

СВОЕОБРАЗИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ БОРИСА АЛЕКСАНДРОВИЧА ЧАЙКОВСКОГО

мр Келле Валида Махмудовна

Российская Академия
Музыки имени Гнесиных,
Москва (Россия)

E-mail: vakelle@mail.ru

УДК: 78.01

78.071.1 Чайковский Б.А.

Оригиналан научни чланак

Резюме доклада: Несколько биографических штрихов; Причины недооценки созданного композитором (внешние и внутренние); Трудность в определении местоположения художественного мира и стиля композитора в контексте течений второй половины XX века («не присоединившийся»); Продолжатель (в ярко индивидуальной форме) классико-романтической традиции; Новизна музыки Б. Чайковского как синоним индивидуальной неповторимости. Миропонимание Б. Чайковского, основанное на усилении центростремительных позиций, как альтернатива постмодернистскому вектору. Обретение смыслов в эпоху потери смыслов.

Ключевые слова: Борис Чайковский, вторая половина XX века, стилевые направления.

Русский композитор Борис Александрович Чайковский (1925–1996) родился в Москве. Окончив Гнесинские школу и училище, поступил в Московскую консерваторию, занятия в которой были прерваны войной. Консерваторское обучение по композиции начал у В. Шебалина, по фортепиано у Л. Оборина. Два года занимался в классе Д. Шостаковича. После изгнания его как формалиста из консерватории, закончил курс в 1949-ом году у Н. Мясковского. "Мои педагоги – такие разные, но сходящиеся в главном. Ими никогда не снимался вопрос качества, а ложными рассуждениями о проблемах, о чем-то таком, о чем только и следует думать, они не занимались вовсе", – вспоминал Борис Александрович¹.

Б. Чайковского был секретарём Союза композиторов СССР (с 1982 по 1991), преподавал на кафедре композиции в институте имени Гнесиных (последние пять лет жизни). Среди его учеников были С. Прокудин, А. Христианов, Р. Радович. «Внешняя канва жизни Бориса Чайковского проста. Её сюжет и содержание заключены в его сочинениях, — говорит в фильме, посвящённом композитору, поэт Давид Самойлов. — Он рос, учился, а дальше — музыка...».

Б. Чайковский – крупнейший симфонист 2-ой половины XX века. Им написаны две симфонии, "Севастопольская" симфония, Симфония с арфой, поэмы для оркестра "Подросток" и "Ветер Сибири", "Тема и восемь вариаций", "Музыка для оркестра", четыре инструментальных концерта и др. Его вокальные циклы – "Последняя весна" на стихи Н.

¹ Из личного общения с композитором.

Заболоцкого, "Четыре стихотворения И. Бродского", "Лирика Пушкина" – можно считать вершинами вокального жанра в русской музыке XX века. Инструментальные ансамбли (шесть струнных квартетов, фортепианные Трио и Квинтет и др.), сонаты (для фортепиано, скрипки и виолончели, пьесы для фортепиано) представляют собой образцы нового классического стиля. Яркие работы создал композитор в кино: "Айболит-66", "Серёжа", "Женитьба Бальзамина", "Гори, гори, моя звезда", "Уроки французского", "Москва, любовь моя", "Лоскутик и Облако" и др. Композитор написал остроумные музыкальные сказки для детей (по Г.-Х. Андерсену, Д. Самойлову и др.).

Имя Бориса Александровича Чайковского малоизвестно в мире². Думаю, что недооценка созданного композитором имеет как внешние, так и внутренние (субъективные) причины. Художественное наследие Б. Чайковского нелегко вписать в панораму направлений музыкального искусства второй половины XX века, времени бурного распространения новых стилей и технологий. Композитора не назовёшь авангардным, но и сухим традиционалистом он не был. Творчество Б. Чайковского стоит несколько особняком – замыслы его работ не всем удаётся понять. Не на заказ, не к парадной дате, а по внутреннему побуждению в 80-е годы (когда взоры большинства советских композиторов устремлены на музыкальный Париж) он написал симфонию, посвящённую истории Отечества – "Севастопольскую" и поэму неожиданного смыслового вектора – "Ветер Сибири". Вопрос "что" ("о чём") был для композитора первичен. В одном интервью он сказал: *Для меня не стоит вопрос так, что нужны средства, которых не было. Я думаю прежде всего о закономерном их применении, о том, чтобы это не было мёртвой конструкцией. И о том, чтобы убрать всё лишнее, отсечь, так сказать, ненужный мрамор*³.

Творчество композитора пришлось на время, когда поколению, родившемуся десятилетием позже (в середине 30-х годов) путь авангардного реформирования музыки казался неизбежным. Мирозидение и эстетика Б. Чайковского, уже сложившиеся к 50-м годам, развивались вопреки этим представлениям. Позднее Борис Александрович скажет, что авангард неприемлем для него *преувеличенно-нарочитой новизной средств*, но и традиционалисты не

² В 2003 году был создан «Фонд сохранения творческого наследия Бориса Чайковского». В состав Фонда вошли крупнейшие музыканты – исполнители сочинений Б. Чайковского и композиторы родственной эстетики (М. Ростропович, В. Федосеев, Г. Писаренко, Г. Ширинская, В. Пикайзен, Н. Шаховская, И. Бочкова, А. Францева, А. Эшпай, К. Хачатурян, В. Рубин, Р. Леденев, О. Галахов, К. Волков, В. Кикта, А. Ларин. Фонд – некоммерческая организация, работающая на безвозмездной основе. Сайт Фонда: <http://boristchaikovsky.ru>. Канал Фонда на YouTube https://www.youtube.com/channel/UC5aVk0Ke0328pzl7S_IANbA

³ Целиком интервью с композитором опубликовано: Келле, 1995: 5.

близки, т.к. они *рождают слепки, лишённые новизны. И те, и другие – малоталантливы. Но худший род – традиционализм*⁴.

Сегодня разговор о средствах в искусстве приобрёл более спокойный тон, но я вспоминаю атмосферу лет 40–50 тому назад, когда шла жаркая полемика по поводу единственно возможного пути. Путь, избранный Б. Чайковским, казался кому-то странным, а кому-то и вовсе тупиковым. В нашей стране вопрос "как писать" приобрёл в то время особую остроту: несогласие с официально принятым искусством стали демонстрировать именно использованием новых приёмов. Это было своего рода *инакомыслие*. Начав свой композиторский путь с клеймом "формалиста" (как дипломник класса Шостаковича, самого главного из обвинённых в формализме в 1948-ом году). Борис Чайковский и позже не попал в обойму явлений, поддерживаемых официальной советской властью: урапатриотических певцов, "национальных" сочинителей (не истинно национальных, какими были Г. Свиридов, В. Гаврилин и он сам, а с внешними этническими приметами, эдаких сарафанно-опрошенных), а также авангардных композиторов (их с 70-х годов посылали в Европу для демонстрации лояльности музыкальных чиновников, и, кстати, так они получили известность и даже признание). Время последней четверти XX века (распад СССР) вынесло на поверхность "гонимых" режимом и "борцов" за новые свободы, ни к тем, ни к другим Борис Александрович не был причислен (и не принадлежал по существу, т.к. пребывал в большом пространственно-временном континууме, в художественно-метафизическом мире. «Лишь жить в себе самом умей — / Есть целый мир в душе твоей / Таинственно-волшебных дум...») – эти строки известного стихотворения Ф. Тютчева *Silentium*» зазвучали в кантате «Знаки Зодиака» как авторское откровение). Убеждённость, осознанность своего предназначения были определяющими в натуре композитора. Он мог позволить себе не замечать моды в искусстве, не боялся показаться смешным, немодным, прослыть ретроградом (мелкий страх периода авангардизма, подмявшего малые личности) и не испытывал эйфории от нахлынувших возможностей.

Есть ещё одна причина, не позволяющая, как мне кажется, иметь автору музыки более широкую известность. Это отсутствие жанров оперы и балета в творчестве. В последние годы для аудитории всё более притягательными являются театральные жанры, нежели концерты симфонической и камерной музыки. У Бориса Александровича в его наследии нет ни оперы, ни балета. Его опера "Звезда" по Э. Казакевичу, которая должна была стать его дипломной работой, осталась незавершённой (этот последний год обучения в консерватории совпал с борьбой против формализма в музыке). Позднее у композитора возникли замыслы двух опер, но они не реализовались.

К откровенной неконъюнктурности творческих деяний композитора⁵ можно добавить такие свойства его личности, как

⁴ Из личного общения с композитором.

независимый, непартийный, а потому – невыездной. Признание же музыкальной Европой было (и остаётся) решающим – ибо «Несть пророка в отечестве своём».

Принципы, которым следовал Борис Александрович, даже понять трудно, не говоря уже о том, чтоб следовать таковым (особенно людям слабым духом).

«Что, моя музыка лучше или хуже, от того, что я не был партийным?» – как-то воскликнул он в разговоре со мной. Никогда себя не рекламировавший, не упоминавший о фактах, способных привлечь к его музыке внимание по причинам *не* художественного характера – таким был этот гениальный музыкант. Скажем, многие бы избежали искушения объявить себя первым композитором (не считая бардовских песен и одного романса Б. Тищенко), написавшим вокальный цикл на стихи Иосифа Бродского? Да ещё в то время, когда поэт осуждён и сослан, а не после присвоения ему Нобелевской премии. Галине Вишневской не разрешили спеть с ним в концерте "Четыре стихотворения И. Бродского". И композитор спокойно ждал⁶.

Для того чтобы понять местоположение Б. Чайковского в эволюционном процессе, необходимо отойти от расхожих понятий и штампов. Исследователи, стремясь систематизировать новые стили и технологии, часто не учитывают вовсе те творческие процессы во второй половине XX века, которые лежат в русле классико-романтической традиции. Во всяком случае, порой все синхронно протекающие творческие явления сводят в одну линию – от авангардизма к постмодернизму. По этому поводу в дневниках Давида Самойлова читаем ироническое умозаключение: *Поэзия стала падать в XX веке, когда понятие о её величине заменилось понятием о её направлении*» (Самойлов, 2000: 132). Исследователям важно вписать в рамки определённого направления творчество того или иного композитора. Вот почему во многом реальность пути Б. Чайковского представляет для музыковедения сложности⁷. Приведём характерное высказывание крупного музыковеда В. Холоповой, в котором с интонацией удивления говорится об особом статусе Бориса Чайковского. «И был один значительный российский композитор, который в течение всей жизни пребывал как бы в классической области, ибо таков был его индивидуальный стиль, – Борис Чайковский. Устремлённый к стойкому светлому началу, лишённому болезненности и расслабленности, которое, по его мнению, воплотить в XX веке было труднее, чем что-

⁵ Борис Александрович не писал сочинений, получивших название *соцзаказы*, посвящённых революции, её вождям или написанных "на случай".

⁶ Цикл «Четыре стихотворения И. Бродского» написан в 1966 году, впервые исполнен в 1978-ом.

⁷ Но это для исследователей, тогда как дирижёры, исполнявшие сочинения Бориса Чайковского, – Р. Баршай, К. Кондрашин, В. Федосеев – считали его самым крупным русским симфонистом после Шостаковича.

то отрицательное, он находил музыкальную опору именно в тональности – мажорной, минорной, с ключевыми знаками, с заключительными мажорными трезвучиями (хотя с диссонантными многозвучиями и хроматикой в развитии, даже с додекафонными рядами), в строгой метрике, с жанрово узнаваемыми фактурами» (Холопова, 2015: 28). Это своеобразное признание композитора – *значительный*, имеющий *индивидуальный стиль*, но (!), судя по всему, не представляющий особого интереса для изучения, ибо закономерности этой системы композиции изучены.

Итак, Борис Чайковский – продолжатель классико-романтической традиции. Заметим, что подобное естественное развитие классических основ музыки в ярко индивидуальной форме возможно лишь у больших музыкантов – гениев. Требуется *преодолеть материю*, освободить элементы языка от автоматизма означающего и узнавания.

В контексте разнородных течений второй половины XX века композитора, действительно, можно считать "не присоединившимся" (по определению Л. Акопяна), «которые не были ни мажорными соцреалистами, ни авангардистами...» (Науменко, 2012: 17) и признать его автономный индивидуальный художественный мир и стиль, условно *новый классицизм* (явление иной природы, нежели "новый традиционализм", формально опирающийся на классические нормы). Мы наблюдаем новаторство особого рода, когда феномен искусства имеет не линейный эволюционный вектор, а представляется суть кристаллическим. Поэтому эволюция выглядит сменой ракурса, поворотом грани кристалла, позволяющим найти в традиционном новое. Подобное новаторство не "взрыв -ного", а умеренного типа присуще было, например, Брамсу, Малеру, Рахманинову, Мясковскому. Творчество таких художников даёт возможность осознать, что *подлинная новизна есть синоним индивидуальной неповторимости*.

Стиль Б. Чайковского органично сплавляет принципы барокко (Сюита для виолончели, Камерная симфония, Шесть этюдов для струнных и органа), классицизма (Симфониетта, Концерт для кларнета с оркестром, Шестой струнный квартет, Трио для скрипки, виолончели и фортепиано, вокальный цикл "Лирика Пушкина"), романтизма (поэма для оркестра "Подросток", Пятый струнный квартет, вокальный цикл "Последняя весна"), экспрессионизма (Скрипичный концерт, Квintет для фортепиано и струнного квартета), а также конструктивизма (Соната для двух фортепиано, Концерт для фортепиано с оркестром), минимализма (Концерт для фортепиано с оркестром), полистилистики (Вторая симфония), соноризма (Шесть этюдов для струнных и органа)⁸. Но новые стилистические особенности имеют у Б. Чайковского ненарочитые и нетипизированные проявления, и осознаваемы они лишь

⁸ Приводя здесь в пример отдельные сочинения композитора, мы имеем в виду, что в индивидуальном сплаве исторических и современных стилей, в них явно обнаруживает себя та или иная стилиевая доминанта.

в контексте его индивидуальной художественно-стилевой системы. В данном случае мы сталкиваемся с объединением различных лексических систем, рождающих индивидуализированную художественную систему, моностиль. (Хотя уже к авангардным опусам нельзя было применять это понятие – моностиль, не говоря уже о постмодернистских объектах.)

Поскольку для Бориса Чайковского средства не были самоцелью, то и смысл, и звучание их, действительно, выглядят иначе по сравнению с авангардными опусами. Например, принцип репетитивности (отдельного звука, мелодико-ритмического оборота, фактурно-гармонического созвучия) в первой части Фортепианного концерта исходит из природы тревожной, "долбящей" токкаты; а в первой части Третьего струнного квартета – как выражение состояния психологически-болезненного оцепенения. Коллаж в первой части Второй симфонии⁹ воспринимается не как идея конструирования драматургии по принципу "своё-чужое". Темы композиторов прошлого символизируют некий этический центр, указывающий на нетленные образцы музыки прошлого: Моцарта, Бетховена, И. С. Баха, Шумана. Но и этим не исчерпывается, как мне кажется, замысел в использовании цитат. Так через первичный смысл баховской темы из Страстей по Матфею – «*Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zahren willen!..*» [«Будь милостив, мой Бог, В слезах моё моление!..»] – слышно молитвенно-интимное обращение к Всевышнему самого автора музыки симфонии.

Новизна пронизывает всю систему выразительных средств сочинённого Борисом Александровичем. В отличие от симфонизма, переосмысленного на основе полистилистической или сонорной драматургии, в творчестве Б. Чайковского присутствуют типичные для русского классического симфонизма эпический и лирико-драматический жанры, например, очень редкий для второй половины XX века образец большой эпической симфонии ("Севастопольская" симфония). Однако произведения Б. Чайковского содержат в себе некие общие, сущностные принципы классического искусства, а не внешнюю академическую похожесть. В его сочинениях крупных жанров отсутствуют общетиповые принципы строения музыкального целого, все они имеют большое разнообразие форм и принципов развития. В одних – свободно-вариационный, монологический характер композиции (Скрипичный концерт), в других – равновесное присутствие эпического и драматического начал (Вторая симфония). Лирико-драматическая природа проявляется тоже в каждом случае по-разному. В

⁹ Кстати, коллаж в симфонии появился у Б. Чайковского раньше, чем в Пятнадцатой Д. Шостаковича и в Первой А. Шнитке (в 1967-ом году). И каким бы неожиданным это не показалось – годом раньше Симфонии Л. Берио. (В этих сочинениях разные методы использования интертекста, но здесь для удобства мы используем термин коллаж). Однако такой соревновательный дух вовсе не занимал композитора. Это свойственно музыкантам иного умонастроения с неперменной установкой – постоянно открывать что-то новое.

симфонической поэме "Подросток" – в виде свободной поэменной композиции, в "Музыке для оркестра" – по подобию сюиты. Перед нами лишённое рассудочных стереотипов, равно как и спонтанного излияния, не обладающего архитектурной стройностью (довольно характерное для произведений последней трети XX столетия), индивидуальное конструирование формы-процесса. Поэтому у композитора каждая форма предстаёт в неожиданном и единственном ракурсе. Например, очень своеобразна сонатная форма во Второй симфонии. Первая часть по пропорциям в цикле – самая разросшаяся, в ней в виде варианта повторена экспозиция: сначала у одних струнных, потом у духовых и литавр. Энергичная разработка начинается изложением новой темы. Небольшая реприза построена на одной побочной партии. Движение истаивает (соло челесты) и приводит к большому самостоятельному эпизоду, основанному на цитировании "чужой" музыки: Моцарта (Квintет ля-мажор с кларнетом), Бетховена (Квартет до-минор), Баха (ария альты из "Страстей по Матфею") и Шумана (фортепианная пьеса "Вечером"). Стремительная кода завершает первую часть симфонии.

В построении музыкального целого "Севастопольской" симфонии соединяются различные принципы формообразования. Контрастные музыкальные темы-образы (некоторые подвергаются интенсивному преобразованию, другие остаются почти неизменными, а есть такие, которые появляются лишь однажды) живут по принципам сонатной, рондальной, вариационной форм, соединяясь в концентрическую одночастную композицию. В масштабном эпико-драматическом произведении – неожиданная "тихая" кульминация, лирический центр (соло альтовой флейты).

Борис Чайковский опирается в творчестве на самодовлеющий мелос. Тематизм его инструментальных сочинений может иметь разную природу и рельеф: песенно-ариозный (1-я часть Концерта для кларнета с оркестром), песенно-эпический ("Севастопольская"), жанрово-характерный (Симфониетта, Камерная симфония), рассредоточенный (Вариации для оркестра, 1-я часть Второй симфонии, Секстет для духовых и арфы), декламационный ("Диалог" из вокального цикла "Четыре стихотворения И. Бродского", фортепианный Квintет, "Музыка для оркестра", Соната для виолончели и фортепиано), сугубо инструментальный, урбанистический (крайние части Сонаты для двух фортепиано), фактурно-сонорный (Вариации для оркестра, Шесть этюдов для струнных и органа, Камерная симфония), скерцозно-игровой (финалы Симфониетты, Кларнетового концерта). Тематизм выполняет и разнообразные функции: в "Подростке" основой свободной композиции служат большие сольные эпизоды, излагающие поющие лирические мелодии широкого дыхания (дуэт виоль д'амур и рояля); В "Ветре Сибири" развитие выстраивается, опираясь на краткие инструментальные тематические комплексы (мотивно-составные темы), которые в процессе вариантного развития приобретают выразительность мотивов-символов.

В одних сочинениях Б. Чайковского тематизму присуща жанровая и структурная определённость (Симфониетта), в других – ритмо-интонационная импульсивность, непрерывность излияния (Скрипичный концерт) и т.п.

В творчестве Бориса Чайковского обращает на себя внимание программные названия сочинений ("Ветер Сибири", "Севастопольская" симфония) или отдельных частей ("Голос полей", "Далёкая дорога", "Осень"). Автор прибегает к подзаголовку и эпиграфу в поэме "Подросток": «Под впечатлением от романа Фёдора Михайловича Достоевского», в качестве эпиграфа поэме предпосланы последние слова романа «...Из подростков созидаются поколения...».

Программность его сочинений не предусматривает сюжетности или звукоизобразительности (если последняя и присутствует, то в весьма опосредованном "опоэтизированном виде" – как дуновение ветра в поэме "Ветер Сибири", морское пространство и подобие крика чаек, квази-"салют" в "Севастопольской" симфонии). Обобщённая программа лишь подталкивает слушателя в желаемом для автора направлении, возбуждает определённые ассоциации и мысли.

Ёмкие, яркие образы "Севастопольской" симфонии — символы, которые одновременно дают свободу нашим ассоциациям и представляют собой квинтэссенцию ощущения жизни: красота нерукотворной, Божественной природы, достоинство человека, символы "вечного" и "бесконечного", судьба Отечества. Заметим, что эта симфония, а также поэма "Ветер Сибири", созданные в начале 80-х годов, обладают прямо-таки пророческой силой. Этот крымский город и теперь – одна из взрывоопасных точек жизни нашей страны. А на вопрос «зачем автору понадобилась географическая точность названия» поэмы, можно ответить так: именно отсюда, из Сибири художнику лучше видится судьба Отечества, как и в близких композитору по духу работах А. Чехова "Из Сибири" и Остров Сахалин" или " Архипелаге Гулаг" А. Солженицына.

Острота лирического тона будоражит мысль, выводит музыкальное повествование до касания мира идей. Так, в казалось бы абстрактном виде искусства, концентрируются важные моменты нашего сознания. Художник напоминает современникам и потомкам о непреходящих истинах и ценностях жизни каждого и жизни всеобщей. «Народ должен быть объединён какими-то идеями. Но не идеями сытости, удобства. Сперва – дух», — говорил композитор (Чайковский, Архив автора).

Программность – наиважнейшая нравственно-этическая составляющая художественного мира Б. Чайковского. Композитор стремится выйти за рамки музыкально-абстрагированного искусства (хотя преобладающее количество его произведений представляют собой "чистую" музыку, но и они насыщены яркими образами, глубокими психологически чувствами), он верит, что искусство звуков способно пробуждать глубокие слои памяти, верований, чувств и стремлений. В

истории музыки, и я бы добавила, человеческого духа, мы наблюдали такое стремление – дать музыкальным образам внемузыкальные ассоциации – не раз (ярче всего в романтизме)¹⁰. Программность сочинений Б. Чайковского, я думаю, в какой-то степени есть скрытая форма оспаривания сложившейся в середине XX столетия ситуации, когда нередко музыкальное конструирование, технология, "игра в бисер" превалирует в сочинениях композиторов авангардно-поставангардной эстетики.

«Говорят, композитор "слышит" время, — такой вопрос был однажды задан Борису Александровичу. «Во всяком случае, желательно, чтобы "слышал", — ответил он. — Но как? Весь вопрос в том — идти на поводу у мелких примет времени или стремиться проникнуть в его глубину. Слышать время — не значит воспринимать лишь его внешнюю, так сказать, звуковую или, скажем, красочную, темповую характерность. Слышать — значит стараться выявить во времени нечто основное, выбрать, я бы сказал, его тональность, состояние. Время — это не шум и беготня, а состояние людей, их психологический настрой, это то, чем люди живут, то и как они чувствуют, как соотносят своё настоящее с прошедшим и будущим. Возможно, лишь взгляд в "колодец времени" (по выражению Томаса Манна) даёт правдивый и ёмкий образ Времени» (Чайковский, 1985).

Внутренний слух Бориса Чайковского был настроен на то, чтобы уловить и воплотить в своё время, кажущееся таким дисгармоничным, трагическим, а порой и абсурдным *гармоничность* сущего. Хочется привести определение Александра Блока, данное им в речи о Пушкине, об истинной природе поэта: *"Что такое поэт?.. Человек, кот пишет стихами? Нет, конечно... Он приводит в гармонию слова и звуки, потому что он — сын гармонии, поэт"* (Блок, 1979: 61). Безусловно, гармоничное и светлое мироощущение художника, в данном случае Бориса Чайковского, сродни духовным интенциям русского искусства, питаемого русской религиозно-идеалистической философией.

В канун 70-летия композитора (осенью 1995 года) я обратилась к Борису Александровичу с вопросом: *"В вашем творчестве нет безнадежности, истеричной болезненности, а также глумливо-пародийного, которыми сегодня полно искусство. А вы сами осознаете это? Ответ Бориса Александровича несколько удивил меня своей определённой: Вы хотите сказать, что мои вещи скорее светлого настроения? Не только осознаю, но имею в виду. Вероятно, в силу натуры мне неприятно глумление, тёмная беспросветность. Естественно, в искусстве бывают вещи и мрачные, где много страшного, неприятного, но при этом — очень сильные, как картины Иеронима Босха. Ведь одно дело, когда есть какая-то опора на этическое начало, а другое — когда мы видим стремление сделать что-нибудь погрязнее. Мрачное в*

¹⁰ Можно провести здесь параллель с О. Мессианом, наделившим программностью большую часть своих сочинений.

искусстве и помойка — разные понятия. Тут, конечно, дело и в таланте. Мне всегда казалось, что светлую музыку сочинять трудно... (Келле, 1995: 4–5).

В середине прошлого столетия родилась наука футурология, транслировавшая в течение короткое время оптимистическую концепцию будущего. Но уже в последней трети XX столетия стало очевидно – цивилизация подошла к пределу (доказательством этого научно обоснованного осознания можно считать доклад Римскому клубу "Пределы роста" 1972 года). В искусстве (мировоззрение и эстетика постмодернизма вполне оформились в это же время) тоже обозначились некие пределы. В том числе, *...возник один парадокс – элемент новизны ещё недавно такой плодотворный и даже эпатазирующий, несколько поутих, как бы стёрся, наше поколение... уже не выдерживает напряжённого марафона с его неперменной установкой – постоянно открывать что-то новое – вот характерное признание руководителя Ассоциации современной музыки Виктора Екимовского (Екимовский, 1999–2012: 42). Новое у английского эстетика Эдмунда Бёрка (считающегося, кстати, основателем консерватизма) определяется как самая простая эмоция, захватывающая ненадолго, легко удовлетворяющая интерес, но вскоре исчерпывающая разнообразие из-за повсеместного употребления, теряющая всякую новизну...* (Бёрк, 1979: 25)

Постмодернизм пришёл к лозунгу открытого искусства, свободного взаимоотношения со всеми старыми и новыми стилями. Борис Александрович чувствовал потребность усиливать центростремительные позиции в то время, когда всё разбегалось (и кстати, центробежные суетные метания привели иных композиторов к потере себя).

В своём повествовании о Борисе Александровиче Чайковском мне хотелось бы сказать о личности композитора, поражающей редкой цельностью. Именно это выделяло его в атмосфере всеобщих недовольств и метаний последней трети XX века в нашей стране. Многие молодые композиторы, стоявшие перед выбором эстетического и стиливого пути, увидели в композиторе не только большого музыканта, но и сильную личность, не поддающуюся искушениям конъюнктуры и моды, не занимающуюся устройством своей карьеры, не мыслящую свою жизнь в другом месте¹¹. Они встретили в Борисе Александровиче настоящего художника, не подвластного смене представлений о том, каким должно быть искусство сегодня. И в этом они увидели для себя будущее, почувствовали смену вектора несколько

¹¹ Моё повествование посвящено исключительно композитору Б. Чайковскому, но понятно, что на этом пути он был не один. В подобной оппозиции к тенденциям борьбы с традицией находились музыканты и в нашей стране (например, Г. Свиридов, М. Вайнберг, В. Гаврилин, Ю. Буцко, А. Эшпай, Н. Сидельников) и в мире (А. Хинастера, О. Мессиан, Ж. Франсе, А. Петтерссон, Г.-М. Гурецкий, В. Рим и др.)

раньше, чем это осознали сами радикальные авангардисты и постмодернисты. Композитор-мыслитель Борис Александрович Чайковский во многом опередил время, исходя в своём миропонимании не с узких (кажущихся актуальными), а непреходящих позиций.

Приведу высказывание ученика Б. Чайковского Раде Радовича: «Борису Александровичу было присуще высокое единство, которое вмещало в себя и великого композитора, и необыкновенного человека, и уникального педагога. Борис Александрович стоит для меня как центральная личность, олицетворение великой созидательной силы русской культуры... В мире существуют явления, которые своим светом облагораживают, притягивают к себе людей и ненавязчиво **учат их быть праведнее**. Таким был Борис Александрович, который огромной силой своего духа помогал нам [ученикам] понимать сущность и в искусстве, и в жизни»¹².

Природное естество Бориса Александровича Чайковского можно определить метафорой, изречённой Сергеем Прокофьевым (высказанной для уточнения своего credo) – *Если море бушует, то тем ценнее твёрдая скала среди волн* (Прокофьев, 2002: 817). Борис Александрович Чайковский и был такой скалой в суетное время и, надеюсь, останется ею, укрепляя духовную и музыкальную традицию. Ибо, как заметил И. Стравинский, "настоящая традиция не является свидетельством исчезнувшего прошлого; наоборот, это **живая сила**, тонизирующая и информирующая настоящее» (Стравинский, 1971: 611).

Литература:

- Бёрк, Э. (1979). Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного/М., Искусство. С. 25.
- Блок, А. (1979). Три вопроса // Искусство и революция. М.; Современник, С. 61.
- Екимовский, В. // Фестиваль «Московская осень» в зеркале прессы. М., 1999–2012. С 42.
- Келле, В.М. (1995). Путь к гармонии// “Музыкальная жизнь”, №1–11. С.5
- Науменко, Татьяны. (2012). «Современное музыковедение должно быть интересно читателю». Интервью Татьяны Науменко с Леоном Акопяном // Учёные записки Российской Академии музыки имени Гнесиных, № 2, С. 17.
- Прокофьев, Сергей. (2002). Дневник. Париж: sprkfv, Т. 2: (запись от 3 декабря 1932). С. 817.
- Самойлов, Д. (2000). Перебирая наши даты. Вагриус, М. С. 132.
- Стравинский, И.Ф. (1971). Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии / ред. Крюков А.Н. М.: Музыка. С.611.
- Холопова, В.Н. (2015). Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков (жанры и стили). М., С. 28.
- Чайковский, Б. Вступительное слово перед трансляцией в радиоэфире «Музыки для оркестра». Рукопись. Архив автора.

¹² Фрагмент воспоминаний, присланный автору статьи (рукопись).

Чайковский, Б. (1985). "Известия", 9 септембра 1985. («Музыка объясняет жизнь»// Интервью Т. Грум-Гржимайло с композитором).

<http://boristchaikovsky.ru>.

https://www.youtube.com/channel/UC5aVk0Ke0328pzl7S_IANbA

РЕЗИМЕ

ОСОБЕНОСТ СТВАРАЛАЧКЕ ЛИЧНОСТИ БОРИСА АЛЕКСАНДРОВИЧА ЧАЈКОВСКОГ

мр Келле Валида Махмудовна

Неколико биографских података; Разлози недовољног вредновања стваралаштва композитора (унутрашњи и спољашњи). Потешкоће у одређивању позиције умјетничког стила у контексту умјетничких праваца друге половине XX вијека. Настављач (у изразито индивидуалном облику) класично-романтичарске традиције; Новине у музици Бориса Чајковског као синоним за индивидуалну оригиналност; Поглед на свијет Б. Чајковског, заснован на јачању централистичких позиција, као алтернативе постмодернистичком правцу. Проналажење смисла у епохи губитка смисла. Кључне ријечи: Борис Чајковски, друга половина XX вијека, стилски правци.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

78(082)

НАУЧНИ скуп Дани Војина Комадине Савремено и традиционално
у музичком стваралаштву (2019 ; Источно Сарајево)

Зборник радова / Научни скуп Дани Војина Комадине
"Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 1", Источно
Сарајево, 13-14. децембар 2019. ; [главни и одговорни уредник
Мирадет Зулић]. - Источно Сарајево : Музичка академија
Универзитета у Источном Сарајеву, 2020 (Источно Сарајево :
Копикомерц). - 342 стр. : илустр. ; 21 cm

Податако уреднику преузет из импресума. - Текст ћир. и лат. -
Тираж 100. - Напомене и библиографске референце уз текст. -
Библиографија уз сваки рад. - Summeries.

ISBN 978-99976-902-1-0

COBISS.RS-ID 129609985