

Ю. Б. Абдоков

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

ORCID: 0000-0001-9033-3279

# Открытия и откровения столетнего юбилея Бориса Чайковского. Иван Никифорчин — интерпретатор симфонических произведений композитора

## АННОТАЦИЯ

10 сентября 2025 года отмечался столетний юбилей одного из крупнейших композиторов XX столетия — Бориса Александровича Чайковского (1925–1996). Симфонические произведения мастера, вошедшие в золотой фонд отечественного музыкального искусства, исполнялись ведущими оркестровыми коллективами мира и лучшими дирижерами эпохи. За три десятилетия, прошедшие после смерти Б. Чайковского, практика концертного воплощения его партитур значительно трансформировалась. Появились молодые музыканты, которые не имели опыта личного общения с композитором, но для которых оркестровое наследие автора «Севастопольской симфонии» определяет критерии высшего художественного достоинства. В статье рассматриваются интерпретации симфонических партитур Б. Чайковского, осуществленные в рамках юбилейной концертной серии художественным руководителем и главным дирижером Московского государственного академического симфонического оркестра и симфонической капеллы «Академия Русской Музыки» Иваном Никифорчиным — одним из наиболее ярких и последовательных исполнителей русской оркестровой музыки XX века. Дирижеру, снискавшему репутацию протагониста авторской воли Б. Чайковского, были доверены премьеры его дебютных партитур, неизвестных широкой слушательской аудитории и специалистам. Аналитические задачи обусловлены рассмотрением вопросов, связанных со стилистически адекватным прочтением партитур, вокруг которых сформировано подобие «академического» исполнительского канона. Семантическое богатство симфонических опусов Б. Чайковского делает их актуальными вне временных и географических границ. Изучается опыт творческого претворения дирижером основных свойств оркестровой поэтики Б. Чайковского: пространственно-перспективной логики, типологии оркестрового развертывания (движения), оркестровой пластики (агогики, тембровой артикуляции), «тембровой оптики», а также важнейших слагаемых уникального темброво-колористического и акустического мышления композитора.

## КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Борис Чайковский, Иван Никифорчин, симфоническая музыка, оркестровая поэтика, интерпретация, оркестровый стиль.

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-3-222-246

EDN JLCXNH

УДК 78.071.1+78.071.2

Yuri B. Abdokov  
Moscow State Tchaikovsky Conservatory,  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0001-9033-3279

# Discoveries and Revelations from Boris Tchaikovsky's Centenary. Ivan Nikiforchin as an Interpreter of the Composer's Symphonic Works

## ABSTRACT

September 10, 2025, marks the centenary of Boris Alexandrovich Tchaikovsky's (1925–1996) birth. He is one of the greatest symphonic composers of the 20th century. The master's symphonic works, which have become part of the golden age of Russian music art, were performed by the world's leading orchestral ensembles and the finest conductors of the era. In the three decades since Tchaikovsky's death, the practice of performing his scores has significantly transformed. Young musicians have emerged. They had no personal experience of communication with the composer, though they consider the orchestral legacy of the *Sevastopol Symphony's* author to be the criteria of the highest artistic merit. This article examines the interpretations of Tchaikovsky's symphonic scores, performed as part of an anniversary concert series by Ivan Nikiforchin (the artistic director and principal conductor of the Moscow State Academic Symphony Orchestra and the *Symphony Capella Academy of Russian Music*). He is one of the most outstanding and consistent performers of Russian orchestral music of the 20th century. The conductor earned a reputation as a protagonist of Boris Tchaikovsky's will. But he was entrusted with the first performances of his debut scores, unknown to the general public and specialists. The main goal of the research is the consideration of the stylistically adequate interpretation of the scores around which a semblance of an "academic" performance canon has formed. The semantic richness of Tchaikovsky's symphonic works makes them relevant beyond temporal and geographical boundaries. The article examines the conductor's creative embodiment of the fundamental properties of Tchaikovsky's orchestral poetics: spatial and perspectival logic, the typology of orchestral unfolding (movement), orchestral plasticity (agogics, timbre articulation), "timbre optics", as well as the most important components of the composer's unique timbre-coloristic and acoustic thinking.

## KEYWORDS

Boris Tchaikovsky, Ivan Nikiforchin, symphonic music, orchestral poetics, interpretation, orchestral style.

Художник не ждет эпоху. Она, напротив, ожидает его.  
В тот миг, когда ему удастся произведение,  
он спас эту эпоху. . .

Эрнст Юнгер. *На Сарацинской башне*<sup>1</sup>

Вековой юбилей композитора, определявшего в течение нескольких десятилетий критерии художественного совершенства и профессиональной чести, в произведениях которого воплощен национальный код эстетического и духовного достоинства, ставит перед теми, кто постигает образы его мышления, множество вопросов, главный из которых — как соотносить открытия свершившейся творческой судьбы с необходимостью идти дальше, не повторяясь и не заискивая перед великим прошлым, в полной мере осознавая его непреходящее значение? Каждый отвечает на этот вопрос сообразно избранной им жизненной стезе. Для Бориса Чайковского, покинувшего этот мир тридцать лет назад, не было ничего двусмысленного в том, что оценка подлинности в искусстве поручена не времени, но вечности. Трудно представить себе художника, менее склонного к саморекламе и тиражу, суете вокруг пьедесталов и президиумов, борьбе за место под солнцем. И дело не только в том, что скромность Б. Чайковского была равновелика его таланту. Как немногие среди мастеров подобного ранга (фото 1), он умел оставаться в тени собственных сочинений, строго оберегая не эфемерный личный покой, а пространство тишины, свободы и одиночества, в котором рождались его музыкальные идеи. Мстислав Ростропович, искренне любивший Чайковского с юных лет, заметил: «Борис был таким всегда, с детства. Бежал от шума вокруг собственных откровений. Бежал *от славы*. Нет, нет, не от меня, от житейской и даже сугубо кастовой, профессиональной славы, какую заслуживал по праву велико талантливый музыкант. Другого такого я, пожалуй, не встречал. . .»<sup>2</sup>

Борис Чайковский недорого ценил ритуальные подтексты юбилейных торжеств и всячески сторонился фестивальной суматохи вокруг себя и собственных сочинений. Проявлялось это и в том, что он весьма сдержанно и даже неохотно говорил о своей музыке и делал это в исключительных случаях, когда его партитурам навязывалась чуждая программа, слишком однозначные лобовые коннотации. В этом смысле показательны его размышления последних лет жизни: «Я не отвергаю совсем ценность слов автора о своем творчестве, все-таки это интересно! Хотя мне самому это не нравится. Говорить о своей музыке — все равно, что говорить о себе. В словах порой все выглядит так авантажно, потом начинаешь слушать — а там же ничего нет, только слова и остаются. . .» [2, с. 138].

Все посмертные юбилеи композитора проводились сообразно тому, как отмечались рубежные вехи при его жизни — без медийного ажиотажа, государственной протекции и панегирического шума. Собственно, 95-летие мастера серьезно отмечалось лишь в концертах Международной творческой мастерской “Terra Musica”, где

<sup>1</sup> См.: [1, с. 173].

<sup>2</sup> *Запись личной беседы с М. Л. Ростроповичем в 2000 году. Из личного архива Ю. Б. Абдокова.*



■ Фото 1. Борис Чайковский. Из архива Ю. Абдокова / Boris Tchaikovsky. From the archive of Yu. Abdokov

музыка Б. Чайковского — величина постоянная (безотносительно переменных дат), а также на симфонических вечерах в концертном зале Мариинского театра, где мой ученик, дирижер Николай Хондзинский исполнил с оркестром Мариинского театра Фортепианный концерт, поэму для оркестра «Подросток» и кантату «Знаки Зодиака»<sup>3</sup> (и в тех же концертах — сочинения Моцарта, Г. Уствольской, Г. Свиридова). Поэтому небывалый интерес общественных организаций, средств массовой информации, государственных институций и множества лиц в преддверии столетнего юбилея Б. Чайковского, прежде не проявлявших особого интереса к концертной судьбе его крупных сочинений, не только воодушевлял, но и настораживал. Так ведь нередко случается: круглая дата становится поводом для реализации отнюдь не бескорыстных (далеких от этоса юбиляра) амбиций очень разных людей на музыкальной «ярмарке тщеславия». Избежать подобного конфуза удастся редко. Проходят юбилейные торжества, и ничего, кроме усталости и какой-то неловкости от бессмысленной сумятицы, в памяти не остается. Подобное приходилось наблюдать неоднократно. Случалось и так, что всплеск искусственно нагнетаемого интереса к конкретной персоне или произведению приводил не к возрождению,

**3** Солисты — Н. Мндоянц (фортепиано), И. Иванова (виоль д'амур), М. Баянкина (сопрано).

а к еще большей инфантильности в восприятии реалий музыкальной истории. Шедевр легко превратить в «исторический» артефакт, а живую судьбу большого художника — в энциклопедический трюизм. Исправить положение может только присутствие того, что по своей природе и целеполаганиям рождается из самой музыки, из осознанного следования художественным и этическим принципам юбиляра. На мероприятиях, посвященных столетию Б. Чайковского, удалось избежать привычной формализации благодаря участию в них музыкантов, выросших, воспитанных «при свете» музыки композитора, с юности изучавших и воспринявших не только его сложнейшую поэтику, но и нестяжательное отношение к творческому труду. На то, чтобы воспитать этих мастеров, ушли годы и немалые силы. Когда тридцать лет назад, будучи молодым еще человеком, я впервые переступил порог Московской консерватории как педагог, был по-настоящему обескуражен: творческое наследие Б. Чайковского, М. Вайнберга, Н. Пейко, Р. Бунина, Г. Галынина, Г. Уствольской, А. Чугаева и других крупнейших композиторов эпохи было практически исключено из образовательного процесса. Окончив консерваторский курс, оперно-симфонический дирижер мог так и не соприкоснуться с партитурами, некоторые из которых могли бы составить славу любой сколько-нибудь значимой национальной культуры. По счастью, со временем удалось преодолеть этот «хрестоматийный» вакуум. Концертные реалии последних десяти лет и 2025 года красноречиво это подтверждают. Только в рамках концертной серии, посвященной столетию Б. Чайковского, его ранний камерно-оркестровый шедевр — Симфониетту для струнного оркестра (1953) — и партитуры композиторов его круга (Н. Мясковского, Д. Шостаковича, М. Вайнберга, Г. Уствольской и др.) с «Виртуозами Москвы» и собственным коллективом “Смергата Комитас” исполнил молодой одаренный дирижер Эрнест Алавердян (фото 2), известный еще и тем, что он один из лучших интерпретаторов (как солист) Концерта для кларнета и камерного оркестра (1957). Но самая ответственная роль в юбилейной серии (и не только) принадлежит Ивану Никифорчину (фото 3), который вместе с возглавляемыми им Московским государственным академическим симфоническим оркестром (МГАСО) и симфонической капеллой «Академия Русской Музыки» (АРМ), а также с Государственным академическим симфоническим оркестром (ГАСО) им. Е. Светланова исполнил знаковые симфонические и камерно-оркестровые партитуры Б. Чайковского: поэмы для оркестра «Ветер Сибири» (1984) и «Подросток» (1984), «Тему и восемь вариаций» (1973), «Севастопольскую симфонию» (1980), кантату «Знаки Зодиака» (1974), оркестровую сюиту к радиопостановке «После бала» по Л. Толстому (1952) и 24-ю симфонию Н. Мясковского (1943) — одно из любимых сочинений Б. Чайковского.

За два месяца до начала юбилейных торжеств И. Никифорчин и МГАСО записали на фирме «Мелодия» новый монографический альбом «Открытия и откровения» из симфонических произведений Б. Чайковского разных лет (фото 4). Здесь каждая работа — художественное обретение. До сих пор существовали лишь две трансляционные записи прощальной «Симфонии с арфой» (1993).



Фото 2. Дирижер Эрнест Алавердян, фото В. Волкова / Conductor Arnest Alaverdyan, photo by V. Volkov



Фото 3. Дирижер Иван Никифорчин, фото К. Остриковой / Conductor Ivan Nikiforchin, photo by K. Ostrikova

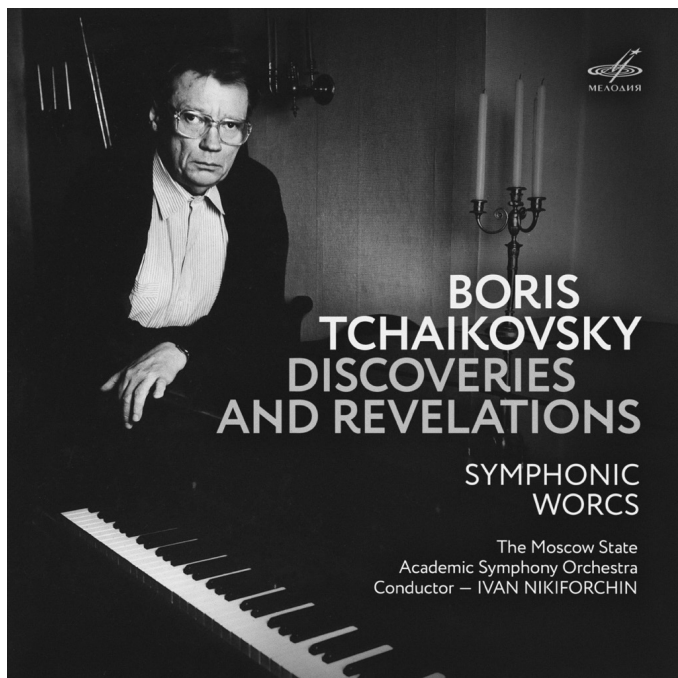


Фото 4. Альбом «Открытия и откровения», фирма «Мелодия», 2025 / Album "Discoveries and Revelations", "Melodiya Records", 2025

И. Никифорчиным осуществлена первая студийная запись партитуры. Первые воплощен аутентичный авторский текст по окончательной авторской рукописи, а не посмертному изданию, изобилующему множеством нотографических и агогических погрешностей. В оригинальном инструментальном составе (использование альтовых кларнетов, заменявшихся, как правило, басовыми) записана поэма для оркестра «Ветер Сибири». И, наконец, две мировые премьеры: дебютная оркестровая партитура Б. Чайковского — симфоническое «Шествие» (1946) и увертюра к опере «Звезда» (1948) по одноименной повести Э. Казакевича (дипломная работа композитора в Московской консерватории, запрещенная в период «антиформалистической кампании» вместе с сочинениями Н. Мясковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Г. Попова, А. Хачатуряна). Ничего подобного — *по объему и качеству* — за три десятилетия, прошедшие после смерти Б. Чайковского, не происходило.

Череди ярких премьер и «возрождений» не заботила И. Никифорчина как часть юбилейного марафона, пусть и общественно значимого, когда громкий резонанс важнее, чем сущность. Возможность воплотить итог жизненных исканий в сотворчестве с лучшими оркестровыми коллективами страны — так дирижер определяет смысл своей работы. Именно это позволило ему добиться выдающегося художественного результата, сравнимого с тем, который сопутствовал при жизни композитора блистательным интерпретациям Кирилла Кондрашина, Рудольфа Баршая, Владимира Федосеева. В судьбе этих дирижеров оркестровая музыка Б. Чайковского занимает особое место, и в чем-то самом важном и сокровенном (на уровне понимания стиля и поэтики) И. Никифорчину удалось не только избежать повторов, но и пойти дальше в осмыслении неисчерпаемых смысловых, живописно-пластических богатств исполняемой музыки.

Писать о своем воспитаннике — занятие сложное. Всякое публичное лицепрятие становится преградой в общении учителя и ученика, требующем предельной откровенности и строгости. Значение имеет и то, что сам Б. Чайковский исключал любую фамильярность с теми, кто был ему профессионально и по-человечески близок. Но я не припомню, чтобы автор «Подростка» и «Ветра Сибири» мог остаться равнодушным к чему-либо выдающемуся, экстраординарному в окружающей его музыкальной действительности, сколь бы близкой она ни была, даже если это требовало преодоления каких-то внутренних психологических преград. Это позволяет и мне говорить об ученике откровенно и в профессиональном плане — максимально беспристрастно, тем более что он давно вступил в пору художественной самостоятельности.

Иван Михайлович Никифорчин начал заниматься в моем консерваторском классе в сентябре 2015 года. Десять лет, вместившие в себя целую жизнь — борьбу за собственный стиль и почерк, противостояние репертуарной всеядности

в угоду концертному мейнстриму и самое важное — эстетический и моральный *выбор*, внутренний рост, проявляющиеся в умении «искать глубину не на поверхности»<sup>4</sup>. Стоит признать, что школа, которую прошел

<sup>4</sup> Выражение Б. Чайковского, часто звучавшее на его уроках.

И. Никифорчин, была весьма суровой. Несмотря на ранний и громкий успех, он не стал баловнем судьбы. Уже в самом начале консерваторского обучения было очевидно, что уникальный творческий потенциал молодого музыканта опережает его возраст. Какое-то время ушло на корреляцию феноменальной природы с культурой и знанием. При этом с первых профессиональных шагов удивляла его способность мгновенно реагировать на наиболее сложное, художественно ценное и, как правило, таинственно скрытое в партитурах самого широкого стиливого спектра. Радовала и редкая для юного музыканта рефлексия подлинности, красоты. За три десятилетия работы с оперно-симфоническими дирижерами в Московской консерватории не часто приходилось сталкиваться с такой жадной постигать не только ремесленные секреты, но и онтологический смысл изучаемых партитур. Тайновиденью в музыке нарочно научить нельзя, но учиться этому необходимо. Скорость и серьезность, с которой И. Никифорчин осваивал грандиозный объем музыки (от Ренессанса до наших дней), кажутся сейчас невероятными. Уже в середине учебного консерваторского курса им был создан камерный оркестр, а чуть позже — хор, с которыми был освоен эксклюзивный (не только для молодежного коллектива) репертуар. С самого начала он формировался из «хорошо забытых» шедевров отечественной и никогда не игранной у нас зарубежной камерно-оркестровой музыки. Подобный репертуар предлагался многим, но мало кому удалось сделать его смыслообразующим в своей работе. Лишь через три года после создания оркестра, сообразуясь с реалиями его концертной жизни и профессиональным ростом художественного руководителя, я дал название этому коллективу — «Академия Русской Музыки». Сегодня это наименование не кажется громким и претенциозным. Оно точно соответствует этимологии каждого из составляющих его слов. Не было ни в самом начале, ни позже каких-либо карьерных и рекламных задач. Только музыка и жажда творчества. Ныне это один из самых востребованных и авторитетных коллективов, выступающих на лучших концертных площадках страны и за рубежом, но, как и в годы становления, неизменной остается *idée fixe* капеллы<sup>5</sup> и ее дирижера — исследование, тщательный лексический анализ и стилистически безупречное исполнение русской оркестровой музыки XX столетия и не только. На фоне необъяснимого равнодушия по отношению к отечественному симфоническому наследию минувшего века (во всем его богатстве и разнообразии) многие проекты АРМ воспринимаются как подвижничество. Так, для британского лейбла “Tocatta Classics. London” были записаны два монографических альбома: полная камерно-оркестровая и квартетная антология одного из гениальных воспитанников Шостаковича — Германа Галынина (1922–1966), включая мировую премьеру последнего опуса композитора (Скерцо для скрипки и струнного оркестра); а также первая мировая запись всего хорового наследия А. К. Лядова, из которого многие сочинения исполнялись лишь при жизни классика. Оба диска получили высочайшую международную оценку и высшие профессиональные награды в Европе, США и России. Некоторые

<sup>5</sup> По мере развития оркестра и расширения репертуара его состав стал именоваться симфонической капеллой.

выдающиеся оркестровые партитуры Н. Мясковского, М. Вайнберга, Н. Пейко, Р. Бунина и великолепные оркестровки Р. Баршая были не просто реанимированы И. Никифорчиным после десятилетий забвения, но воплощены с энтузиазмом первооткрывателя. В июне 2020 года АРМ представила мировую премьеру одного из самых ранних оркестровых сочинений М. Вайнберга — Сюиту для симфонического оркестра op. 26 (1939–1945). За право впервые исполнить и записать этот восхитительный опус боролись несколько крупнейших европейских коллективов и дирижеров, но у меня не было сомнений, что доверить премьеру необходимо И. Никифорчину, который в обстоятельствах, далеких от комфорта, сделал это ярко, страстно, с безукоризненным вкусом<sup>6</sup>. В 2023 году И. Никифорчин стал одним из наиболее заметных победителей на I Международном конкурсе пианистов, композиторов и дирижеров имени С. В. Рахманинова, а годом позже был назначен художественным руководителем старейшего филармонического коллектива страны — МГАСО. Но еще до конкурса у столичной публики была возможность оценить мастерство музыканта, услышав под его руководством великолепное прочтение Восьмой симфонии А. Глазунова с Национальным филармоническим оркестром России (НФОР) — одной из лучших русских симфоний, не звучавшей со времен Светланова, и многие другие сложнейшие партитуры с ведущими симфоническими и камерными оркестрами. Пожалуй, нет такого крупного оркестрового коллектива в стране, с которым бы не выступал дирижер. Но не внушительный список профессиональных наград и запредельный по насыщенности концертный график сделали его одним из лучших современных интерпретаторов партитур Б. Чайковского, требующих от дирижера не только профессионализма экстра-класса, но предельной серьезности и искренности — на грани самозабвения. Будучи человеком максимально коммуникабельным, умея, как немногие, транслировать радость творчества, ощущение бытийного счастья от музицирования, И. Никифорчин не прячется за маской деланой многозначительности, и это признак внутренней культуры, художественной силы и уверенности в своем призвании. Его внешняя открытость и заразительный задор — из очень чистого источника. Полная отстраненность от направленной мишуры и доморощенного акционизма, выдаваемых за нечто стоящее и оригинальное, свидетельствует о том, что личный эстетический и моральный выбор для этого музыканта важнее актуализированного внемузыкальными соображениями набора. «Обрасти судьбой в музыке», по выражению Б. Чайковского, можно не в метаниях между модными веяниями, а исключительно в борьбе за собственный язык, свою интонацию. Не всякий даже очень талантливый человек достойно выдерживает это испытание, поскольку бороться приходится прежде всего с самой собой, с необходимостью прислушиваться к собственной тишине и, как говорил автор «Музыки для оркестра», «к голосам из вечности», звучащим из каждой серьезной партитуры.

<sup>6</sup> В 2025 году АРМ осуществила первую мировую запись Сюиты Вайнберга для фирмы «Мелодия» в альбоме «История одного ареста», наряду с камерно-оркестровыми сочинениями Н. Пейко и Симфонией для струнного оркестра Б. Чайковского.

Прошедший 10 сентября 2025 года (непосредственно в день столетнего юбилея композитора) симфонический концерт МГАСО под управлением И. Никифорчина в Концертном зале им. П. И. Чайковского Московской государственной филармонии (фото 5–6) — бесспорный Рубикон в творческой судьбе дирижера и подтверждение того, что в новом веке автор «Севастопольской симфонии» обрел не очередного ретранслятора и самонадеянного соавтора, не мастеровитого копииста, а (по слову Бруно Вальтера) свободного и вдумчивого, поэтически тонкого и бескорыстного душеприказчика.



Фото 5–6. И. Никифорчин на концерте 10 сентября 2025 года в Концертном зале им. П. И. Чайковского, фото С. Прокудина-Лемешева / I. Nikiforchin at a concert on September 10, 2025, at the P. I. Tchaikovsky Concert Hall, photo by S. Prokudin-Lemeshev



Фото 7. Б. Чайковский и В. Федосеев. Из архива Ю. Абдокова / В. Tchaikovsky and V. Fedoseev. From the archive of Yu. Abdokov

## «ВЕТЕР СИБИРИ»

Юбилейный вечер в Концертном зале им. П. И. Чайковского открывался поэмой для оркестра «Ветер Сибири», посвященной В. И. Федосееву (фото 7). Это небольшое по хронометражу сочинение занимает особое, если не сказать — центральное, место в симфоническом наследии композитора. В сочинении, длящемся около шестнадцати минут, формальный хронометраж — величина условная, преодолеваемая доминированием пространственного чувства над временным. В открытом, структурно как бы не замкнутом пространственном формировании проявляется загадочный облик сочинения, объемлющего, как и в случае с «Севастопольской симфонией», образы видимого и невидимого, личного и до-личного. Никифорчин великолепно чувствует неординарность симфонического становления, в котором преодолены привычные способы классического симфонического становления. Архитектоника оркестровой партитуры менее всего воплощает в его прочтении структурную схему с привычными композиционными сегментами (экспонирование, разработка, обобщение). И это единственно верный метод, поскольку в поэме все формообразующие элементы даются в синкретическом единстве. «Ветер Сибири» можно

уподобить живописным полотнам, в которых пространственная безбрежность и перспективная многомерность воплощаются нарочито сдержанными колористическими средствами — несколькими локальными красками, а точнее, их причудливыми взаимными отражениями. Именно световая и акустическая рефлексия основных тонально-тембровых элементов палитры — *alter ego* партитуры.

Состав оркестра: 2 Flauti grandi, 2 Flauti contralti (G), 2 Clarinetti (B), 2 Clarinetti contralti (F); 4 Trombe (B), 4 Tromboni; 6 Timpani (Esecutore I — d, f, a, Esecutore II — E, G, B), 2 Ferri (soprano, alto), Tamburo, Piatti, Cassa, Tam-tam, Crotali, Campane; Piano; Violini I (18), Violini II (16), Viole (14), Violoncelli (12), Contrabassi (10) — с характерными для Б. Чайковского тембровыми рифмами (четыре группы духовых по четыре инструмента в каждой) воплощает самообытность живописной палитры, в которой доминируют кристаллически холодные, если так можно сказать, «морозные» краски. Интенсивность *тембровой температуры* и световой насыщенности палитры постоянно трансформируется: в проекции «на грани таяния и льда», в движении от замораживающих сумерек зачина к всепроникающему свету последних мгновений композиции. Наличие альтовых кларнетов в оркестровом составе требует особого дирижерского внимания. Не всякий оркестр имеет эти инструменты. В премьерном исполнении и первой студийной записи использовались басовые кларнеты, что привело к очевидному искажению авторского колористического замысла. Особенно это заметно в унисонных микстах, где именно бассетгорны<sup>7</sup> создают неповторимый эффект терпкого рельефного звучания. В студийной записи поэмы, осуществленной в марте 2025 года МГАСО под руководством И. Никифорчина, и на юбилейном концерте восстановлена аутентичная тембровая палитра.

Тончайшая акустическая и живописно-пластическая дифференциация струнных в цц. 1–8 продуцирует характерность тембрового дления всего сочинения. При том что автор точно обозначает метрономическую величину темпа (Andante  $\text{♩} = 60$ ), ни о какой стабильной скорости движения речь не идет. И. Никифорчин с невероятной чуткостью ретранслирует тип развертывания, воплощающий в первых тактах не статику, а своеобразное *движенческое оцепенение*, замороженность. Так может звучать *движение* морозного воздуха, окрашенного призрачным, ирреальным светом ночи. Тонально-тембровым стержнем начальных тактов становится самостоятельный тембровый блок, включающий два сольных альта. Сопряжение различных по плотности и световой проницаемости смычковых групп делает однородную струнную палитру колористически неизмеримой. Многослойное соотношение перспективно отдаленных сольных и туттийных элементов и есть главный инструмент подобного расширения. Начальный тритон альтов (*ppp*) *высвечивается* из безбрежного пространства «ночной» оркестровой тишины. Точечное включение тремолирующих вторых скрипок (своеобразное напластование туттийной группы на зыбкий альтовый остов) мгновенно трансформирует пространственный и движенческий образ палитры.

<sup>7</sup> Corno di bassetto (*umal.*) — альтовая разновидность кларнета.

Тремоло туттийной группы воплощает образ дрожания, своеобразного напряжения пространства, непроницаемого для открытого внешнего света. И. Никифорчин расшифровывает *кинетический* подтекст смычковых тремоло, исключая какой-либо декоративно-ориентальный антураж, что нередко случается в концертной практике. В огромном переполненном концертном зале стояла искомая автором завораживающая, *озвученная* оркестром тишина.

В кульминационном эпизоде (цц. 38–47) сконцентрирована внушительная тембровая и тектоническая сила. Здесь каждый такт и колористический образ вмещают в себя много больше того, что, казалось бы, можно выразить в нескольких мгновениях спрессованного оркестрового хроноса. В некоей сверхреальной проекции воплощаются образы титанического упорства, боли и света, неразрывно связанные в нашем сознании с макрокосмом Русского Севера. Что воплощено в пронизывающих сочетаниях железных прутьев, колокола и рояля, в титаническом сопряжении шести литавр с медью и струнными? Острый, режущий звон кандалов или трагический набат разрушенных храмов, голос железа, вгрызающегося в вечную мерзлоту, или боль человека, обжигаемого страшным холодом — *холодом*, с которым, по слову В. Шаламова, ничто не сравнится?.. Очевидно — и то, и другое, и третье, и еще многое, что навсегда останется тайным и неразгаданным. Все это дано не в приближении к какой-то однозначной «литературной фигуративности», а в свойственном Б. Чайковскому созерцательном постижении таинственных первообразов. И. Никифорчин понимает, что здесь нет ничего случайного и любая, даже мельчайшая, деталь обрастает макрокосмическим смыслом.

Логика диалектического формирования не отвергается, а виртуозно преодолевается в разделе *Meno mosso* (цц. 49–54), который представляет собой самостоятельный тектонический организм — «поэму в поэме», кровно связанную с тем, что ее композиционно окружает. И. Никифорчин трактует вершинный тектонический раздел отнюдь не как кульминацию в классическом ее понимании, то есть — не в качестве итога в развитии экспонировавшегося ранее материала. У Б. Чайковского с первого же такта ц. 49 начинается как бы *новое формирование*, требующее оригинальных текстурных и движенческих выразительных средств. Лишь «в обратной перспективе», в последних мгновениях композиции оцениваешь смысл своеобразного пространственного озарения, одновременно расширяющего и концентрирующего ток тембрового дления. Как правило, все комментаторы отмечают запоминающийся живописно-пластический облик раздела, в котором лапидарными средствами воплощается образ постепенно надвигающейся, устрашающей и величественной силы. Приоритетным является то, что принципиально новый тип тембрового дления рождается на исходе сочинения. Означенный фрагмент причудливым образом раздвигает не хронографический, но пространственный размах близящейся к завершению композиции. И. Никифорчин добивается идеальной передачи авторского замысла, в котором токатно-остинатная механика — это средство для максимальной темброво-пластической концентрации оркестровой звучности, достигающей максимального накала на высшем, *туттийном гребне* оркестрового

роста. Не менее значимым по стилевой адекватности является дирижерское прочтение заключительных мгновений поэмы: образы «минувшего» вы светляются в потоке тающего, всепроникающего, согревающего струнного света. После выдающейся интерпретации В. И. Федосеева «Ветер Сибири» обрел исполнителя, способного идти дальше в раскрытии поэтических таинств великой партитуры.

## «ПОДРОСТОК»

Историю создания партитуры иногда слишком прямолинейно связывают с киношедевром Евгения Ташкова<sup>8</sup>. Действительно, основные темы-образы будущей поэмы были сочинены специально для шестисерийного телефильма по роману Достоевского. При этом не весь материал киномузыки вошел в поэму, симфоническая живописно-драматургическая архитектура которой вполне самостоятельна. Тектоническая фрагментация материала по принципу кинематографического монтажа, столь свойственная многим современным композиторам, чужда автору «Подростка». При этом самые разнообразные, главным образом пространственно-перспективные, «оптические» и хронометрические возможности кинематографа изучались им пристально и находили очевидный отзвук в разработке оркестровой тембровой палитры и неординарном симфоническом формовании. Работа с Ташковым спровоцировала Б. Чайковского на новое прочтение одного из самых сложных сочинений Достоевского.

Я. И. Чайковская-Мошинская, супруга композитора, вспоминала, что на идею переработать материал музыки к фильму в отдельную оркестровую партитуру автора натолкнул В. И. Федосеев. Аппликативно-сюитной трансформации музыкальных образов кинокартины Б. Чайковский предпочел создание оригинальной (во всех отношениях) оркестровой композиции. Тектонически поэма не только самостоятельна относительно киномузыки, но во многом и антиномична ей. Существует довольно сомнительная практика концертного исполнения сольно-ансамблевых фрагментов поэмы в переложении для альта и фортепиано, как если бы это были самостоятельные части несуществующей сюиты из музыки к фильму. Столь вольное обращение с партитурой не оправдывается никакой любовью к музыке, поскольку игнорируется цельная, симфонически органичная архитектура поэмы, исключая какую-либо фрагментацию. Дирижер, не отдающий себе отчета в том, что партитура «Подростка» — это *абсолютная музыка*, поэтически отвлеченная от сюжетных коллизий романа, обречен на бессмысленное искажение авторского замысла. С таким же сомнительным успехом можно было бы экспонировать расчлененные фрагменты скульптур Микеланджело или Челлини, предпочитая их оригинальным произведениям. Художественное

<sup>8</sup> Ташков Евгений Иванович (1926–2012) — выдающийся кинорежиссер, сценарист и актер. Помимо «Подростка» (1983), композитор и режиссер работали вместе в кинокартинах «Уроки французского» (1978) по одноименной повести В. Распутина и «Ловкачи» (1987) по пьесе О. Перекалина «Требуя суда».



Фото 8. С. Полтавский (виоль д'амур) и И. Никифорчин на концерте 10 сентября 2025 года в Концертном зале им. П. И. Чайковского, фото С. Прокудина-Лемешева / S. Poltavsky (viola d'amore) and I. Nikiforchin at a concert on September 10, 2025, at the P. I. Tchaikovsky Concert Hall, photo by S. Prokudin-Lemeshev

значение интерпретации И. Никифорчина обусловлено тончайшим пониманием уникальной симфонической драматургии «Подростка». Композиция поэмы столь же загадочна, как и незаурядная тектоника Скрипичного концерта, сочиненного десятью годами ранее. Стихийное, почти импровизационное начало здесь причудливо сочетается с логикой и ритмикой стройного сонатного или «стихотворно-поэтического» формования. Инструментальный состав и утонченная тембровая живопись «Подростка» неординарны для оркестровой музыки XX века. Темброво-текстурный контрапункт разнохарактерных *солных* красок (фортепиано, клавесин, челеста, блокфлейта, щипковые гусли) и большого оркестра близок, но не «трафаретен» *полифонии образов*, смыслов, грез, воспоминаний и сновидений литературного повествования. Главный «темброво-иконографический» образ-символ поэмы — *виоль д'амур*. Барочный инструмент используется как исключительно современная, как бы заново открытая краска. Никакой эклектичной игры в старину. И. Никифорчин с превосходным альтистом С. Полтавским (фото 8) — и это всецело отвечает замыслу композитора — не трактуют партию виолы как доминирующую

в «романтическом» смысле, как если бы соотношение оркестра и смычкового инструмента воплощало идею привычного концертирования и аккомпанемента. Виола не выделяется искусственно и нарочито из грандиозного оркестрового контекста, а *вписана в него* особой строкой. Смысловое (тембровое, текстурное, акустическое) самостояние виолы объясняется тем, что в многомерном оркестровом пространстве именно эта смычковая партия становится воплощением исповедального голоса, звучащего *от первого лица*. Исповедь и концертное соло — не одно и то же.

Оркестровый состав поэмы: 4 Flauti (Flauto II = Piccolo), 4 Clarinetti (B), 3 Fagoti; 4 Corni (F), 4 Trombe (B), 3 Tromboni; Timpani, Tam-tam, Marimba, Campani; Violini I (18), Violini II (16), Viole (14), Violoncelli (12), Contrabassi (10)<sup>9</sup>; и, наконец, солирующие инструменты, выделенные в отдельный блок, но расположенные в нотном тексте сообразно классическим правилам нотации: Blocflauto, Celesta, Strumento pizzico (щипковые гусли), Cembalo, Viola d'amore, Piano.

Безупречной интерпретации поэмы «Подросток», осуществленной И. Никифорчиным, можно было бы посвятить отдельную аналитическую работу. Ограничимся лишь несколькими важными штрихами.

Испытываешь некоторый дискомфорт, сталкиваясь в различных аннотациях к «Подростку» с такой коннотацией: «экспозиционную тему поэмы композитор поручает дуэту виолы и фортепиано». Нет сомнений и в том, что сопряжение именно этих двух инструментов в разных текстурных и акустических ипостасях становится фундаментом в сложной ансамблево-оркестровой драматургии сочинения. И все же предпочтительней сравнивать нераздельность главенствующих тембровых измерений в партитуре Б. Чайковского не с классическим дуэтным сопряжением «соло — аккомпанемент», а, как это ни парадоксально, с пространственно-текстурным соотношением и акустической нераздельностью фанфарных труб и литавр в ораториальных партитурах Баха и его современников. Речь идет не о тембровой конкретике, а об *акустическом принципе*. Рояль с его обманчиво аккомпанементной фактурой солирует в поэме в меньшей степени, нежели струнный инструмент. На юбилейном концерте партию фортепиано исполнил Д. Цветков. Пианист, тонко чувствующий фортепианную поэтику Б. Чайковского, он сделал это лучше, чем кто-либо после эталонной интерпретации автора. Текстурно и живописно-пластически рояль в «Подростке» так же эмблематичен, как виоль д'амур. Его движенческая орбита всякий раз пересекается с орбитой струнного инструмента, он находится с виолой в одном «гравитационном поле». При этом звучность фортепиано в «Подростке» представляет собой однозначно самостоятельное темброво-акустическое, *оркестровое* измерение.

И. Никифорчин не упрощает текстуру, превращая дуэтные эпизоды в подобие камерно-ансамблевого музицирования, тем более что сопряжение рояля и виолы, как и все сольные элементы палитры, ни в малой степени не воплощает идею концертирования *на фоне*, как

<sup>9</sup> Именно этот численный состав струнных обозначен автором в рукописи партитуры.

и эстрадного концертирования вообще. Ни на мгновение он не забывает о самостоятельном значении фортепиано в тембровой палитре поэмы, осознавая не вполне классический текстурный, акустически «антифонный» принцип взаимодействия главных солирующих инструментов. Все-таки *диалог* и *дуэт* — не одно и то же. В экспозиционном зачине партитуры дирижер добивается не формального соподчинения рояля и смычкового инструмента, а их своеобразной инерционно-движенческой поляризации при соблюдении строгого метрического единства. Отсутствие лиг у фортепиано означает четкую, едва ли не стаккатную (*alla cembalo*) артикуляцию шестнадцатых. Расстояния между шестнадцатыми долями как бы сжаты. Исключаются всякого рода темповые, ритмические отклонения от незыблемого движенческого канона. В самых *открытых* ансамблевых и сольных эпизодах дирижер ни на мгновение не теряет контроль над внушительным *оркестровым пространством вокруг*. Оркестранты музицируют, как говорил К. Кондрашин, *и в паузах*. Сольные линии трактуются И. Никифорчиным как неотъемлемые составляющие оркестровой текстуры. У Б. Чайковского чем прозрачнее и эфемернее ткань, тем обширнее, объемнее отраженный в ней оркестровый континуум. Так, в «тихой кульминации» поэмы солирующая блокфлейта звучит отнюдь не как эпизодическая экстраординарная сольная краска. Она становится образом *истончившегося*, словно лишённого земного притяжения *большого оркестра*. Солирующие инструменты способны *вместить в себя* пространство больших оркестровых групп. В первую очередь это относится к фортепиано, тембровый и пространственный объем которого кратно расширяется за счет различных политембровых уплотнений-микстов, тональных лессировок, эстетический фабержизм которых передается И. Никифорчиным образцово.

«Грусть мира поручена стихам», — говорит поэт [3, с. 10]. Andante из «Подрустка» — один из таких *стихотворных* эпизодов. Обманчиво элементарная текстура Andante с ее иллюзорным разделением на солирующий и аккомпанирующий блоки содержит в себе много загадок. И. Никифорчин не делит живописную палитру на два движенческих, текстурно-мелодических измерения, что было бы крайним упрощением. Если позволить себе непривычные, но вполне оправданные уподобления, то в этом эпизоде одинаково важно учитывать не только «угол тембрового зрения», но и характерность его преломления. Это очевидная проекция «взгляда» через призму своеобразного *оптического рассеяния*, как если бы это был «взгляд сквозь слезы». Внутренняя темброво-живописная текстура палитры значительно объемнее внешней, фактурно-движенческой. Унисон четырех флейт и четырех кларнетов; двухголосие челюсты; разделенная (*divisi*) партия вторых скрипок; «хор» альтов (*divisi in 4*); виолончели и контрабасы — все это самостоятельные пространственно-перспективные пласты единой живописной палитры. Хрупкий, прозрачно-бесплотный перезвон челюсты, длящийся всего два такта, «подсвечивает» со значительной *тембровой высоты* сумеречную палитру невесомой, разреженной и в то же время тесно сгруппированной альтовой группы, звучание которой сродни приглушенному хоровому пению. Альтовый «хор» обладает еще

и свойствами своеобразной темброво-живописной «грунтовки», поверх которой наносятся «краски-тембры» различной световой и цветовой интенсивности. Но, как это часто бывает у Б. Чайковского, фоновый материал текстурно и *пластически осязаем*. Перспективно альтовый пласт занимает в оркестровом континууме удаленно-серединную позицию. Даже там, где к нему присоединяются бездонные контрабасы и виолончели в различных темброво-пластических ипостасях (плотная квинта *non divisi* и октавное сочетание с контрабасами), перспективная позиция альтового блока остается неизменной. Звучности вторых скрипок — двухголосные триоли как своеобразные темброво-текстурные рифмы челесты — наносятся на альтовую «грунтовку» очень мягко. При этом они не растворяются в однородном смычковом пространстве и значительно приближены относительно альтов. Свойствами мгновенного преобразования тональной насыщенности и акустического объема оркестровой палитры обладают смычковые басы. Это единственный пласт, перспективные и пространственные позиции которого варьируются за счет неожиданных включений и выключений контрабасов и трансформаций плотности партии виолончелей. После единственного «безопрного» начального такта *Andante* неожиданное вступление контрабасов на внушительном тембровом расстоянии от «бесплотных» альтов делает палитру едва ли не безбрежной, с другой стороны — и это главное — уравнивает пространственный континуум, поскольку на противоположном полюсе одновременно с контрабасами в свои права вступает линия унисонного « хора » флейт и кларнетов. Этот неординарный *акустический* микст невозможно объяснить нормативами функциональной оркестровки. Флейтовая и кларнетовая группы формируются по принципу *унисонного напластования однородных чистых красок*. Возрастающая колористическая глубина в таких *чистых смешиваниях* не делает звучность светонепроницаемой. Как замечает Э. Юнгер, «любой чистый цвет стремится к какому-то дополнению <...> Этому нельзя научить. Выученные краски — вымученные краски...» [4, с. 298]. В духовом унисоне взаимодействуют, собственно, смешиваются сформированные за счет чистых микстов-напластований утрированно мягкий флейтовый и концентрированно плотный кларнетовый блоки. Призывом волшебных птиц звучит *льющийся с высоты*, одновременно мягкий и пронизывающий голос деревянных духовых. И. Никифорчин замечательно рефлексировал это темброво-живописное таинство. По «звуко-весу» унисон флейт и кларнетов не уступает струнным, а по тембровой рельефности значительно превосходит их. Не тесситурный разрыв, а осмысленная *пластическая диспропорция* возносит ввысь и перспективно удаляет духовой унисон.

*Largo* (цц. 55–62) воплощает одну из главных образно-тектонических, живописно-пластических кульминационных позиций поэмы. Как уже говорилось, одноголосная ткань этого эпизода причудливым образом отражает пространство огромного, как бы истончившегося оркестра. Перспективное сцепление виолы и блокфлейты в последнем такте ц. 54 при всей своей неожиданности осуществляется дирижером столь органично, что невесомая звучность духового инструмента воспринимается как «отраженный свет»

смычкового и, шире, — оркестрового пения. Сопряжение блокфлейты и щипковых гуслей выражает идею акустического, живописного «антифона», в котором тембровые расстояния не разделяют, а, напротив, сближают две столь разнохарактерные краски. Время и пространство в этом разделе (в интерпретации И. Никифорчина) соединяются в безмолвии. «Бытие — тихо. У его часов нет громкого маятника и вовсе нет боя: только тихое-тихое тиканье на самом дне души...» [5, с. 404]. Гусли с их своеобразным «резонансным свечением» перспективно приближены относительно бесплотной, как бы отдаленной блокфлейты, звучность которой не прерывается, а словно рассеивается. С точки зрения тембрового дления этот (внешне очень простой) эпизод представляет для дирижера немалые, иногда непреодолимые трудности. И. Никифорчин преодолевает их с виртуозностью мастера экстра-класса. Он одновременно не торопит и искусственно не сдерживает движение, метрономическая механика которого практически нивелирована. Яркая темброво-пространственная модуляция (разрешение одноголосной линии гуслей в разреженный за счет *divisi* ре-мажорный аккорд альтов, виолончелей и контрабасов) завершает один из самых восхитительных *силуэтных* эпизодов в оркестровой музыке всех времен.

При первом знакомстве с поэмой невероятной, почти невозможной в оркестровом измерении показалась амплитуда полярных, *сенсорно ощущаемых* акустических трансформаций в итоговом проведении основной темы (цц. 103–109). Трудно рационально объяснить градации темброво-пластического тонуса палитры, неожиданные и осязательные переходы от своеобразного «электрического» напряжения до едва ли не мышечного ощущения высвобождения из него. В обозначенном эпизоде на разные отрезки времени из палитры исключаются октавные контрабасы и таинственный, скорее ощущаемый «телесно», нежели воспринимаемый слухом — *рокот литавр*. Именно включения и выключения ударного инструмента (литавры как бы скрыты в реверберационном пространстве контрабасов) кардинально трансформируют пространственный образ палитры, продуцируя подобие «мышечно-тактильных» рефлексий тембрового напряжения и освобождения от него. И. Никифорчин великолепно воплощает тактильно-осязательные свойства тембровой палитры.

Короткая хорально-гимническая, «колокольная» кода (цц. 121–122) не замыкает у И. Никифорчина композицию в привычном пунктуационном смысле, а *открывает* ее сверхкомпозиционный хронос. Насыщенный светом ми мажор финала — измерение, в котором запечатлена «гармония, снимающая все противоречия» [6, с. 19].

## «ТЕМА И ВОСЕМЬ ВАРИАЦИЙ»

10 На последней странице авторской рукописи значится дата окончания работы над партитурой: 18.V.1973.

Мировая премьера партитуры, созданной по заказу старейшего симфонического оркестра Европы — Дрезденской Штатскапеллы и завершенной в 1973 году<sup>10</sup>, состоялась в столице Саксонии 23 января 1974 года под

руководством Кирилла Кондрашина. В России сочинение впервые было исполнено 4 февраля 1974 года в Большом зале Московской консерватории. Оркестром Московской филармонии дирижировал Кондрашин. Примечательно, что именно «Тему и восемь вариаций» дирижер выбрал и для своего последнего, прощального концерта в Москве 5 ноября 1978 года.

Виртуозность инструментального письма и новизна образной драматургии ставят «дрезденский» опус в один ряд с лучшими произведениями вариационного жанра, созданными когда-либо для оркестра. В интонациях, движениях, красках, ритмах, световых отражениях «Темы и восьми вариаций» зашифрованы таинственные и, казалось бы, непередаваемые образы «присутствия при сотворении мира» [7, с. 225]. Своеобразно креационный подтекст проявляется еще и в том, что изобилующая открытиями партитура воплощает идею рождения самого оркестра. Речь идет не о звуковой ретроспекции возникновения и эволюции коллективного музицирования, а о действительном — здесь и сейчас — рождении нового оркестрового метаинструмента.

Оркестровый состав: 4 Flauti, 4 Oboi, 4 Clarinetti (B), 4 Fagotti; 6 Corni (F), 4 Trombe (B), 4 Tromboni, Tuba; Timpani, Triangolo, Tamburino, Tamburo, Piatti, Cassa; Campane, Campanelli; Celesta, Agra; Violini I (8), Violini II (16), Viole (4), Violoncelli (12), Contrabassi (10).

Неординарность циклического становления проявляется уже в первых, «эмбриональных» движениях оркестра, в символике основной темы, напоминающей загадочный иероглиф. Б. Чайковского заботит здесь не физиогномика запоминающегося мелодического рисунка, а экспонирование «разъятого на атомы» темброво-интонационного ядра. Обращение темы «мелодической судьбой» произойдет позже. Из безбрежного пространства струнных рождаются пространственно рассредоточенные унисоны виолончелей, вторых скрипок и альтов. Никому прежде не удавалось столь поэтично использовать флажолеты смычковых групп в большом оркестре. И. Никифорчин (до него это столь совершенно удавалось только К. Кондрашину и В. Федосееву) трактует эти звучности как тембровые метафоры *живого дыхания*. Обращает на себя внимание то, с каким пониманием сущности оркестровой краски дирижер воплощает живописно-агогический подтекст унисонной игры щелчком (*col legno*) всеми скрипками оркестра. И. Никифорчин мыслит этот унисон как весьма яркий *тембровый микст*. Многослойным наложением однородных тонов (*col legno*) Б. Чайковский добивается неожиданного результата: слух фиксирует не сухие и безжизненные щелчки, а некое подобие истонченного, лишённого плотности и массы звука, волшебного *pizzicato*. Призвуки, возникающие от соприкосновения древков смычков со струнами в большом составе, как и в случае с тугтийными струнными флажолетами, используются как средство тончайшей поэтической нюансировки.

Moderato con moto (цц. 6–13) — вариация, которую И. Никифорчин в идеальном соответствии с авторским замыслом считает главным *кинетическим элементом* всего цикла. Исходным импульсом для динамично развертывающегося эпизода становится его начальная доля, а именно — «взрывающий»

оркестровое пространство удар литавр (С), благодаря которому происходит своеобразный тектонический сдвиг. Звучность «безопорного» и перспективно отдаленного связующего аккорда (духовые и струнные) перспективно приближается в первой же доле ц. 6 на максимально близкое расстояние. Кардинально меняется общий объем звучания. После первого «взрыва» оркестровое пространство словно рассеивается и значительно расширяется. Предваряющий вариацию аккорд становится своеобразным «тембровым запалом». Инерция неуклонного движения вперед выражена, прежде всего, в ровном и уверенном ритмическом рисунке альтов и виолончелей. Небольшой частью струнного оркестра пронизывается звучание перспективно смещающихся, *напластовывающихся* аккордовых возгласов медных и деревянных духовых. В прочтении И. Никифорчина струнное *detache* (именно агогический принцип как воплощение смычковой краски) становится своего рода стержнем, пронизывающим плотную ткань духовых «хоров».

Весьма показателен для интерпретации И. Никифорчина эпизод с тембровым *decrescendo*, длящимся всего пять тактов (ц. 52) и приводящим к разделу (цц. 53–55), который некоторые аналитики по странному обстоянию называют «идиллической интермедией», предваряющей кульминационный раздел «Темы и восьми вариаций». Ничего интермедийного (да и идиллического) в этом *тихом молитвословии* нет. В цц. 53–55 звучит одна из самых запоминающихся и ярких мелодий композитора, которая через несколько мгновений обретет космогонический размах. Здесь же она выражает идею интимной прикровенности. Звучание первой скрипки сродни мерцанию горящей свечи. И. Никифорчин подчеркивает молитвенный, трансцендентный характер музыки, что с особой рельефностью проявляется, когда струнный квартет незаметно (всего на два такта) *темброво и перспективно перетекает* в «безмолвный хор» четырех кларнетов. Пространство максимально сужается. Волшебство тембрового сцепления двух разнохарактерных монотембровых групп трудно описать словами: возникает ощущение неземного ответа на тихую молитву. После короткого доминирования духовых «мерцающий» струнный квартет продолжает пение кларнетов, истаивая в заключительном такте. «Молитва требует какой-то тишины и внутри, и вокруг. Вот почему она невероятно трудна в наше шумное и гордое время...» [8, с. 90]. Одним из совершенных воплощений подобного состояния (*с тишиной внутри и вокруг*, которую безупречно воспроизводит дирижер) является отнюдь не интермедийное *оркестровое молитвословие* «Темы и восьми вариаций». Когда смычковый «хор» угасает, весь оркестр ирреально концентрируется на восходящем движении четырех кларнетов и четырех гобоев. Своеобразная «тембровая лестница» *пространственно расширяется* первыми скрипками. Это один из наиболее ярких примеров *тембрового крещендирования* и высокочастотного *пространственного расширения* в рамках очень небольшого отрезка времени. Еще более сокрушительный, нежели во второй вариации, удар литавр символизирует очередной «тембровый взрыв» (первая доля начального такта ц. 56, *Piu mosso* ♩ = 184). Именно он сообщает движению всего оркестра сверхмощную кинетическую энергию. Туттийное тремоло оркестра

на мгновение опережает перезвон больших колоколов, которые акустически как бы вторят удару литавр (И. Никифорчин артикуляционно выделяет этот момент) на значительном тембровом расстоянии, словно это колокола, разбуженные внезапным вихрем. Неизмеримое по масштабу, пульсирующее пространство грандиозного оркестрового массива пронизывается *открытым унисоном* четырех тромбонov, возглашающих лирическую тему предыдущего эпизода. Но здесь уже нет ничего прикровенного. Знаковая мелодия обретает всеобъемлющий трагический смысл. При первом проведении темы оркестр лишен фундаментальной басовой опоры. Тромбоны принимают на себя всю тяжесть «содрогнувшегося» состава. Но уже в третьем такте ц. 57 на своеобразном *гармоническом изломе*, как говорил об аналогичных моментах Б. Чайковский, вступают значительные по гравитационной силе «басы *profundo*» (контрабасы и туба). Здесь И. Никифорчин подчеркивает *тембровую акцентуацию* басов, что делает оркестровый континуум невероятно рельефным.

В цц. 58–60 (*Andante subito*) оркестровое движение сталкивается с новой и, кажется, непроходимой преградой. Канон, в котором едва ли не каждый голос огромного инструментального состава выступает *персонализированно*, можно уподобить железной клетке, в которую постепенно входит весь оркестр. Пространственная и перспективная характерность оркестровой ткани осмыслена так, чтобы вызвать осязательное ощущение не только приближения, но и *вхождения* в некое *сверхвязкое* «темброво-атмосферное» пространство. Поразительна упругая ритмическая пульсация (сродни фантастическому шествию), которой добивается И. Никифорчин в этом эпизоде. Он не стремится, по слову самого Б. Чайковского, утяжелять, «укрупнять и без того крупное». И. Никифорчин, интерпретирующий «Тему и восемь вариаций», не повторяет ошибку некоторых дирижеров, читающих этот фантазмагорический эпизод в сонористическом ключе. В трактовке самого «темброво непроницаемого» раздела вариаций он добивается максимальной *графической четкости, чистоты* звучания каждой линии, что в полной мере соответствует тембровому замыслу Б. Чайковского и, шире, — его этосу. Не осаживает он и тип движения (по мере заполнения всего оркестрового пространства). Увы, и эту вольность, противоречащую кинетической драматургии цикла, допускают многие дирижеры. Вязкости оркестровой ткани он противопоставляет уверенный, маркированный шаг вперед. Для этого дирижер агогически акцентирует главные метрические единицы движения, то есть четвертные длительности, а все пунктиры исполняются подчеркнуто остро, усеченно, как бы в барочной манере. Замечательно и то, с каким вкусом и художественным благородством исполняется заключительный аккорд вариаций. И. Никифорчин не извлекает из него «диксилендный» функционально-гармонический подтекст, как это, увы, с энтузиазмом делают некоторые интерпретаторы. Крещендируемый аккордовый конгломерат, учитывая все то, что было до него, выражает высшую степень *тембровой эйфории*. Консонантный тембровый блок звучит максимально обнаженно, *остро*, как созвучие едва ли не диссонантное, исполненное одновременно не одним, а несколькими оркестрами.



Фото 9. И. Никифорчин на концерте 10 сентября 2025 г. в Концертном зале им. П. И. Чайковского, фото С. Прокудина-Лемешева / I. Nikiforchin at a concert on September 10, 2025, at the P. I. Tchaikovsky Concert Hall, photo by S. Prokudin-Lemeshev

## «НИЧЕГО НЕ ПРОШУ У ВЕКА...»<sup>11</sup>

Мысль-строка из стихотворения Давида Самойлова — поэта, с которым композитор был дружен с юности, — точно определяет жизненное кредо Б. Чайковского. В новом веке понимание сущностных (поэтических, стилевых, этических) принципов композитора во всем, что касается оркестрового исполнительства, ярче, сильнее и последовательнее, чем кто-либо, выразил дирижер И. Никифорчин (фото 9). С этим придется считаться как с данностью — свершившейся эстетической реальностью. Он возвысился до того профессионального, художественного и морального уровня — *высоты свободы и одиночества*, — когда автор и дирижер встречаются не на случайных филармонических и фестивальных перепутьях, а в трансцендентном перекрещивании судеб, в «идеальной точке универсальности», как называет это сокровенное пространство Э. Ионеско [10, с. 436].

Помимо поэм «Ветер Сибири» и «Подросток», а также «Темы и восьми вариаций» на юбилейном концерте прозвучала камерная кантата «Знаки Зодиака» для сопрано, струнных и клавесина — с великолепной, обладающей не только

дивным тембром, но и редким благородством и художественной культурой певицей В. Гамадиевой. Еще одним ярким штрихом жанровой палитры концерта стало исполнение фрагментов музыки к радиопостановке «После

<sup>11</sup> Самойлов Д. *Ночной гость* [9, с. 44].

бала» по Л. Н. Толстому. «Неподъемная» в плане оркестровых трудностей программа юбилейного концерта потребовала от музыкантов МГАСО не только эксклюзивного мастерства, но и изрядной выносливости. Но даже в восхитительном «бисе», когда впервые после 1946 года прозвучала дебютная партитура Б. Чайковского — «Шествие» для симфонического оркестра, музыканты демонстрировали полную самоотдачу и удивительную яркость симфонической палитры. Так бывает лишь в тех редчайших случаях, когда дирижерская воля находит не только ремесленный, но и метафизический отклик в работе оркестрантов, и это неизбежно передается аудитории. Нет ничего необъяснимого в том, что публика очень долго стоя чествовала прозвучавшую музыку, горячо приветствовала ее превосходных исполнителей.

Незадолго до смерти Б. Чайковский заметил: «Когда проходит столетие, преодолеваешь какой-то психологический барьер, ибо о современном сказать “великое” мы всегда побаиваемся, что, вероятно, несправедливо — хотя бы по отношению к себе самим, не сознающим в таком случае до конца, в каком грандиозном времени нам выпало жить...» [2, с. 138]. Новое время, новый век, новая эпоха в посмертном бытии симфонических партитур Б. Чайковского вошли в свои права, и об этом красноречиво свидетельствует то, что таинства его партитур проецируют яркие открытия в современной нам музыкальной жизни.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Юнгер Э. На Сарацинской башне. М.: Тоттенбург, 2023. — 198 с.
2. Абдоков Ю. Мир Бориса Чайковского. Опыт исследования оркестрового письма. Поэтика. Стиль. Интерпретация. М.: Композитор, 2025. — 712 с.
3. Адамович Г. Комментарии. 1967. М.: «Дмитрий Сечин», 2016. — 625 с.
4. Юнгер Э. Семьдесят минуло: дневники. 1971–1980. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — 736 с.
5. Дурылин С. В своем углу. М.: Молодая гвардия, 2006. — 879 с.
6. Лосский Н. Бог и мировое зло. М.: Республика, 1994. — 432 с.
7. Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. М.: «Захаров», 2023. — 752 с.
8. Фудель С. У стен Церкви. Моим детям и друзьям. М.: Русский путь, 2012. — 272 с.
9. Самойлов Д. Весть. Стихи. М.: Советский писатель, 1978. — 112 с.
10. Ионеско Э. Между жизнью и сновидением. Беседы с Клодом Бонфуа. СПб.: Симпозиум, 1999. — 464 с.

#### REFERENCES

1. Yunger E. *Na Saracinskoj bashne* [On the Saracen Tower]. Moscow: Tottenburg, 2023. 198 p.
2. Abdokov Yu. *Mir Borisa Chajkovskogo. Opyt issledovaniya orkestravogo pis'ma. Poetika. Stil'. Interpretaciya* [The World of Boris Tchaikovsky. An Exploration of Orchestral Writing. Poetics. Style. Interpretation]. Moscow: Kompozitor, 2025. 712 p.
3. Adamovich G. *Kommentarii* [Comments]. 1967. Moscow: "Dmitrij Sechin", 2016. 625 p.
4. Yunger E. *Semdesjat minulo: dnevniki 1971–1980* [Seventy Years Past: Diaries. 1971–1980]. Moscow: Ad Marginem Press, 2015. 736 p.
5. Durylin S. *V svoem uglu* [In My Own Corner]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2006. 879 p.
6. Losskij N. *Bog i mirovoe zlo* [God and the World's Evil]. Moscow: Respublika, 1994. 432 p.

7. Stepun F. *Byvshee i nesbyvsheesja* [The Past and the Unfulfilled]. Moscow: "Zaharov", 2023. 752 p.
8. Fudel' S. *U sten Cerkvi. Moim detyam i družam* [At the Walls of the Church. To My Children and Friends]. Moscow: Russkij put', 2012. 272 p.
9. Samojlov D. *Vest'. Stihi* [News. Poems]. Moscow: Sovetskij pisatel, 1978. 112 p.
10. Ionesco E. *Mezhu zhiznju i snovideniem. Besedy s Klodom Bonfua* [Between Life and Dreaming: Conversations with Claude Bonnefoy]. Saint Petersburg: Simpozium, 1999. 464 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Абдоков Юрий Борисович — кандидат искусствоведения, профессор кафедры композиции научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, художественный руководитель Международной творческой мастерской "Terra Musica", председатель художественного совета Международной премии имени Бориса Чайковского.

E-mail: [abdokovgeorg@mail.ru](mailto:abdokovgeorg@mail.ru)

ORCID: 0000-0001-9033-3279

#### ABOUT THE AUTHOR

Yuri B. Abdokov — Cand. Sc. in Arts Studies, Professor of the Orchestration Department of the Scientific and Composer Faculty at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Artistic Director of International Creative Laboratory "Terra Musica", Chairman of the Artistic Council of the International Boris Tchaikovsky Prize.

E-mail: [abdokovgeorg@mail.ru](mailto:abdokovgeorg@mail.ru)

ORCID: 0000-0001-9033-3279

Статья поступила в редакцию: 12.09.2025

Отредактирована: 14.09.2025

Принята к публикации: 15.09.2025

Received: 12.09.2025

Revised: 14.09.2025

Accepted: 15.07.2025

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Абдоков Ю. Б. Открытия и откровения столетнего юбилея Бориса Чайковского. Иван Никифорчин — интерпретатор симфонических произведений композитора // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2025. № 3. С. 222–246.

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-3-222-246

EDN JLCXNH

#### FOR CITATION

Abdokov Yu. B. Discoveries and Revelations from Boris Tchaikovsky's Centenary. Ivan Nikiforchin as an Interpreter of the Composer's Symphonic Works. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2025, no. 3, pp. 222–246.

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-3-222-246

EDN JLCXNH