьме. Опыт христианской этики и социальной философии. М.: Изд-во «Факториал», 1998. – 256 с.
13. Лосский Н. Условия абсолютного добра. М.: Политиздат, 1991. – 368 с.
14. Леммелейн Б. Во что я верю, будучи ученым-библеистом. Мой искренний уязвимый ответ. М.: Дар, 2020. – 128 с.
15. Музиль Р. Жизнь без свойств: новеллы, эссе, дневники. СПб.: Пальмира, 2017. – 479 с.
16. Блок А. Записная книжка Александра Блока. Дневник поэта. М.: Т8 Rugram, 2018. – 474 с.
17. Рильке Р. Флорентийский дневник. М.: Текст, 2001. – 222 с.
8. Zhakote F. *Progulka pod derev'yami* [Promenade under the trees]. Moscow: Text, 2007. 429 p.
9. Bahtin M. *Izbrannoe. T. I: Avtor i geroy v esteticheskom sobytii* [Selected works. Vol. 1. The author and hero in the aesthetical event]. Saint Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2017. 544 p.
10. Mamardashvili M. *Besedy o myshlenii* [Conversations on thinking]. Moscow: Fond Meraba Mamardashvili, 2018. 432 p.
11. Stravinsky I. *Hronika. Poetika* [Chronicle. Poetics]. Moscow: ROSSPAN, 2004. 368 p.
12. Frank S. *Svet vo t'me. Opyt bristianskoj etiki i social'noj filosofii* [The light in the darkness. An experience of the Christian ethics and social philosophy]. Moscow: Faktorial Publ., 1998. 256 p.
13. Losskij N. *Usloviya absoljutnogo dobra* [The conditions of the absolute good]. Moscow: Politizdat Publ., 1991. 368 p.
14. Lemmelej B. *Vo chto ya verju, buduchi uchenym-bibleistom. Moj iskrennij uyazvimyj otvet* [What I believe in as a biblical scholar. My sincere and vulnerable response]. Moscow: Dar, 2020. 128 p.
15. Muzil R. *Zhizn bez svojstv: novelly, esse, dnevniki* [Life without properties: novels, essays, diaries]. Saint Petersburg: Palmira, 2017. 479 p.
16. Blok A. *Zapishnaya knizhka Aleksandra Bloka. Dnevnik poeta* [Alexander Blok's notebook. The poet's diary]. Moscow: T8 Rugram, 2018. 474 p.
17. Rilke R. *Florentijskij dnevnik* [The Florentine diary]. Moscow: Text, 2001. 222 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Абдоков Юрий Борисович – кандидат искусствоведения, профессор композиторского факультета МГК им. П. И. Чайковского; председатель Художественного совета «Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского».

E-mail: abdokovgeorg@mail.ru
ORCID: 0000-0001-9033-3279

Абдоков Ю. Б. *Борис Чайковский: партита для виолончели и камерного ансамбля. Тембровая поэтика // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 65–82.*
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-65-82

ABOUT THE AUTHOR

Yuri Abdokov – PhD in Arts, Professor at the Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory, Chairman of the Arts Council of the Society to promote study and conservation of Boris Tchaikovsky artistic heritage “The Boris Tchaikovsky Society”.

E-mail: abdokovgeorg@mail.ru
ORCID: 0000-0001-9033-3279

Abdokov Y. B. *Boris Tchaikovsky: partita for cello and chamber ensemble. Timbre poetics. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 2, pp. 65–82.*
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-65-82