

# БОРИС ЧАЙКОВСКИЙ: КОМПОЗИТОРСКАЯ ПЕДАГОГИКА В КОНТЕКСТЕ ОРКЕСТРОВОЙ ПОЭТИКИ

Ю. Б. Абдоков,

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,  
Москва, Российская Федерация, 125009

**Аннотация.** В статье анализируется педагогический опыт одного из крупнейших композиторов XX столетия – Бориса Александровича Чайковского (1925–1996). Актуальность изучения методических рекомендаций композитора в области оркестровки обусловлена как полным отсутствием исследований на эту тему, так и необходимостью сопряжения его педагогических принципов с анализом авторского оркестрового стиля и в целом – композиторской педагогики и феноменологии. Исследуются особенности оркестровой поэтики художника, экстраполируемые на проблемы современной педагогики в области музыкальной композиции: пространственно-перспективная логика оркестрового письма, характерность оркестрового движения, текстурная пластика, «тембровая оптика», колористическая палитра и тембровая драматургия, метафоро-символическая онтология оркестра. Во введении акцентируются факторы, побудившие обращение Б. Чайковского к композиторской педагогике, и основные слагаемые его наставнического этоса. В разделе «Б. Чайковский – ученик» анализируются историко-биографические и методологические особенности академического образования самого композитора под руководством Е. Месснера, В. Шебалина, Д. Шостаковича и Н. Мяскового. В разделе «Оркестровая поэтика на уроках Бориса Чайковского» формулируются основные концепты поэтики оркестра, постижение которых расширяет возможности освоения искусства оркестровки, истории оркестровых стилей и в целом – музыкальной композиции. В статье впервые публикуются аутентичные максимы Б. Чайковского, сориентированные на образование композиторов в сфере оркестровки.

**Ключевые слова:** Борис Чайковский, оркестровая поэтика, теория и практика оркестрового письма, композиторская педагогика.

© Абдоков Ю. Б., 2020



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License  
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

**Благодарности:** Статья выполнена в контексте многолетних исследовательских разработок автора на кафедрах сочинения и инструментовки композиторского (с сентября 2020 г. – научно-композиторского) факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и «Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского». Автор признателен всем, с кем обсуждалась проблематика, затронутая в работе, включая почивших Я. И. Мошинскую-Чайковскую (вдову композитора), профессора К. С. Хачатуряна, а также М. Л. Ростроповича и Р. Б. Баршая, с которыми согласовывались все впервые публикуемые понятийные определения и дидактические максимы Б. А. Чайковского.

**Для цитирования:** *Абдоков Ю. Б.* Борис Чайковский: Композиторская педагогика в контексте оркестровой поэтики // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2020. Т. 8. № 4. С. 42–62. DOI: 10.31862/2309-1428-2020-8-4-42-62.

DOI: 10.31862/2309-1428-2020-8-4-42-62

## BORIS TCHAIKOVSKY: COMPOSER'S PEDAGOGY IN THE CONTEXT OF ORCHESTRAL POETICS

**Yuriy B. Abdokov,**

Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory,  
Moscow, Russian Federation, 125009

**Abstract.** For the first time in musicology, the article deals with the pedagogical experience of one of the greatest composers of the twentieth century – Boris Alexandrovich Tchaikovsky (1925–1996). The relevance of studying the composer's didactic methodology in the field of orchestration is due to the complete lack of research on this topic, as well as the need to combine his pedagogical principles with the analysis of his orchestral style and, in general, composer's pedagogy and phenomenology. The main features of the artist's orchestral poetics, extrapolated to the problems of modern pedagogy in the field of musical composition are explored: the spatial and perspective logic of orchestral writing; the specificity of orchestral movement; textural plasticity; "timbre optics"; color palette and timbre drama; metaphor-symbolic ontology of the orchestra. The introduction examines the factors associated with the beginning of B. Tchaikovsky's pedagogy in composition and also the main components of his mentoring ethos. The section "B. Tchaikovsky-pupil" analyzes historical, biographical and methodological data related to the academic education of the composer himself under the guidance of E. Messner,

V. Shebalin, D. Shostakovich and N. Myaskovsky. In the main section – “Orchestral poetics in the lessons of Boris Tchaikovsky” – the main concepts of orchestral poetics are formulated, the comprehension of which expands the possibilities of mastering the art of orchestration, the history of orchestral styles and, in general, musical composition. This article is the first to publish authentic maxims of B. Tchaikovsky related to the education of composers in the field of orchestration.

**Keywords:** Boris Tchaikovsky, orchestral poetics, theory and practice of orchestral writing, pedagogy in musical composition.

**Acknowledgements:** This article is written in the context of long-term scientific research of the author at the Departments of Composition and Instrumentation of the Composition Faculty (since September 2020 – Scientific-Composition department) of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory and the Boris Tchaikovsky Society. The author is grateful to everyone who discussed the issues raised in the work, including the deceased Y. I. Moshinskaya – Tchaikovsky (the composer’s widow), professor K. S. Khachaturian, as well as M. S. Rostropovich and R. B. Barshay, with whom all the first published conceptual definitions and didactic maxims by B. A. Tchaikovsky were agreed.

**For citation:** Abdokov Yu. B. Boris Tchaikovsky: Composer’s Pedagogy in the Context of Orchestral Poetics. *Muzykal’noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2020, vol. 8, no. 4, pp. 42–62. DOI: 10.31862/2309-1428-2020-8-4-42-62.

## Введение

Судьба Бориса Чайковского – композитора, снискавшего при жизни репутацию живого классика, весьма необычна с точки зрения становления его недолгой, но весьма яркой педагогической карьеры. Автор «Севастопольской симфонии», один из тех, кто определял критерии поэтического совершенства в русской музыке второй половины XX столетия, был вовлечён в академическую композиторскую педагогику лишь в последние годы своей жизни, значительная часть которой была посвящена свободному творчеству.

С 1989 года вплоть до смерти в 1996 Б. А. Чайковский был профессором РАМ имени Гнесиных, занимаясь с немногочисленными студентами и аспирантами. Своим опосредованным наставником его считают музыканты разных поколений во многих странах мира. Лишь в начале своего профессионального пути музыкант работал на Всесоюзном радио, сотрудничая, главным образом, с его Детской редакцией, а в зрелые годы входил в руководящий состав Союза композиторов страны.

Критики, изучающие лишь внешнюю канву биографии Б. Чайковского, нередко сожалеют о том, что же-

сточайший остракизм, которому были подвергнуты не только дипломная работа композитора – опера «Звезда» по одноимённой повести Э. Казакевича (на либретто Д. Самойлова) в 1949 году, но и сочинённая в 1947 году Первая симфония, а также неудовлетворительная аттестация по общественно-политическим дисциплинам на выпускных экзаменах в Московской консерватории, исключили для него возможность продолжения обучения в аспирантуре и, как следствие, преподавание в *alma mater* с молодых лет. И это при том, что с юности Б. Чайковский воспринимался большинством своих наставников как природный гений.

Много позже Б. Чайковскому предлагали не только профессорский класс в Московской консерватории, но и руководство главным музыкальным вузом страны. По воспоминаниям вдовы художника Я. И. Мошинской-Чайковской оба предложения были отвергнуты в весьма категоричной, если не сказать – дерзкой форме. На мой вопрос: «Почему?», Янина Иосифовна, не задумываясь ответила: «Борис до конца дней был оскорблён тем, как обошлись в Консерватории в 1948 году с его учителями – Д. Д. Шостаковичем, Н. Я. Мясковским, В. Я. Шебалиным. Многие из тех, кто вольно или невольно участвовал в травле Шостаковича и Мясковского, о ту пору ещё вполне комфортно профессорствовали. Злопамятным он не был, но память никогда его не подводила. Да и в принципе, ему была крайне чужда начальственная деятельность». (За-

писано автором со слов Я. И. Мошинской-Чайковской в 2000 году)\*.

Негативные обстоятельства конца сороковых годов композитор преодолел стоически и в определённом смысле извлёк из них пользу для личной творческой судьбы. Всё в ней было сосредоточено на генерировании музыкальных идей, воплощение которых требовало максимального единения. Нет сомнений: насыщенная педагогическая работа наверняка отвлекла бы художника от композиторского труда, но вряд ли сделала бы его более «открытым» и «доступным». Впрочем, недоступным Б. А. Чайковский был не для людей, а для богомного суесловия. Присущие ему чрезвычайная избирательность и сдержанность в общении объясняются только этим. Не будучи мизантропом, музыкант принадлежал к редкому типу художников, для которых общественный резонанс и громкие успехи – это повод уйти как можно дальше от того, что иногда именуют «магистральными путями» в искусстве.

Уже после смерти Б. А. Чайковского некоторые биографы стали по-разному объяснять его поздний приход в педагогику, забывая о том, что художник такого ранга *учит* с первых своих шагов – вне зависимости от своих желаний. Не стоит искать любовных, имманентных объяснений: ни удачное приглашение, ни материальная нужда, ни тем более стремление «напомнить о себе» в случае с ним не выглядят убедительными аргументами. Это был свободный и одинокий (не в бытовом, житейском, а метафизическом смысле) человек,

\* Далее таким знаком отмечаются впервые цитируемые слова композитора, высказанные им в 1992-1994 гг. и зафиксированные автором статьи – о ту пору ассистентом Б. А. Чайковского в его композиторском классе.

таким он оставался и в окружении немногочисленных учеников.

Борис Зайцев, которого высоко ценил Б. Чайковский, размышляя об одном из любимых своих писателей, заметил: «Великое горе Тургенева была вера в бессмысленность жизни, в жестокость и неумолимость Природы» [1, с. 267]. Для Чайковского – и это краеугольный камень его этоса не только в музыке, но и в педагогике – великим благословением была вера в бессмысленность человеческого бытия. Он не мог не понимать, что вступил в завершающий период жизни, когда впервые переступил порог Гнесинки как педагог. И эти прощальные годы, пришедшие к тому же на период очередного «русского безвременья», были для него, несмотря на происходящее вокруг, исполнены веры.

Я был немало удивлён, когда на первом же уроке услышал из уст Чайковского: «Заниматься композиторской педагогикой необходимо смолоду, и очень немногим – одному из тысячи среди тех, кто за это берётся. А вообще – это тёмное дело. Учить мне вас, по большому счёту, нечему. Да я и не знаю – как это делать». Один из крупнейших музыкантов века отнюдь не миндальничал, размышляя о собственном учительстве. Наставником он был великим, это знает всякий, кто хотя бы раз показывал свою музыку мастеру. Но если многим, кто подвизается на поприще композиторской педагогики, требовались, по выражению Б. Чайковского, «тонны слов» и методических ухищрений для изъяснения той или иной профессиональной позиции, то Борис Александрович нередко обходился весьма сдержанными ремар-

ками: «понятно», «недурно», «хорошо» и т. д. Иногда достаточно было просто исполнить в его присутствии новое сочинение и всё, что казалось неразрешимым и сомнительным, уже в процессе демонстрации невероятным образом прояснялось: все вопросы разрешались вообще без слов. «Кажется, вы всё поняли», – произносил с полуулыбкой Борис Александрович, почувствовав, что творится в душе и сознании ученика. Подобное происходило в его классе со многими. Это не проявление страха и даже волнения, вполне естественных, когда показываешь свою работу художнику, творческий и нравственный авторитет которого заставлял волноваться его собственных учителей, Чайковский умел незаметно создавать атмосферу предельной духовной напряжённости, внутреннего участия, в которой обострялись нравственные, интеллектуальные, в том числе и аналитические способности каждого ученика.

Возможно, Б. Чайковский и не учил в общепринятом смысле, не навязывал унифицированных или «экстраординарных» схем в качестве обязательных дидактических норм. Но он точно знал – чего можно ожидать от конкретного воспитанника, в каких случаях его необходимо «подстегнуть», а где можно подождать, чтобы избежать «автоматического письма». Было ясно, что профессионально неразрешимых вопросов для Бориса Александровича не существует, да и его воспитанники понимали, что в композиторском деле – учить можно прежде всего силой собственного творческого и морального авторитета. Речь идёт, конечно, не о подражательстве, а о по-

иске того, что Б. Чайковский называл – и это была высшая похвала из его уст – *своей интонацией, своим типом вдохновенности*.

Моральная обусловленность творческого труда, включая педагогику, для Б. Чайковского представляла нечто само собой разумеющееся. Не в музыкально-стилистическом отношении, а в своей духовной позиции он очень напоминал П. Хиндемита, о котором И. Стравинский верно заметил: «это представитель здорового, светлого начала среди всей окружающей тьмы» (курсив мой. – Ю. А.) [2, с. 126]. Кстати, подобно Стравинскому, автор «Музыки для оркестра», был большим скептиком по части многих явлений современного «академического образования», а точнее – формализованных подходов, когда овладение теми или иными навыками, знаниями и умениями почти не коррелируется с характером дарования конкретной личности, а в оценке творческого труда доминирует некий уравнилельный шаблон. Чайковский иногда шутил: «На образовательной ярмарке тщеславия колоссальная инфляция. Современное “отлично” несопоставимо по цене с “удовлетворительно” эпохи Ойстраха или Нейгауза. Теперь же преимущественно двухбалльная система: если результат “так себе” – “отлично”, если “совсем никак” – “хорошо”. Рано или поздно это приведёт к катастрофе. Самая большая беда современного композиторского образования, как ни парадоксально это звучит, – “профессиональная” легализация графомании. Именно это, а не безукоризненную профессиональную выучку – *настоящую школу* – критиковал Стравинский»\*.

### Борис Чайковский – ученик

Невозможно приблизиться к пониманию педагогических принципов Чайковского, не затронув кратко проблему его собственного ученичества, а воспитанником он был таким, о каких мечтают самые требовательные наставники. До систематических занятий в Гнесинской школе, а затем и в Московской консерватории, домашним музыкальным образованием Б. Чайковского руководил Николай Леонидович Славин. Одним из любимых своих воспитанников юного музыканта (ещё до В. Я. Шебалина, Д. Д. Шостаковича и Н. Я. Мясковского) считали А. Н. Головина, И. В. Способин, Е. Ф. Гнесина, А. Ф. Мутли. Сохранилось интересное свидетельство дочери выдающегося педагога, профессора Московской консерватории Андрея Фёдоровича Мутли. Вспоминая о «музыкальных собраниях» в подмосковном Дунино, она пишет: «В Дунино приезжали ученики отца разных поколений и – ученики учеников. <...> Приезжал любимый отцовский ученик Боря Чайковский» [3, с. 350].

Серьёзные занятия по сочинению начались для будущего композитора в группе одарённых детей, которой руководил в Гнесинской школе опытный Е. О. Месснер (1897–1967). К слову, в классе Месснера были впервые проявлены композиторские дарования тех, чьи имена ныне входят в общенациональный музыкальный канон. Замечательную, едва ли не лучшую характеристику Месснеру-педагогу дал его друг и современник, корифей отечественной композиторской педагогики Н. И. Пейко: «Был один, увы, мало вспоминаемый сегодня, а на мой взгляд, гениальный педагог



по классу сочинения, который работал преимущественно с детьми, – Евгений Осипович Месснер. Значительность его “системы” заключалась в том, что сложнейшие ремесленно-профессиональные знания и умения, без которых невозможен качественный композиторский труд, освещались им через призму самых разнообразных, иногда неожиданных и всегда прозрачных в детском восприятии явлений окружающего мира. Месснер обладал феноменальным чутьём на композиторские задатки даже у малышей. Это редкий, если не сказать, эксклюзивный дар. Блистательные результаты работы Месснера хорошо известны. Кто-то надоумил Евгения Осиповича написать пособие по сочинению. Получился превосходный (во многих отношениях) учебник – “Основы композиции” [4]. «Обаяние этой благороднейшей, уникально-неповторимой личности чувствую и теперь» [5, с. 208–209].

Друг и однокашник Б. Чайковского (в том числе по «детскому» классу Месснера) профессор Московской консерватории К. С. Хачатурян (1920–2011) в беседе с автором статьи вспоминал: «Борис никогда не был школьником в привычном смысле этого слова. Он удивлял своей недетской серьёзностью, фантастической пунктуальностью, внутренней организованностью. С ранних лет он смотрел на мир “со своей колокольни”. Я имею в виду не высокомерие или заносчивость вундеркинда, а редкую самостоятельность в художественном мироощущении. Мне, Славе Ростроповичу, Шурику Чугаеву и другим ученикам казалось, что в профессиональном развитии он опережает нас на десятилетия! Евгений Осипович

Месснер, после того как Борис овладел сонатной формой, обращался к нему – тогда мальчишке “в коротких штанишках” – исключительно по имени-отчеству. Борис немного смущался, а мы гордились им. Всякую нудную задачку по гармонии или полифонии он превращал в искусство, не игнорируя, а виртуозно преодолевая все ограничения\*.

Всем своим подготовительным и в полном объёме академическим образованием Б. А. Чайковский подтверждает мысль, которая довольно часто звучала на его уроках: «В нашем деле можно и *необходимо* учить только тех, кого, по сути, учить не надо\*». Было бы крайним упрощением трактовать эту максиму в некоем отвлечённом или парадоксальном смысле. Безупречные профессиональные навыки, не говоря уже о *личностно-авторизованной школе* («школа Римского-Корсакова», «школа Глазунова», «школа Мясковского», «школа Шостаковича», «школа Пейко» и т. д.) он ставил очень высоко. Борзописание и дилетантизм трактовались им как смертные грехи в любой сфере искусства. Но дидактический процесс с юных лет воспринимался им как нечто, подобное музыкальному антифону, в котором чрезвычайно важен не формальный «звук и отзвук», а естественный, иногда даже скрытый – *взаимный* резонанс.

«Он не умеет учиться у музыки, которую анализирует. Катастрофа!», – такой уничижительный вердикт прозвучал в присутствии учеников в адрес весьма солидного профессора, педагогические принципы которого представлялись Чайковскому набором мёртвых, бессмысленных схем: «Можно рассказать нечто анек-

дотическое, пустое, о “поведении” кларнета в оперных партитурах Моцарта, но так и не открыть для себя и учеников тайну *светотени* в этом оркестре. А это ведь главное»\*.

Попав в Консерватории поначалу в класс В. Я. Шебалина, Чайковский столкнулся с весьма жёсткой организацией своей работы. В самом хорошем смысле Шебалин был педантом и его «придирчивость к каждому звуку» (слова Б. Чайковского) воспринималась всяким по-разному. Одних (как, к примеру, К. С. Хачатуряна) она сдерживала, а для других (и Борис Чайковский был в их числе) имела исключительно позитивное значение. «Это был великого ума человек, – вспоминал Чайковский. – Я был ещё очень юн, когда Виссарион Яковлевич запретил мне на какое-то время использовать открытый доминантсептаккорд, сказав: “Обходи его как хочешь!..” Вы ведь тоже пользуетесь подобными “табу” в педагогике, насколько я знаю, и правильно делаете!»\*. В то время я действительно запретил одному из своих первых учеников (талантливому сербскому юноше Р. Радовичу, которого позже привёл в класс к Б. А. Чайковскому) слишком открыто, как бы «беззастенчиво» пользоваться многозвучно оформленными «доминантовыми функциями». Это позволило в очень короткие сроки избавиться от гармонического суесловия и изрядно выправить дурной («сладковатый», как иногда выражался Б. А. Чайковский) тон в языке, а главное – приблизиться к *самому себе* в поиске неординарных художественных средств. «Иногда, чтобы дойти до ископаемого, *до своего*, – продолжил Борис Александрович, – надо не просто эксплуатировать и уж тем более игнорировать

канонические правила, а *поэтически преодолевать* их. Я очень хорошо почистил свой язык, благодаря запрету Шебалина, а в будущем сама эта функциональная единица открывалась мне всякий раз по-новому – и никогда в “школьном” своём обличье. Спасибо Шебалину!»\*

Именно Шебалин, будучи директором Московской консерватории, пригласил в 1946 году в качестве профессора Д. Д. Шостаковича. Виссарион Яковлевич сформировал класс коллеги из самых ярких своих воспитанников, и они в течение всей жизни были признательны ему за этот (по педагогическим меркам) подвиг. Преподавал Шостакович в столичной консерватории недолго, до позорного увольнения в 1948 году, но за этот небольшой срок сформировал то, что со всеми основаниями можно назвать «*московской* композиторской школой Шостаковича». Б. А. Чайковский признавался, что Шостакович «опекал» его... «недели две». Н. И. Пейко, которого Шостакович лично пригласил ассистентом в свой класс, вспоминал, что Борис Чайковский – и это вполне соответствовало духу и требованиям наставника – предпочитал приносить на уроки крупные части формы, а нередко и сочинение целиком. Николай Иванович не припоминал случаев, когда Шостакович активно вмешивался в замысел того или иного сочинения Б. Чайковского и правил даже мелкие детали, просив лишь по несколько раз исполнить новое сочинение.

В 1947 году Б. Чайковский сочинил свою Первую симфонию – масштабный оркестровый цикл, вызвавший восторг не только Шостаковича и Пейко, но Мясковского, Шебалина, Александрова, Богатырева. По поводу



показа нового сочинения была созвана так называемая «расширенная кафедра». На неё были приглашены почему-то отдельные «идейные» музыковеды и даже профессора-общественники. На «профессиональной» стезе витийствовали специально подготовленные В. Фере и М. Чулаки. Симфония была подвергнута жесточайшей «идеологической критике» за год до пресловутого «исторического» постановления. О премьере, которую предполагалось провести в Ленинграде под руководством Е. А. Мравинского, не могло быть и речи. Лишь четверть века спустя «консерваторскую» симфонию Б. Чайковского впервые исполнил оркестр Московской филармонии под руководством К. Кондрашина. В коротком послании Д. Д. Шостакович, пытавшийся приободрить ученика после пресловутой «кафедры», пишет: «Будьте рыцарем своего искусства!» [6]. Завет учителя Чайковский исполнил сполна.

После увольнения Шостаковича значительная часть его учеников была переведена в класс к Мясковскому. Недолгое общение с Н. Я. Мясковским Борис Александрович считал подарком судьбы. Н. И. Пейко лишь дважды в жизни слышал из уст Николая Яковлевича слова: «У него есть своя интонация», и они были сказаны в адрес Б. Чайковского и Г. Галынина.

По воспоминаниям Чайковского: «Мясковский учил самым образом своих мыслей, своим неброским, но очень достойным поведением. Что бы там не говорили, а многие его побаивались. По-настоящему откровенным, так сказать, свойским, в кафедральном кругу он был только со своими доверенными учениками – Шебалиным и Пейко. В оценках был край-

не немногословен: *понятно, не очень понятно, недурно, очень недурно*. Вот, кажется, и вся шкала оценок. Его замечания были ясными и лаконичными. Он мгновенно схватывал форму сочинения в соотношении со всеми деталями гармонии, фактуры, оркестровки, динамики. Меня поражало, как точно и быстро он придумывал неординарные и при этом простые названия к сочинениям своих учеников, послушав их иногда лишь раз. Когда Герман Галынин показал Николаю Яковлевичу новую, очень яркую партитуру и добавил, что не знает, как назвать её, Мясковский немедленно предложил: «Эпическая поэма». Таких случаев было много»\*.

Дипломный проект Чайковского в Консерватории – опера «Звезда» (по одноименной повести Э. Казакевича на либретто Д. Самойлова), как уже отмечалось, был подвергнут критике, как «формалистическое» сочинение, наряду с опусами Н. Мясковского и Д. Шостаковича, С. Прокофьева и Г. Попова.

Б. А. Чайковский неоднократно рассказывал ученикам о различных реакциях Мясковского на те или иные проблемы композиторской педагогики. Если суммировать эти мысли, то сводятся они к *поискам оригинальных идей – за свой счёт*. Инсталляция технологической новизны, революционные преобразования инструментария и техники вообще, механическое охранительство, выдаваемое за приверженность высоким традициям, разрушение классических правил во имя «новой свободы», – всё это ничто по сравнению с *личным выбором* свободного и *ответственного за всё, что было до него, художника*.

И Шостакович и Мясковский доверяли неординарному *оркестровому* чувству своего ученика. «Неповторяемые» (а точнее было бы сказать – *неповторимые*) инструментальные составы Б. Чайковский стал использовать с начала 1960-х годов, но и в ранних партитурах – Фантазии на русские народные темы (1950), Славянской рапсодии (1951), струнной Симфониетте (1953), Каприччио на английские темы (1954), Концерте для кларнета и камерного оркестра (1957) – явлено важное свойство поэтики композитора: оркестр – это не сфера декора и звукового дизайна, а *немногословная поэзия*, в которой каждый инструментальный голос «обрастает судьбой», как если бы воплощал рождение и становление образа одушевленного, живого, едва ли не очеловеченного.

Подобный этос встречаешь нечасто, но именно он определяет наиболее характерные свойства педагогики Бориса Чайковского во всём, что связано с оркестровкой, теорией и практикой оркестрового письма, историей оркестровых стилей и анализом оркестровых партитур.

Восприняв от своих учителей профессионализм экстра-класса, он вспоминал, что прошёл через изучение грандиозного по объёму материала, «под массивом которого кое-кто может и погибнуть...» Но и компенсировать подобные знания неожиданными озарениями, по его мысли, невозможно. «Только редкие таланты, – замечает Е. А. Мравинский, – избегают иссушающего влияния специализации, сохраняя творческую возможность Прозрений *через и над материалом* (курсив мой. – Ю. А.), как таковым» [7, с. 342].

### Оркестровая поэтика на уроках Бориса Чайковского

В масштабах одной статьи невозможно исследовать все сферы педагогической деятельности Б. Чайковского. Отдельного изучения требуют его представления о разработке мелоса и свойствах тонально-гармонического мышления. Системный морфологический труд можно посвятить истолкованию композитором классических жанровых и архитектурных нормативов, типологии движения и т. д. И всё же есть область, практически не затронутая в немногочисленных (в основном публицистических) работах, в которых оживает образ Б. Чайковского-педагога и при этом крайне важная для осмысления не только общепедагогических проблем, но и изучения собственного оркестрового стиля и педагогического метода композитора. Речь идёт о слагаемых *оркестровой поэтики*, которые не только объединяют весь корпус дисциплин, непосредственно связанных с *искусством оркестровки* (инструментоведение, чтение партитур, оркестровка, история оркестровых стилей), но представляют собой нечто самодостаточное, превосходящее обыденный дидактический шаблон. Уже упоминалось о скептицизме Чайковского в отношении отдельных форм академического образования в музыке. «Образование только тогда чего-то стоит, когда не выхолащивает, не обезличивает тех, кто осваивает, казалось бы, одни и те же и столь необходимые для профессионального становления правила. А подобное (обезличивание – Ю. А.) происходит сплошь и рядом»; «это не оркестровка, это плохо или хорошо усвоенные правила. Причем, *правила*

для всех»\*, – подобные замечания нередко звучали из уст Б. Чайковского, особенно после государственных симфонических экзаменов с исполнением партитур начинающих авторов.

Борис Александрович никогда в письменной, научно-методической форме не излагал своих взглядов на проблемы функциональной оркестровки или истории оркестровых стилей. Но в отличие от многих, кто это делал, так сказать, «по долгу службы», имел их и более того – обладал специфическим даром продуцировать эти взгляды как своеобразный инструментарий для раскрытия индивидуальных свойств оркестрового мышления каждого из своих учеников. Как это ни печально, в академическом композиторском образовании подобное происходит нечасто.

Редко из его уст можно было услышать само слово – *инструментовка*. И это вполне естественно для автора, который никогда специально не «инструментовал» свои изысканные партитуры. Чайковский *оркестровал*, то есть сразу *сочинял для оркестра*. Это не значит, что им отвергались некие эскизы в виде дирекционных или клавиров, но дирекционные были для него не абстрактной «матрицей», а способом быстрой фиксации музыкальных образов, которые рождались изначально как оркестровые.

Однажды, на вопрос ученика, как можно предусмотреть весь состав партитуры до её полного оформления, Борис Александрович достал с книжной полки томик писем Берлиоза и прочитал: «Для программы, которую я хотел бы провести, мне потребуются: 34 скрипки (по крайней мере), 10 альтов, 11 виолончелей, 9 контрабасов... плюс для произведе-

ния с двумя оркестрами: 4 первых кларнета in B, 4 вторых кларнета in B, кларнет пикколо in E, третья флейта, флейта пикколо in Des, 2 валторны, 2 трубы, 2 офиклеида – in C и in B, 3 тромбона, 2 гобоя, 4 барабана... И наконец, хор из 80 (или 70) мужчин и 20 (или 30) женщин, певец (высокий бас) и какая-нибудь певица-солистка» (из письма Жоржу Энлю. Авиньон. 2 июля 1845 года) [8, с. 132–133]. И продолжил от себя: «Согласитесь, серьёзный состав. И Берлиоз формировал его отнюдь не постфактум. Оркестровый состав – это не дополнение к сочинению, *это сама музыка, её палитра*»\*.

Б. А. Чайковский, несмотря на свою формальную отвлечённость от «письменной дидактики», был прекрасно осведомлён о работах в сфере «науки об оркестре», тем более что их достаточно мало в сравнении с другими дисциплинами. Выше всего он ставил «Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке» Берлиоза [9], отвергая «историческую» критику многих коллег, что, дескать, некоторые фактические сведения этого труда устарели и т. д. «Трактат Берлиоза и комментарии Рихарда Штрауса – это не формальный свод правил, – говорил Чайковский, – а выражение мироощущения, в котором оркестр – главная величина...». Однажды кто-то подарил Борису Александровичу книгу К. Еременко «О перспективах развития симфонического оркестра» [10]. На мой вопрос, как он воспринял этот труд, Чайковский ответил: «Работа по замыслу, и даже исполнению, вполне серьёзная. Но прочитав её, складывается впечатление, что *никаких перспектив у симфонического*

оркестра нет. А это не так. Перспективы грандиозны, но менее всего они зависят от технологического совершенствования, так сказать, от материальной базы. Эволюция инструментария – вещь важная, но это частность относительно того, что автор книги именуется *перспективами оркестра*\*. Стоит добавить, что Чайковский отвергал как нестерпимый моветон исключительно инструментоведческий, *эволюционистский* взгляд на формирование оркестра и саму историю оркестровых стилей.

В работе с учениками Чайковский мгновенно реагировал на попытки (вполне естественные для тех, кто был пленён яркостью его оркестра) «идти по следу». Помнится, один из студентов использовал групповые скрипичные *col legno* примерно так, как это делает Чайковский в «Теме и восьми вариациях», когда большая плотность звучания струнно-смычковых щелчков (целыми группами) и их своеобразная «тембровая обнажённость» – на фоне разреженного пространства струнных флажолетов – способствуют созданию незабываемой колористической палитры. Борис Александрович мгновенно отреагировал: «Это от литературы. И звучать будет сухо, одномерно. Такие вещи хороши в *специально спроецированном пространстве*, в нужной, то есть подготовленной атмосфере», и предложил подумать о другом решении. К слову, «лобовые», однозначно-директивные решения Б. А. Чайковский предлагал нечасто, предпочитая будить фантазию ученика, но в исключительных случаях он давал единственно возможный «рецепт» и можно было лишь удивляться его безукоризненной точности.

Вообще, проблема «подражательства», о которой так любят судить по преимуществу «не имеющие лица критики» (Б. Чайковский), трактовалась композитором равно в этическом и эстетическом измерениях. Его мысли на этот счёт близки тому, о чём размышляет Рильке, пишущий о Шекспире: «Человек благородный и глубокий подражает не мелким проявлениям той или иной личности, а её коренному стилю. Но у каждой великой личности этот стиль – *одиноким путем к себе самому* (курсив мой. – Ю. А.)» [11, с. 37].

Вопросы *атмосферы, резонанса, звуко-тембрового объёма, звуковой перспективы* (эту сферу Чайковский именовал «*тембровой оптикой*» и придавал ей чрезвычайно важное значение) можно обозначить в творческом арсенале композитора как *поэтику пространства и перспективы*. Наставник остро реагировал на отсутствие «пространственного слуха» и умел воспитывать его в учениках. «Важно слышать не только конкретный инструмент, но и окружающее его пространство, собственно, *тишину*. Тишина столь же неповторима и многолика, как и отдельные тембры и их сочетания». Закономерности оркестровой поэтики отмечались Чайковским при анализе музыки самых разных авторов.

Ещё будучи ассистентом в классе Б. А. Чайковского, я, реагируя на многие размышления учителя, пытался сформулировать некий – естественно, не исчерпывающий – «оркестрово-поэтический канон». Идея понравилась Борису Александровичу, предложившему подумать о теоретическом «Введении в поэтику оркестра», которая уже по своему строю

весьма отличалась бы от многого, что прямо или косвенно связано с современной «наукой об оркестре». Конечно, с годами этот «поэтический канон» шлифовался и уточнялся, ведь речь идёт о едва ли не сверхсловесных явлениях специфической *оркестровой поэтики*. Прошли годы, понадобился четвертьвековой собственный педагогический и исследовательский опыт, прежде чем наиболее важные её свойства были сформулированы как некие *вневременные (универсальные) и частные (сугубо авторские)* проявления оркестрового письма [см. подробнее: 12, с. 181–207]. Вот лишь главные слагаемые *поэтики оркестра*, формулировки которых были одобрены Б. Чайковским:

1. *Пространство и перспектива*.
2. *Тембровое дление* (типология оркестрового движения).
3. *Текстурная пластика* оркестра.
4. *Темброво-колористическая драматургия*.
5. *Тембровая оптика*.
6. *Метафоро-символическая онтология* оркестра.

В категорию пространства и перспективы, как уже говорилось, Б. А. Чайковским включалось всё, что прямо или косвенно определяло «тембровую атмосферу» оркестровой партитуры. Всякий инструментальный состав он предлагал рассматривать как своеобразную *«тембровую сцену»*. К весьма расхожим представлениям о так называем «инструментальном театре», когда музыканты перемещаются в замкнутом пространстве со своими инструментами, это не имеет ни малейшего отношения. По Чайковскому, звуки и музыкальные краски перемещаются в оркестре не в вещно-материализован-

ном измерении, а благодаря специально организованным оркестратором проекциям.

Достаточно вспомнить своеобразную «безопорность» грандиозного оркестрового пространства в первых тактах кульминационного, в своём роде – космогонического, раздела «Темы и восьми вариаций» (1973) Б. Чайковского. До включения тубы, микшированной с «бездонными контрабасами» огромный оркестровый массив *гравитационно* не имеет опоры. *Солирующие тромбоны* не поддерживают колоссальный туттийный массив, а своеобразно *пронизывают* его. Благодаря этому сам характер движения обретает черты *космической полётности*, где определение реальной скорости движения невозможно. Это, если угодно, сверхнормативный тип развёртывания (*тембрового дления*), которое у Б. Чайковского никогда не ограничивается метрономическим, линейным измерением хроноса и темпа. Когда во втором предложении кульминационной вариации «незаметно» вводятся мягкие и при этом мощные басы (туба и контрабасы), скорость ни на йоту не меняется, но «космический вихрь» обретает осязаемую «точку притяжения», фундаментальную опору.

Подобных темброво-пространственных, темброво-движенческих метаморфоз в оркестровой музыке Б. Чайковского очень много. Он всячески поощрял стремление учеников к оригинальному мышлению во всём, что связано с оркестром как неким метаинструментом для выражения *поэтических* идей. Само *движение оркестровых красок* (тембровое дление) менее всего экстраполирова-



лось им на формальную скорость развёртывания. В гораздо большей степени чувство движения связывалось Чайковским с *тактильными* ощущениями. «Он не чувствует развития, развёртывания, подобно обездвиженному телу»; «мышечная правда движения»; «тело сжимается от напряжения, и это признак *силы движения*», – высказывая эти и другие мысли о свойствах *движения в оркестре*, Чайковский был близок к суждениям Л. Витгинштейна, заметившего: «Мы чувствуем свои движения. Да, мы действительно их *чувствуем*; это ощущение не похоже на вкусовые ощущения или ощущение жара, оно скорее тактильное: ощущение, когда кожа и мышцы сжимаются, вытягиваются, меняют положение» [13, с. 176]. В отличие от австрийского мыслителя, к мышечно-тактильному восприятию движения Чайковский добавлял кинетическое *чувство температуры («тембрового горения»)* в оркестре.

Текстурно-пластический облик оркестровой партитуры, как афористически выражался Чайковский – «это не визуальные махинации для глаз, несколько не затрагивающие реальное звучание, контролируемое слухом»\*. Оркестровая фактура, по мысли автора «Ветра Сибири», – это воплощение живого, *осязательного рельефа* оркестровой звучности. В этом смысле огромное значение придавалось инструментальной, а точнее – оркестровой агогике, о каком бы (большом или малом, однородном или политембровом) составе не шла речь. У самого Чайковского монотембровые (камерно-ансамблевые и оркестровые), например, струнные составы нередко трактуют-

ся как многокрасочные палитры. *Тембровые расстояния* между тесситурно идентичными звучностями, исполняемые смычком и *pizzicato*, неожиданные смены *detashe* и *legato*, трансформации смычковой плотности при различных сольных, туттийных, аккордовых и других преобразованиях струнной ткани – всё это инструментарий пластической работы, позволяющей как бы преодолевать привычный образно-пластический «номинал» смычкового состава, превращая его в самые неожиданные красочные ипостаси: от вокально-хоровой, как в струнном зачине «Фантазии на русские народные темы» до грандиозной, *метаоркестровой*, как в экспозиции первой части Второй симфонии.

Учеников своих Б. Чайковский призывал искать *первозданные образы звучания*, даже если речь шла о классических, «унифицированных» составах. После премьерного исполнения Квинтета для деревянных духовых инструментов пермского композитора Э. Шидрикова в одном из гнесинских студенческих концертов Б. А. Чайковский с воодушевлением отметил: «Прекрасное сочинение. У многих подобный состав звучит как настоящий... “курятник”, притом, лишённый воздуха, большого пространства. Здесь же всё чисто, прозрачно, рельефно. Отлично интерпретируются *тембровые фонемы*: автор знает точно, в каких случаях инструмент поёт, а где он уподобляется смычковой *игре* или разговорной речи»\*.

Важным маркером, обнаруживающим подлинность таланта и профессионализм не только обучающегося, но и состоявшегося композитора,



является, по Б. Чайковскому, соотношение между архитектурным образом композиции и её темброво-колористической драматургией. Идеал *живой формы* для Бориса Александровича – тотальное единство мелодико-текстурного (пластического), тонально-гармонического и тембрового (колористического) становления. Даже там, где есть все основания говорить о большом значении оркестрового орнаментализма и других проявлений «живописного декора», Б. Чайковский выделял в качестве идеальных примеров партитуры Римского-Корсакова и Глазунова, у которых «живописность» оркестра никогда не воплощает нечто косметическое, оторванное от живого дыхания рождающейся, развивающейся, как бы «обрастающей судьбой» формы.

Чайковский рассказывал, что наблюдал в период студенчества интересный разговор Д. Д. Шостаковича и его консерваторского ассистента Н. И. Пейко о «симфонизме Римского-Корсакова». Вердикт Шостаковича был однозначен: «симфонизма как такового нет». Пейко, не споря с Шостаковичем, всё же был убеждён: «симфонизм у автора Шехеразады есть, но не на классической закваске. Основа – *темброво-колористическая драматургия*, определяющая не *расцветку* партитуры, а реальное движение оркестровых красок». Чайковский, судя по всему, разделял эту точку зрения, но и аргументы Шостаковича считал небезосновательными.

Очень часто Борис Александрович, анализируя музыку или знакомясь с новыми опусами учеников, уподоблял музыкальное формообразование архитектуре. «Что вы строи-

те? Это крепость или амфитеатр?»; «из какого материала эта постройка? (сиречь: как она осмыслена темброво. – Ю. А.); «это металл? Зачем же его красить акварелью? Это бессмысленно», – подобные вопросы и ремарки разрешали множество недоумений, возникающих при «безвольно-безропотном» следовании абстрактным дидактическим схемам. В работе учеников Чайковский весьма строго отделял «естество живого дыхания оркестра» от попыток «одеть какую-нибудь визуальную матрицу в оркестровые одежды» (выражения Б. Чайковского)\*.

Было бы нелепым утверждать, что Чайковский однозначно, то есть априори отвергал разного рода «современные» типы оркестровой пластики, текстуры и архитектуры, в которых используются сонористика или что-то в подобном духе. Отвергалось (как «псевдооркестровый хлам») лишь то, что слабо контролировалось *слухом* или вовсе не контролировалось, включая слух *темброво-драматургический*.

Особое значение композитор придавал сфере, которую, как правило, именовал «*оркестровой оптикой*». К слову, в течение нескольких десятилетий Борис Александрович изучал свойства оптики настоящей и даже усовершенствовал несколько оптических устройств для ленточной киносъёмки. Не стоит преувеличивать метафоричность «оптических» определений композитора при анализе оркестрового письма и поэтики. В большинстве своём – это довольно точные, а не иносказательные суждения. Движение и расположение звучностей в оркестре, *их перемещение* – это не механический процесс,

а, как считал автор «Симфонии с арфой», – тембровая поэзия. Мы неоднократно говорили о свойствах «звукотембровой оптики» у венецианских мастеров раннего многохорного письма, которые искусно использовали, но – и это главное – *управляли* сложной акустикой Сан-Марко и подобных (весьма сложных по архитектурной организации) «замкнутых пространств».

Чайковский обращал внимание учеников на статичность тембровой палитры (если подобная статика не была обусловленным элементом замысла), как на существенный недостаток оркестрового письма. «Иной раз, – говорил он, – уже в первых нескольких тактах композитор демонстрирует все способы звукоизвлечения, использует полярные тесситуры и динамические оттенки и... *всё это стоит*, а точнее висит. *Барин повесил шубу и ушёл*». «Это должно звучать *близко или далеко, сверху или снизу, из глубины* оркестрового пространства или как бы *из-за пределов* оркестровой авансцены?»\* Такие вопросы, увы, очень редко звучат в наши дни на уроках оркестровки, но Б. Чайковский учил понимать «темброво-оптические чудеса» не только в природе, технике и смежных визуальных искусствах, но и в оркестре.

Метафоро-символическая онтология оркестрового письма трактовалась композитором как неизмеримая семиологическая система, инструментарий которой не ограничивается «предметным изображением» реальных звуков окружающего мира и уж тем более – не подменяется инсталляцией разного рода «шумов» и т. п. Используя неординарные оркестровые составы, как, впрочем, и вполне

традиционные, Чайковский подтвердил неисчерпаемый метафорический потенциал классического инструментария, который без всяких перформативных ухищрений может звучать первородно, благодаря эстетике, в которой всё нацелено на создание не просто нового, но *своего* оркестрового мира и при этом – без разрушения основ музыкального языка. Чрезвычайное значение художник придавал темброво-иносказательному потенциалу классического инструментария.

Б. Чайковский не считал символический элемент неким обязательным требованием, но (и это особенно проявлялось в его педагогике), как и Вяч. Иванов, был уверен, что «каждое произведение искусства может быть испытываемо с точки зрения символизма» [14, с. 194]. Именно *оркестровка*, по мысли композитора, а не разного рода сюжетно-литературные симулякры, даёт наиболее широкие возможности символического расширения музыкального (*сверхсловесного*) языка.

В 1990 году я показал Б. А. Чайковскому свою Первую симфонию («В час незаметной печали») для большого оркестра и хора дискантов. Наличие двух роялей, двух арф, клавирина, солирующей альтовой флейты, хора дискантов в большом оркестре, значительно усложняющие практическую работу по подготовке исполнения партитуры, нисколько не смущали учителя, не изменившего в ней ни одной ноты. Но два, казалось бы, очень простых совета кардинально трансформировали облик оркестровой палитры и многому научили молодого автора. Помимо указанных «усиленных» средств в партитуре значился орган. Борис Александрович

просил трижды исполнить фрагмент с участием «короля инструментов», а затем сказал: «Органная звучность – безусловная находка. Орган подчёркивает пространство между инструментальным и хоровым блоками. И всё-таки *его лучше исключить...*». Последовала пауза. Я был не столько шокирован, сколько дезориентирован, ведь мгновение назад включение органа в палитру было оценено как очевидное достоинство. «У вас достаточно средств, чтобы и без использования органа создать иллюзию *его реального* присутствия», – заключил Чайковский. Выполнить этот совет было достаточно просто, но вплоть до первой репетиции я очень волновался. Результат превзошёл ожидания. Метафорический образ органного звучания произвёл своеобразный «эффект» – кто-то из критиков, писавших о симфонии несколькими годами позже, заметил, что орган в Большом зале Гнесинской академии впервые прозвучал на четыре года раньше, чем был реально установлен.

Второй совет Чайковского касался, казалось бы, непрямого динамического штриха. В начальном варианте симфония завершалась своеобразным иставиванием оркестра на максимальном *pianissimo*. Борис Александрович и здесь предложил как будто парадоксальное, а на самом деле – идеальное *символическое* решение: «Чтобы закончить *той тишиной*, к которой вы стремитесь, а это очень ценно, надо завершить партитуру оглушительно громко, не изменив ни одного звука». Исполнив этот совет, удалось своеобразно расширить не только реальные, но и метафизические границы сочинения,

как бы озвучив искомую тишину *за пределами* свершившейся композиции. Подобные советы заставляли задумываться на месяцы и годы, будили фантазию и способствовали выработке отношения к оркестровке как к искусству высокого поэтического символизма.

Запомнилась одна из бесед Б. А. Чайковского с учениками, в которой речь шла о специфике взаимодействия поэтического слова (вербального смысла) и тембра (звука) в вокально-оркестровой музыке Г. Малера. «Автор “Песни о Земле”, в отличие от многих, оркеструет *смысл* слов, а не их *внешние очертания*»\*, – эта ремарка заставила задуматься о сложной семиологии в сопряжении музыки и слов в оркестровом пространстве. То, что Дж. Элиот Гардинер называет «тонким балансом между звуком и смыслом» [15, с. 668] определяло сущность работы Б. Чайковского над оркестровым воплощением поэтического слова. «Не прячьтесь за инструментровкой самого стиха, *оркеструйте его смысл*»\*, – так звучал призыв автора «Знаков Зодиака» и «Четырёх прелюдий для камерного оркестра», в которых явлены неординарные способы работы с *вербальным смыслом*. Совет этот весьма актуален в дидактическом плане, тем более что Чайковский осознавал и то, что само *слово*, по мысли Г. Адамовича, «должно всегда чуть-чуть отставать от смысла» [16, с. 244], и это незримое «расстояние» и должен услышать композитор.

Своеобразный дидактический «оркестровый синодик» Бориса Чайковского не был абстрактным, отвлечённым от личных целеполаганий и эстетического выбора каждого от-

дельного ученика и при этом учитывал грандиозный опыт развития оркестрового искусства от Шютца и Монтеверди до наших дней. Чрезвычайно сложно зафиксировать полный свод педагогических принципов Б. Чайковского в области оркестровки, учитывая, что даже самые частные ремарки, касающиеся конкретного сочинения, содержали в себе нечто всеохватное. И всё же можно точно определить главный педагогический посыл одного из крупнейших оркестровых композиторов XX века, заключающийся в том, что «даже самая оригинальная инструментовка остаётся сферой голой техники» (определение Б. Чайковского) и внешнего декора, если не мыслится как неотъемлемая часть самого процесса *сочинения музыки* и не воплощает обозначенные выше свойства *поэтики оркестра*, уникальной в своих нормативных и частных проявлениях.

Для Б. Чайковского и его «педагогического метода» весьма характерными были отсылки к смежным искусствам, особенно к архитектуре, поэзии и живописи. «Ничего лишнего», – важный эпитет, которым педагог оценивал не только лапидарность исполнения многомерного замысла, но и нечто большее – этос конкретного сочинения и авторского стиля. *Краткость выражения*, в том числе в использовании оркестровых средств, понималась им не в духе примитивного механического минимализма, а на уровне своеобразного *эстетического аскетизма*. Умение не суесловить и как бы конденсировать объёмный материал «в одном-двух мимических выражениях» (Б. Чайковский) ценилось не только в общеэстетическом измерении, но и

на уровне разработки конкретного инструментального состава. «Этот состав шире по объёму, чем содержание, которое он выражает»; «Баху достаточно было одной скрипки или органа для воплощения грандиозных *архитектурных* замыслов»; «в этих тактах много лишних *движений*, мысль ускользает»; «недоговорённость и незавершённость в оркестре – не одно и то же»\*, – эти и другие афористические максимы заставляли начинающих композиторов искать нетривиальные решения в разработке собственных поэтических замыслов.

### Заключение

Педагогический арсенал Б. А. Чайковского в сфере оркестрового письма базируется на стилеобразующих концептах специфической *оркестровой поэтики*, основными слагаемыми которой являются: пространственно-перспективная логика оркестрового мышления (глобальная сфера, включающая в себя и такие важные вопросы как оркестровый объём и реверберационное «излучение» отдельных голосов и инструментальных групп, оркестровая «гравитация» и звуко-вес различных тембровых измерений, акустический образ палитры и т. д.); типология оркестрового движения (тембрового дления); пластический облик оркестровой ткани; воплощение краски и колорита и темброво-колористическая драматургия; «оптические» трансформации оркестрового звучания (символические перемещения оркестровых голосов и их сочетаний в оркестровом континууме); семиологический потенциал оркестрового письма как искусства, которое можно

и нужно обновлять не только в «предметно-технической» части (эволюция инструментария и использование экстраординарных «внеоркестровых» средств), но – и это главное – *изнутри*, не прибегая к разрушению основ функциональной оркестровки и в то же время своеобразно преодолевая унифицированный шаблон в каждом художественном решении.

Несмотря на формальную краткость своей «педагогической карьеры», Б. А. Чайковский оставил неизгладимый след не только

в *абсолютном* музыкальном изменении, но и в педагогике, которую никогда не считал сферой утилитарного обеспечения творческого процесса. Каждый его урок был, по сути, произведением искусства, а оркестровое наследие мастера, будучи осмыслено в ракурсе обозначенных выше *поэтических свойств*, открывает – и это имеет непреходящее значение для композиторского образовательного процесса – неисчерпаемые возможности дальнейшего развития оркестрового языка.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Зайцев Б. К.* Отблески вечного. СПб: РОСТОК, 2018. 736 с.
2. *Стравинский И. Ф.* Хроника. Поэтика / сост., ред. пер., коммент., указ. и заключит. ст. С. И. Савенко; пер. с фр. Л. В. Яковлевой-Шапориной [и др.]. М.: РОССПЭН, 2004. 368 с.
3. *Мутли А. А.* Моё Дунино // Воспоминания о Михаиле Пришвине / сост. Я. З. Гришина, Л. А. Рязанова. М.: Советский писатель, 1991. С. 347–353.
4. *Месснер Е. О.* Основы композиции. Учебное пособие. М.: Планета музыки, 2020. 504 с.
5. *Абдоков Ю. Б.* Николай Пейко. Восполнивши тайну свою... М: Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви: Капелла «Русская Консерватория», 2020. 584 с.
6. *Шостакович Д. Д.* Письмо Б. Чайковскому от Д. Д. Шостаковича от 15.10.1947. Архив Общества им. Бориса Чайковского. Ф. 1. Ед. хр. № 10.
7. *Мравинский Е. А.* Записки на память: Дневники. 1918–1987 / сост., публ. и вступ. ст. А. М. Вавилиной-Мравинской. СПб: Искусство-СПБ, 2004. 656 с.
8. *Берлиоз Г.* Избранные письма. В 2-х кн. Кн. 1: 1819–1852 гг. / составление, перевод и комментарии В. Александровой и Е. Бронфин. Л.: Музыка, 1984. 240 с.
9. *Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. С комментариями Рихарда Штрауса. В II томах / перевод, редакция, вступительная статья и комментарии С. Горчакова. М.: Музыка, 1972. 930 с.
10. *Еременко К. А.* О перспективах развития симфонического оркестра. Киев: Музична Україна, 1974. 264 с.
11. *Рильке Р. М.* Флорентийский дневник: из ранней прозы / Перевод с немецкого. ред. Ю. Зварич. М.: Текст, 2001. 222 с.
12. *Абдоков Ю. Б.* У истоков поэтики оркестра // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2019. Вып. 35. С. 181–207.
13. *Витгенштейн Л.* Zettel. Заметки / перевод и предисловие В. Анашвили. М.: Ад Маргинем Пресс, 2020. 240 с.
14. *Иванов В. И.* Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. 428 с.
15. *Гардинер Дж. Э.* Музыка в небесном граде: Портрет Иоганна Себастьяна Баха / перевод Р. Насонова и А. Андрушкевич. М.: Роузбэд Интерэктив, 2019. 928 с.

16. *Адамович Г. В.* Собрание сочинений: В 18 т. Т. 14: Комментарии (1967). Эссеистика 1923–1971. М.: Изд-во Дмитрия Сечина, 2016. 624 с.

*Поступила 28.09.2020; принята к публикации 09.11.2020.*

*Об авторе:*

**Абдоков Юрий Борисович**, профессор научно-композиторского факультета Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»; председатель Художественного совета «Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского»; художественный руководитель Международной творческой мастерской «Терра Musica», (ул. Большая Никитская, д. 13/6, Москва, Российская Федерация, 125009), кандидат искусствоведения, доцент, [abdokovgeorg@mail.ru](mailto:abdokovgeorg@mail.ru)

*Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.*

#### REFERENCES

1. Zaitsev B. K. *Razmyshleniya o vechnom* [Reflections on the Eternal]. Saint-Petersburg: ROSTOK Publ., 2018. 736 p. (in Russian).
2. Stravinsky I. F. *Chronicle. Poetics*. Compiler, translation editor, comments, index and final article: S. I. Savenko; translation from French by L. V. Yakovleva-Shaporina [et a.]. Moscow: ROSSPEN Publ., 2004. 368 p. (in Russian).
3. Mutli A. A. Moye Dunino [My Dunino] *Vospominaniya o Mihaile Prishvine* [Memories about Michael Prishvin]. Compiled by Ya. Z. Grishina, L. A. Ryazanova. Moscow: Publishing House "Sovetskij pisatel", 1991, pp. 347–353 (in Russian).
4. Messner E. O. *Osnovy kompozitsii*. [Foundation of Musical Composition]. Textbook. Moscow: Planeta Muzyki Publ., 2020. 504 p. (in Russian).
5. Abdokov Y. B. *Nikolaj Pejko. Vospolnivshi tajnu svoyu...* [Nikolay Peyko. And Has Fulfilled His Mystery...]. Moscow: Moskovskoj Patriarkhii Russkoj Pravoslavnoj Cerkvi; Kapella "Russkaya Konservatoriya" Publ., 2020. 584 p. (in Russian).
6. Shostakovich D. D. *Pis'mo B. Chajkovskomu ot D. D. Shostakovicha ot 15.10.1947*. [The Letter from D. D. Shostakovich to B. A. Tchaikovsky, 15.10.1947] Moscow: Archive of Boris Tchaikovsky's Society. Fund 1. Storage unit no. 10 (in Russian).
7. Mravinsky E. A. *Zapiski na pamyat': Dnevnik. 1918–1987*. [Memorable Notes. Diaries: 1918–1987]. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPB Publ., 2004. 656 p. (in Russian).
8. Berlioz H. *Izbrannye pis'ma* [Selected Letters]. In 2 volumes, vol. 1: 1819–1852. Compilation, translation and comments by V. Alexandrova and E. Bronfin. Leningrad: Muzyka Publ., 1984. 240 p. (in Russian).
9. Berlioz H. *Bol'shoj traktat o sovremennoj instrumentovke i orkestrovke, s kommentariyami Richarda Straussa* [The Large Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration, with Comments of Richard Strauss]. In 2 volumes. Translation, editing, introductory article and comments by S. Gorchakov. Moscow: Muzyka Publ., 1972. 930 p. (in Russian).
10. Eremenko K. A. *O perspektivakh razvitiya simfonicheskogo orchestra*. [On Perspectives of the Development of Symphony Orchestra]. Kiev: Muzichna Ukraina Publ., 1974. 264 p. (in Russian).



11. Rilke R. M. *Florentijskij dnevnik: Iz rannej prozy*. [Florentine Diary: From the Early Prose]. Translated from German, edited by Y. Zvarich. Moscow: Tekst Publ., 2001. 222 p. (in Russian).
12. Abdokov Y. B. U istokov poetiki orkestra [At the Beginnings of Orchestral Poetics]. *Vestnik PSTGU, Seriya V: Voprosy istorii i teorii hristianskogo iskusstva*, 2019, Issue 35, pp. 181–207 (in Russian).
13. Wittgenstein L. *Zettel. Zametki*. [Zettel. Notes]. Translation and foreword by V. Anashvili. Moscow: Ad Marginem Press, 2020. 240 p. (in Russian).
14. Ivanov V. I. *Rodnoe i vselenskoe*. [Native and Oecumenical]. Moscow: Respublika Publ., 1994. 428 p. (in Russian).
15. Gardiner J. E. *Muzyka v nebesnom grade: Portret Johanna Sebastiana Bacha*. [Music in the Castle of Heaven: A Portrait of Johann Sebastian Bach]. Translation by R. Nasonov and A. Andrushkevich. Moscow: Rouzbad Interektiv Publ., 2019. 928 p. (in Russian).
16. Adamovich G. V. *Collected Works in 18 volumes, Vol. 14: Comments (1967). Essays 1923–1971*. Moscow: Dmitry Sechin Publ., 2016. 624 p. (in Russian).

*Submitted 28.09.2020; revised 09.11.2020.*

*About the author:*

**Yuri B. Abdokov**, Professor of the Scientific-Composition Department of the Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory, Chairman of the Arts Council of “The Boris Tchaikovsky Society”. Artistic director of “Terra Musica”, International Creative laboratory (Bolshaya Nikitskaya Street, 13/6, Moscow, Russian Federation, 125009), PhD in Arts, Associate Professor, [abdokovgeorg@mail.ru](mailto:abdokovgeorg@mail.ru)

*The author has read and approved the final manuscript.*