

Ю. Б. АБДОКОВ

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

YURI ABDOKOV

Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory,  
Moscow, Russia

## БОРИС ЧАЙКОВСКИЙ И РУДОЛЬФ БАРШАЙ: ДИАЛОГ МАСТЕРОВ

### АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается феномен творческого взаимодействия крупнейших музыкантов XX столетия – композитора Бориса Александровича Чайковского (1925–1996) и дирижера, создателя и руководителя Московского камерного оркестра Рудольфа Борисовича Баршая (1924–2010). Анализируются дирижерские идеи Р. Баршая, запечатленные в архивных записях Кларнетового концерта, Камерной симфонии и Концерта для фортепиано с оркестром Б. Чайковского. Работа снабжена эксклюзивным историко-мемуарным материалом, предоставленным Р. Б. Баршаем «Обществу содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского». Художественный диалог Р. Баршая и Б. Чайковского изучается в контексте проблем феноменологического характера. Основные принципы, позволяющие анализировать наиболее яркие свойства интерпретаций Баршая, – это, прежде всего, нормативы оркестровой поэтики самого Бориса Чайковского: авторская тембровая агогика и акцентуация, оркестровая тектоника и драматургия, типология тембрового дления (неравнозначная у композитора формальной скорости движения), проблемы пространственно-перспективного восприятия оркестрового континуума и др. В научный оборот вводятся оценочные суждения Б. Чайковского, касающиеся теории и практики дирижерского искусства и ключевых вопросов стилистически адекватной интерпретации его

## BORIS TCHAIKOVSKY AND RUDOLF BARSHAI: THE DIALOGUE OF MAESTROS

### ABSTRACT

The article deals with the phenomenon of creative interaction between the major musicians of the twentieth century – composer Boris Chaikovsky (1925–1996) and conductor, founder and director of the Moscow chamber orchestra Rudolf Barsai (1924–2010). The author analyzes the conductor's ideas of R. Barsai, captured in archival recordings of the Clarinet Concerto, Chamber Symphony, and Piano Concerto by B. Chaikovsky. The article is provided with an exclusive historical and memoir material supplied by the conductor to the "Society for promoting the study and preservation of the creative heritage of Boris Chaikovsky". The artistic dialogue of R. Barsai and B. Chaikovsky is studied in the context of problems of a phenomenological nature. The main principles that allow us to analyze the most striking properties of Barsai's interpretations are, first of all, the standards of Boris Chaikovsky's own orchestral poetics: the author's timbre agogics and accentuation, orchestral tectonics and drama, the typology of timbre extension (not equal to the composer's formal speed of movement), the problems of spatial perspective perception of the orchestral continuum, and others. B. Chaikovsky's evaluative judgments concerning the theory and practice of conducting art and key issues of stylistically adequate interpretation of his chamber-orchestral and cyclical works are introduced into scientific circulation. The study of live recordings by R. Barsai – the first performer of a number of Chaikovsky scores – is considered as one

камерно-оркестровых, циклических произведений. Изучение зафиксированных в трансляционных записях прочтенный Р. Баршай – первого исполнителя ряда партитур Б. Чайковского – рассматривается как один из важных элементов постижения аутентичного образа этих сочинений, что представляет собой не только научный, художественно-поэтический, но и творческий интерес, учитывая практику современного исполнительского искусства и значительное внимание к оркестровым сочинениям Б. Чайковского у нас в стране и за рубежом.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** *Борис Чайковский, Рудольф Баршай, Московский камерный оркестр, стиливой аутентизм, интерпретация.*

of the important elements of understanding the authentic image of these works. It is not only scientific, artistic and poetic, but also creative interest, taking into account the practice of modern performing arts and significant popularity of orchestral works by B. Chaikovsky in our country and abroad.

**KEYWORDS:** *Boris Tchaikovsky, Rudolf Barshai, Moscow Chamber orchestra, stylistic authenticity, interpretation.*

Г. Берлиоз считал дирижера самым опасным посредником между композитором и публикой: под управлением недоброжелательного маэстро «благородные дерзновения автора кажутся нелепостями <...>, гениальный человек оказывается сумасбродом <...>, и даже слушатели, одаренные высшим пониманием музыки, в первый раз слушая новое произведение, не в силах распознать весь ущерб, причиненный дирижером, обнаружить совершенные им глупости, ошибки, преступления...» [1, с. 510]. Со времен автора «Троянцев» мало что изменилось, разве что кратно возрос дирижерский релятивизм, при котором самоценность репертуара, продиктованного личным выбором – знанием, вкусом, стиливыми привязанностями, – стала более относительной. Для любой музыкальной эпохи драгоценно пересечение орбит выдающегося автора и его неслучайного исполнителя. Не всегда такая встреча происходит при жизни композитора. Необходима определенная историческая дистанция для того, чтобы оценить качество подобных – *единственно-неповторимых* – творческих союзов. Только в начале XXI столетия стало возможным (без страха впасть в агиографическое преувеличение) размышлять о том, что в сонме дирижеров, интерпретировавших, например, оркестровые сочинения Брукнера и Брамса, если не единственными, то первозданно совершенными были и до сего дня (благодаря фонографическим записям) остаются Гюнтер Ванд и Ойген Йохум, Серджу Челибидак и Станислав Скровачевский...<sup>1</sup>. Есть все основания говорить о *Вагнере* Вильгельма Фуртвенглера, *Ганса Кнаппертсбуша* и *Эриха Клайбера*, *Малере* – Клауса Теннштедта, *Георга Шолти* и *Отто Клемперера*, *Берлиозе* – Шарля Мюнша, *Колина Дэвиса* и *Андре Клюитанса*, *Моцарте* и *Шуберте* – Карла Бема, Николауса

<sup>1</sup> Известно, что Брамс считал лучшим интерпретатором своей оркестровой музыки Фрица Штайнбаха (1855 – 1916) [2].



Б. Чайковский (слева) и К. Кондрашин

небрегающего опытом Карла Бема, Рудольфа Кемпе, Джона Барбиrollи или Джузеппе Синополи, исполняющих концертные и оперные партитуры Рихарда Штрауса. Нельзя оставить без внимания новые открытия в этой сфере: феноменальные по стилевой чистоте прочтения, осуществленные Кристианом Тилеманном и Марком Эддером (в равной степени это относится и к наследию Вагнера). После иконографических исполнений опер Бриттена под управлением автора, свойствами первооткрытий обладают эксклюзивные работы Даниэля Хардинга, начинавшего дирижерскую карьеру в качестве ассистента Саймона Рэттла и Клаудио Аббадо. И не только потому, что это идеальные стилевые прочтения.

Калькировать чужие откровения бессмысленно, но делать вид, что «до тебя ничего не происходило...»<sup>2</sup> – по меньшей мере, наивно. Роджер Норрингтон, с его незабываемыми интерпретациями Перселла, Генделя, Бетховена, Брамса, Шуберта, Берлиоза, Элгара, блистательно раскрывающий со штутгартскими оркестрантами не только нотный текст, но и сверхмузыкальную онтологию Пятой симфонии П. Чайковского, убедителен и, в своем роде, *единственен* не потому, что безучастен к непреодолимому по творческой высоте опыту Евгения Мравинского, и уж конечно, не из-за пресловутого *non vibrato* у струнных. Широко известную, в своем роде «каноническую» интерпретацию Мравинского английский музыкант знает досконально. Она для него не натуральный образец для бесконечных ко-

пий, а своеобразная «камера Обскура», через призму которой видится собственный исполнительский замысел. Джон Элиот Гардинер, зарекомендовавший себя величайшим исполнителем Монтеверди и Баха, Генделя и Глюка, Моцарта и Бетховена, Берлиоза и Шумана, неожиданно для многих открыл первозданный поэтический

Арнонкура и Петера Маага, *Дворжак* и *Яначеке* – Вацлава Талиха, Чарльза Маккеррасса и Рафаэля Кубелика, *Григе* и *Нильсене* – Герберта Блумстедта, Неэме и Пааво Ярви, *Шостаковиче* – Евгения Мравинского, Кирилла Кондрашина и Бернарда Хайтинка, *Вивальди* и *Гайдне* – Кристофера Хогвуда, Джованни Антонини... Каковы бы ни были личные эстетические пристрастия, в определении подобных союзов действует закон поэтической очевидности, игнорировать который бессмысленно. Трудно представить серьезного современного дирижера, пре-

2 Слова Бориса Чайковского, высказанные им при обсуждении дирижерских интерпретаций его музыки.

облик «Симфонических танцев» Рахманинова, явив с оркестром Северо-Германского радио (NDR) такое понимание стиля и этоса партитуры, которые иногда кажутся утраченными на исторической родине композитора. Речь идет, конечно же, не о том, чтобы призвать дирижеров (особенно начинающих) к *пассивно-опосредованному* знакомству с оркестровой музыкой, то есть – исключительно по фонографическим записям. Бессмысленность подобной дидактики очевидна, и обсуждать ее не стоит, хотя мастеров, способных качественно читать партитуры, не так много даже среди мэтров, подвигающихся в дирижерской педагогике и озабоченных, главным образом, «мануальной риторикой». Для легиона практикующих маэстро именно запись – и к сожалению, только запись – (увы, не всегда лучшая) становится единственным способом проникновения в музыку. Дирижер, действительно владеющий партитурой, воспринимаящий ее объемным, «рентгеновским» зрением и слухом, – и это подтверждается творческой и педагогической практикой – как правило, живо интересуется опытом предшественников и современников. Для такого музыканта знакомство с чужими работами не заменяет собственных исканий. Разве настоящий писатель не обречен быть профессиональным книгочеем? Пожалуй, это самая счастливая форма обреченности в мире искусства.

Увы, не всякий выдающийся оркестровый автор находит адекватного, *единственно-неповторимого* исполнителя в своем поколении. В русской музыкально-филармонической практике есть одна фантастическая, почти необъяснимая исполнительская лакуна – симфонический космос Н. Я. Мясковского. Грандиозное оркестровое наследие одного из крупнейших композиторов XX столетия все еще ожидает своего подлинного первооткрывателя. При всем уважении к таковым трудно отнести даже выдающихся дирижеров, исполнявших музыку Мясковского при его жизни, как впрочем, и во второй половине XX столетия<sup>3</sup>. Оркестровое творчество Мясковского – *музыка будущего*. Помимо того, что касается сложнейшей, все еще неразгаданной образной поэтики большинства симфонических сочинений композитора, подразумевается собственно исполнительское открытие партитур, редко звучавших при жизни автора на соответствующем замыслу художественном уровне. В присутствии учеников Б. А. Чайковский не раз говорил о качестве интерпретаций оркестровых сочинений своего наставника, в том числе о студийной записи Шестой симфонии, осуществленной Кириллом Кондрашиным. Борис Александрович любил Кондрашина, считал его одним из наиболее ярких русских дирижеров XX в. и едва ли не лучшим интерпретатором собственных сочинений, и тем не менее заметил: «Кириллу Петровичу эта музыка не так понятна, как Прокофьев или Шостакович. У Мясковского все еще нет своего дирижера...»<sup>4</sup>.

3 Полный симфонический цикл Мясковского записан лишь Е. Ф. Светлановым. Отдавая долг уважения грандиозности предпринятого дирижером труда, отметим, что качество интерпретаций многих партитур Мясковского, исполненных и записанных едва ли не «с листа», трудно признать безупречным.

4 Слова Б. А. Чайковского зафиксированы после одного из уроков в 1993 г.



Б. Чайковский (справа) и Э. Серов

Плодотворный контакт юного Б. Чайковского с маститыми А. Гауком и С. Самосудом (в особенности – с Самосудом), проявившими интерес к его музыке, когда тот делал первые шаги как оркестровый автор, определил на многие годы тип отношений композитора с дирижером. Б. Чайковский никогда не искал специально (нарочно) своих исполнителей. Они, как правило, сами находили его. Нередко композитор отказывался от весьма соблазнительных предложений по продвижению собственной музыки из-за неприемлемых творческих и этических обстоятельств. Невозможно представить его обивающим пороги концертных агентств и дирижерских приемных, как это нередко происходит даже с весьма почтенными коллегами. Строгая избирательность автора «Ветра Сибири» и «Музыки для оркестра», кажущаяся кому-то преувеличенной и мизантропической, – следствие его отстраненности от эстетической и нравственной всеядности, ставшей в последние времена ходовым заменителем подлинной свободы в артистической среде. Независимость личного выбора, эстетического и духовного самовыражения Б. Чайковский ставил слишком высоко, чтобы жертвовать ими для красивой афиши. Иными словами, композитор тяготел к *репертуарным* исполнителям высочайшей пробы, творческие интересы которых формируются не только в продюсерских конторах. Столь драгоценный для некоторых маэстро стиливой мультикультурализм воспринимался им как нестерпимый моветон. Некоторые известнейшие дирижеры, имена которых (благодаря навязчивой рекламе) кажутся публике «написанными на небесах», стремились пробить брешь в «авторской самообороне». Стремления эти остались безответными.

Автор, в числе других молодых композиторов, в начале 90-х годов прошлого века получил, как тогда казалось, весьма лестное творческое предложение от одного из идиолов современного академического искусства. От кого-то об этом узнал Б. А. Чайковский. Его реакция: «Не знаю, радоваться или огорчаться... Вам близко то, что делает этот человек в музыке? Нет? Ну и слава Богу. Теперь я спокоен. Бегите от чужой и от своей славы...». Зная к тому времени большинство сочинений учителя едва ли не наизусть, изумляясь тому, что звучат они не так часто, как хотелось бы, мы стали по-другому смотреть на концертную судьбу многих его произведений, не говоря уже о собственных.

Из тех дирижеров, с которыми работал Борис Чайковский (при том, что их кардинально различает) сформировался круг музыкантов, в творчестве которых оркестровая музыка этого композитора – величина неслучайная,



Р. Баршай

а главное – *ничем незаменимая*. Речь идет, прежде всего, о К. Кондрашине (1914–1981), Р. Баршае (1924–2010), Э. Серове (1937–2016) и В. Федосееве (р. 1932).

Кто может сбросить со счетов выдающиеся кондрашинские интерпретации Малера, П. Чайковского, Рахманинова, Корсакова, Шостаковича, Прокофьева, Франка? И все же мы не откроем для себя этого грандиозного музыканта без образцовых исполнений сочинений Бориса Чайковского: посвященной ему Второй симфонии, а также Виолончельного и Скрипичного концертов, «Темы и восьми вариаций» (опуса, сочиненного по инициативе Кондрашина для *Staatskapelle Dresden* и отнюдь не случайно прозвучавшего на последнем, прощальном концерте дирижера в Москве).

Не будет без музыки Б. Чайковского целостным образ другого корифея отечественного дирижерского искусства – В. Федосеева. Казалось бы, и блистательный глазуновский цикл, и великолепная интерпретация «Майской ночи», удостоенная высших международных наград, да и весь репертуар дирижера самоценны без всяких оговорок. Тем не менее трудно представить творческий путь музыканта без посвященных ему и его коллективу сочинений Бориса Чайковского – «Севастопольской» симфонии и «Ветра Сибири», без откровений «Подростка» и «Музыки для оркестра», наконец – без прощальной «Симфонии с арфой». Сопричастность рождению *такой* музыки превращает биографию артиста в религиозно осмысленную судьбу. С такой музыкой жизнь приближается к исповеданию абсолютной красоты. Именно это, а не оvationи, премии, эксклюзивные программы и яркие афиши остается навсегда.

Многие концертные исполнения, трансляционные и студийные записи старинной и современной музыки, осуществленные Э. Серовым – лучшим, как теперь представляется, учеником Мравинского, – стали вершинными достижениями отечественного исполнительского искусства. И все же не с малеровскими и брукнеровскими симфониями, героически «воздвигнутыми» дирижером на берегах Волги (а не Рейна или Невы, где сделать это было бы проще)<sup>5</sup>, вошел этот выдающийся художник в музыкальную вечность. Есть нечто провиденциальное в том, что именно Э. Серову – с его непростой творческой судьбой – было суждено осуществить премьеры единственной кантаты Бориса Чайковского «Знаки Зодиака» и двух иероглифических по образной сложности опусов – Шести этюдов

5 Многие годы Э. А. Серов возглавлял Волгоградский Академический симфонический оркестр и при этом много гастролировал, выступая с ведущими коллективами Европы.

для струнных и органа и Четырех прелюдий для камерного оркестра. По счастью дирижером сделаны эталонные студийные записи «Знаков Зодиака» и Четырех прелюдий.

Январь 1994 года: очередной урок в классе Б. Чайковского. Неожиданный звонок в дверь, и Борис Александрович получает курьерскую посылку из Европы. То была пора нового «русского безвременья», тяжело переживавшаяся композитором. Даже вездесущая реклама на улицах полуразрушенной страны больно ранила его. Не будучи карьерным педагогом, он стал в последние годы жизни по-настоящему великим наставником – и не только для нескольких счастливых, имевших возможность приходить к нему регулярно. Общение с молодыми музыкантами на какие-то мгновения отвлекало Б. Чайковского от непрестанной и мучительной думы о происходящем вокруг. Посылки Баршай, которые кто-то из учеников, не без иронии, связанной с реалиями той поры, называл «гуманитарной помощью», в отличие от «антигуманитарной» (гастрономической), раздаваемой заграничными фондами, включали в себя компакт-диски с новыми записями дирижера. С огромной заинтересованностью изучал Борис Александрович творческие работы Баршай, ничем не омраченная дружба с которым связывала его в течение нескольких десятилетий. Особенно это касается симфоний Шостаковича. В ту пору Баршай записывал их с Оркестром Кельнского



Б. Чайковский и Р. Баршай после премьеры Фортепианного концерта (БЗК)

радио. Дирижер очень интересовался оценкой своего труда, присылая Борису Александровичу – одному из тех учеников Шостаковича, профессиональный и нравственный авторитет которого высоко ценился наставником, – мастер-диски еще неизданных фонограмм. Мы слушали эти замечательные записи, и, думается, Б. Чайковский возвращался в свою молодость, измеряя услышанное впечатлениями всей жизни. После одного из таких прослушиваний им было сказано буквально: «Баршай уникальный человек. Нередко дирижеры – особенно достигшие профессиональных высот – считают своим долгом оставить на партитуре нечто вроде клейма: «здесь был такой-то». И ничего больше в памяти не остается. Баршай умеет учиться у музыки, которую исполняет. Редчайший дар. И музыка – от Баха и Бетховена

до Шостаковича и Малера – многому его научила. Это дирижер *от музыки*, а не от мануальных фокусов...». Пожалуй, это лучшее из того, что сказано о великом музыканте на сегодняшний день.

Баршай был одним из первых, кто сердечно откликнулся на печальную весть о смерти Б. А. Чайковского в 1996 г. и до последних дней вдовы композитора – Я. И. Чайковской, пережившей мужа на 17 лет, – находил возможность поддерживать ее. Незадолго до своей смерти, по просьбе «Общества содействия сохранению и изучению творчества Бориса Чайковского», Рудольф Борисович поделился воспоминаниями о своей дружбе с композитором, прислав небольшой, но очень содержательный, уникальный по афористической яркости и многомерности текст:

«Познакомились мы с Борисом Александровичем незадолго до печальной памяти разгрома Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна и других советских композиторов. Позже я услышал новые сочинения Бориса Чайковского – Фортепианное трио и Струнный квартет. Вот именно эти сочинения привлекли мое внимание и побудили заинтересоваться его музыкой. В исполнении раннего квартета<sup>6</sup> я принимал участие в составе будущего квартета им. Бородина. Вспоминаю, что эта музыка, особенно Трио, произвела на меня громадное впечатление. Я понял, что появился могучий талант, и он не должен, несмотря на все гонения, сворачивать со своего пути. Б. А. Чайковский прошел сквозь мрачные времена торжества невежества и глумления над теми, кто был нам так дорог, и сумел сохранить достоинство большого, истинно русского художника и с гордостью носить имя одного из лучших учеников Шостаковича.

Хорошо помню, как в то время перепуганные студенты-композиторы сидели на подоконниках перед прослушиванием «авторитетной комиссией» работ молодых авторов и стирали в своих партитурах секунды и септимы. Многие из них будут признаны «испорченными»... Шостакович был не из тех учителей, которые стремятся подчинить развитие молодого композитора своим принципам и добиваются в конце концов простого подражания. Наоборот – Дмитрий Дмитриевич помогал и поощрял стремление ученика найти и развить собственный почерк, свое направление и, в конечном счете, свой стиль. Поэтому довольно быстро, вобрав в себя все ценное и близкое ему от Шостаковича, Борис Чайковский обрел собственный стиль, собственную манеру выражения музыкальных мыслей. Это обнаружилось на примере Скрипичного и Фортепианного концертов – сочинений гениальных. Вспоминая те времена, я бы охарактеризовал этот стиль как ступок очень сильной энергии – своего рода сплав из Шостаковича и Бетховена. Подчеркиваю, я имею в виду энергию, а не сам музыкальный язык. Там нет и намека на какое-либо подражательство. Я заметил появление этого качества еще в Фортепианном трио. Казалось, будто музыку пронизывает электрический ток невероятно высокого напряжения. В Фортепианном концерте есть места, где слышно,

<sup>6</sup> Имеется в виду Квартет № 1 для двух скрипок, альты и виолончели, сочиненный Б. Чайковским в 1954 г.



что композитор чувствует за спиной шаги великих людей. Брамс, сказавший это, имел в виду Бетховена. По-моему, Борис Чайковский слышал эти шаги. Добавлю, что к наивысшим достижениям музыки XX столетия, кроме Скрипичного и Фортепианного концертов, я отношу поэму для оркестра «Подросток» по Достоевскому...»<sup>7</sup>.

В коротком «мемуарном эссе» дан лаконичный и очень точный портрет композитора. Очистительный «ток высокого напряжения» пронизывает все творчество Бориса Чайковского. Дирижер, не чувствующий силу этого напряжения, обрекает себя на заведомый провал. Настоящая музыка обнаруживает не только профессиональные возможности исполнителя. Есть такие явления в искусстве – и музыка Бориса Чайковского, бесспорно, в их числе, – которые обнажают самые сокровенные движения ума и сердца исполнителя. Некоторые интерпретаторы, берущиеся за музыку Б. Чайковского, не всегда отдают себе отчет в этом, полагаясь лишь на ремесленную сноровку. И напрасно. Этос Б. Чайковского пронизывающе чист, прозрачен. Это и есть исходные элементы упомянутого Баршаем *тока*, высветляющего, просвечивающего, преображающего все вокруг.

Увы, ни одна из сохранившихся записей, запечатлевших великое сотворчество Р. Баршая и Б. Чайковского, не может быть признана *технически* безукоризненной, и это при том, что к концу 60-х – началу 70-х гг. существовали все возможности для качественной фиксации оркестрового звука. В каждой из архивных записей (в большей и меньшей степени) искажен акустический, фонетический растр оркестровой звучности и в той или иной степени унифицирован уникальный пластический рельеф тембровой текстуры. Но даже столь существенные минусы (не имеющие никакого отношения к восхитительной работе дирижера, оркестра и солистов) не скрывают грандиозных плюсов чудом уцелевших фонограмм. На уровне исполнительского мастерства они навсегда останутся примерами абсолютного, не только ремесленного, но поэтического совершенства. Не раз приходилось сталкиваться (даже в профессиональной среде) с графоманскими оценками и сравнениями записей Фортепианного концерта, осуществленных солистом-автором с Московским камерным оркестром под управлением Р. Баршая и БСО под руководством В. Федосеева, в которых технические особенности звукозаписи выдаются за свойства интерпретации. Студийная запись концерта, осуществленная автором и В. И. Федосеевым в 1980 г., – безусловный шедевр. Она и в звукорежиссерском отношении выполнена идеально.

Но именно баршаевский вариант исполнения и явленный в нем стилевой аутентизм зафиксировал – и это имеет не только «археологическое» значение – первоначальный замысел сочинения и его интерпретации.

Б. Чайковский исключал возможность использования любого аутентичного канона как некоей механической матрицы, пригодной лишь для безропотного калькирования. *Подлинный аутентизм – в его исторических*

<sup>7</sup> Здесь впервые публикуется оригинальный русский текст Баршая, который был переведен на английский язык Полом Ингрэмом для журнала «Fanfare» (США) [3].

и современных ипостасях – это не набор технологических клише, а предельная поэтическая свобода в условиях совершенного знания явных и скрытых элементов музыкального стилеобразования. Такой тип музицирования не имеет ничего общего с тем, что гений «исторического» исполнительства Н. Арнонкур называет «бессодержательным звуковым фетишизмом...» [4, с. 32]. К слову, именно Баршаю принадлежат первооткрытия в области отечественного «исторического» исполнительства. И касается это, как ни парадоксально, не только барочной и классической музыки (хотя в этой области дирижером и его коллективом сделано чрезвычайно много), а той, которая сочинялась современными авторами специально для Московского камерного оркестра и его солистов.

Нарицательным в композиторской среде стало само понятие «баршаевский состав». Этимологически он восходит к барочным и раннеклассическим прототипам, но онтологически воплощает некую сверхсовременную величину. В каждой партитуре, сочиненной для Баршай, Б. Чайковский воплотил образы оркестрового звучания, акустические, живописно-пластические свойства которых значительно шире, объемнее привычных жанрово-стилевых измерений.

Эрих Лайнсдорф, сотрудничавший с крупнейшими оркестровыми коллективами мира, сокрушался, что «во многих оркестрах исполнители на струнных инструментах (увы, теперь не только струнных. – Ю. А.) утратили связь с камерной музыкой...» [5, с. 208]. Он же писал: «Наша высшая цель – аутентичность интерпретации. <...> необходимо возвращаться к истокам, чтобы найти единственно верный путь...» [5, с. 243]. Опыт Московского камерного оркестра (в первом и лучшем своем составе) тем и уникален, что каждый оркестрант выступал в роли солиста, интенсивная музыкальная жизнь которого включала не только оркестровое, но и камерно-ансамблевое музицирование. Для того, чтобы соединить в оркестровом измерении полтора или два десятка эксклюзивных солистов, требуются усилия, едва ли не большие, чем при объединении сотни средних профессионалов. Баршаю это удалось. Он ведь и сам, будучи выдающимся альтистом, в период создания и расцвета Московского камерного оркестра вел насыщенную концертную деятельность как солист и ансамблист<sup>8</sup>. Не выражая профессиональные целеполагания манифестарно, дирижер и его музыканты открыли *единственно верный путь* для исполнения не только старинной и классической музыки, но и той, которая, возможно, никогда бы не появилась на свет без артистического совершенства коллектива, вдохновлявшего крупнейших отечественных художников создавать именно для него свои новые сочинения. Баршай был не просто создателем, организатором блистательного музыкального ансамбля. Он являлся его *воспитателем* и оставался таковым в работе со всеми оркестрами, с которыми сотрудничал даже в качестве приглашенного дирижера. Так бывает не всегда. Творческая практика знает немало случаев, когда

<sup>8</sup> Альтист в первом составе будущего Квартета им. Бородина и др.

превосходный во всех отношениях маэстро, бегло читающий с листа, способный с одной-двух репетиций «поднять неподъемное», оказывается беспомощным в воспитании ансамблевой, интонационной, агогической культуры оркестра. Баршай не был импровизатором даже там, где выступал как гастролер. По природе своей он был наставником. Потому и боготворил репетиционный процесс. Трудно приходилось тем, кто рядом с ним – в долгом и филигранном оттачивании деталей – находил не радость творческих открытий, а утомительную ремесленную работу. Пожалуй, таких в устоявшемся баршаевском составе и не было. В других же оркестрах приходилось мириться с фантастической дотошностью маэстро. Жертвенные репетиции – и об этом красноречиво свидетельствуют многочисленные трансляционные записи – оправдывались феноменальными творческими результатами, но приверженцев спокойной жизни (а таких в оркестровой среде достаточно) этим не утетишь.

Бруно Вальтер, избегавший однозначно простых, директивных рекомендаций по достижению совершенного единства между музыкой и ее интерпретатором, предостерегал, что «борьба за раскрытие внутреннего смысла стиля и всех особенностей произведения останется безуспешной, если нет душевной близости между автором и исполнителем, близости, открывающей последнему доступ в творческий мир композитора. Без этой врожденной гармонии сердец (курсив мой. – Ю. А.) исполнение прозвучит холодно, отчужденно, неискренне...» [2, с. 13–14]. Для профессионалов «средней руки» мысли великого дирижера покажутся чем-то вроде энциклопедического трюизма, не требующего особого внимания. Иное дело музыканты ранга Рудольфа Баршай. Неподражаемое совершенство его интерпретаций сочинений Бориса Чайковского было бы в принципе невозможно без столь очевидной – не только профессиональной, но и духовной, по праву *сердечного сродства* – ответственности за каждый рожденный звук. Тот же Вальтер замечает, что и в исполнительской практике необходима «пламенность апостола, чтобы проповедовать пламенное учение пророка...» [2, с. 10]. Баршай не просто исполнял близкую ему музыку на высочайшем художественном уровне, он действительно *проповедовал* ее. В отличие от многих коллег, ограничивающихся декларативными (как правило, вербально-театральными, навязчиво рекламными ухищрениями) в своей «проповеди», он горячо исповедовал то, что предлагал как эстетическое и духовное послание слушателям. Это был – в лучшем смысле – репертуарный исполнитель. Выбирая старинные и современные произведения, он менее всего был нацелен на формальный слом каких-то устаревших канонов, понимая, что (по слову Э. Ионеско) «великие главные темы всегда открыты для нового осмысления...» [6, с. 438].

Кларнетовый концерт (1957) – первое оркестровое сочинение Б. Чайковского в репертуаре Московского Камерного оркестра. Никогда не издававшаяся архивная запись концертного исполнения этого сочинения практически неизвестна даже в профессиональной среде. Премьера

Концерта состоялась 11 мая 1964 г. в Большом зале Московской консерватории. Солировал Владимир Тупикин, которого Б. Чайковский считал едва ли не лучшим отечественным кларнетистом своего времени. К сожалению, техническое состояние пленки не позволяет опубликовать запись этого фантастического исполнения. Двадцать лет спустя Адиль Федоров (кларнет) и Ленинградский камерный оркестр старинной и современной музыки, руководимый Эдуардом Серовым, осуществили превосходную – одну из лучших на сегодняшний день – студийную запись сочинения<sup>9</sup>. И все же (к этому склонялся и автор) эталонной следует признать историческую запись (и шире – интерпретацию) Баршай и Тупикина. В премьерном прочтении удалось запечатлеть искомый, весьма оригинальный поэтический образ партитуры: солирующий кларнет не отделен от оркестровой текстуры на правах темброво-функционального доминирования, а в одном случае – как бы спаян с оркестровой тканью, в другом – пространственно обособлен, в третьем – очерчивает силуэтные контуры всего оркестрового пространства. То же можно сказать и о трактовке уникальной типологии движения, отражающей не только внешние (метрономические, скоростные) факторы, но и свойственную лишь Б. Чайковскому характерность *тембрового дления*. Дирижеров, способных преодолевать схематизм обманчиво стабильных движенческих формул, во все времена было немного. Можно предположить, что многомерные движенческие коды Кларнетового концерта (как, впрочем, «Камерной симфонии» и Фортепианного концерта), поддающиеся отнюдь не каждому исполнителю, были открыты Баршаю самим композитором. Вот что по этому поводу говорил Б. Чайковский: «Чаще всего так и бывает: темп схватывают, а дыхание ускользает. Приходится вмешиваться. Но Баршаю или, например, Кондрашину или Серову такие вещи открыты изначально. Они хорошо понимают разницу *allegro* у Сибелиуса и Дебюсси, Гайдна и Мусоргского. Это дар, настоящее тайновиденье. Целую часть или какой-то кусок такой дирижер может сыграть и подвижнее, и медленнее. Это неважно, *если схвачено верное дыхание*, найден правильный *образ движения*...»<sup>10</sup>.

Баршай отлично чувствует неординарность колористических сопряжений политембровой палитры Концерта. Композитор не стремится к формальному многоцветию. Сознательно им сдерживается интенсивность колористических свойств локальных тембров и, напротив, подчеркивается роль тончайших тонально-«цветовых» и световых отношений. Содержательное доминирование кларнета обусловлено отнюдь не обыденными атрибутами солирования – мелодического, текстурного, функционального. В партитуре каждый звук, штрих и движение одухотворены образами кларнетового звучания, как бы *рождающегося из тишины* и обладающего свойствами феноменальной силуэтной организации общего тембрового пространства. Баршай

<sup>9</sup> Запись осуществлена в 1985 г. в зале Ленинградской Академической капеллы фирмой «Мелодия» (С10 24141 006). В 2003 году компания «Northern Flowers» выпустила ее на компакт-диске (NF/PMA 9918).

<sup>10</sup> Слова Б. Чайковского зафиксированы после одного из уроков в 1994 г.

добивается совершенного пластического баланса всех инструментальных линий. Струнные не только сопровождают звучание солирующего инструмента (Финал), но сливаются с ним в едином темброво-акустическом измерении (1-я часть) или перспективно значительно отдаляются от него в мимолетном среднем разделе.

В первой части кларнетовая линия акустически замыкает на себе всю струнную палитру, ограничивает (сужает) ее необъятный резонансный объем; во второй – кларнет словно вырывается из единого (слитного) тембрового континуума; в Финале происходит смысловое совмещение акустических образов первых двух частей. Нередко сольная абрисная прорисовка истончает, обнажает струнную палитру, лишает ее привычных свойств смычковой экспрессии, делает интимной, прикровенной. Солирующий голос проецирует свои уникальные динамические, пластические, световые свойства на струнные и трубы, и политембровая палитра обретает свойства невиданного колористического единства. Оркестровая звучность постоянно трансформируется, отражая изменчивые акустические ипостаси кларнетовой линии. Динамика этих превращений: от *озвученной тишины* в первой части и графической рельефности во второй – к прозрачности и световой яркости финала – определяет драматургию Концерта. Посмертную исполнительскую судьбу одного из ярчайших кларнетовых концертов XX в. можно считать счастливой уже хотя бы потому, что это одно из самых исполняемых произведений жанра. Совсем недавно опус обрел эксклюзивных (безусловно, лучших на сегодняшний день) исполнителей – Эрнеста Алавердяна (кларнет), и «Академию Русской Музыки» под руководством дирижера Ивана Никифорчина. Тщательное изучение авторского уртекста и премьерной записи (Тупикин – Баршай) позволило достичь едва ли не эталонного исполнения сочинения.

Интерпретация Камерной симфонии (1967), посвященной Рудольфу Баршаю, обладает всеми свойствами непреходящего художественного явления, запечатлевшего совершенное мастерство оркестра и, если угодно, *первородный* образ самой партитуры<sup>11</sup>. Подобную оценку трудно было бы назвать преувеличенной, даже если бы речь шла только об эксклюзивной агогической работе дирижера. Р. Баршай в отличие от многих своих коллег не использует унифицированный штриховой шаблон, когда речь идет об элементарных, казалось бы, исполнительских «фигурах речи». *Detache* или *legato*, игра смычком и *pizzicato*, как и все прочие средства звукоизвлечения, трактуются дирижером как неповторимые способы *темброво-живописной* лессировки. Достаточно вспомнить восхитительный всплеск «струнного серебра» в первой части Камерной симфонии («Соната», ц. 1).

Баршай читает не только в строку, но и между строк, добиваясь невероятной *тембровой* звонкости, как если бы звуковой континуум не просто громко озвучивался аккордовыми импульсами скрипок, а ослепительно освещался. В уртексте все достаточно просто

<sup>11</sup> Сочинение впервые прозвучало 27 октября 1967 г. в Большом зале Московской консерватории.

и строго – ремарка *non divisi* и динамический оттенок *forte*. Никаких дополнительных агогических указаний композитор не дает. Баршай расшифровывает то, что закодировано в самом противопоставлении неподвижного «органного фона» (акустически *разреженного* звучания « хора » альтов и виолончелей) и кратно превосходящего его по плотности аккордового *detache* первых и вторых скрипок. Некоторые дирижеры делают акцент на разнящейся массе звука, бессмысленно усиливая динамическую мощь скрипок. Для Баршай *десять скрипок*, объединенные в единый темброво-движенческий сплав, воплощают не тяжесть, а световую энергию « всех скрипок мира ». Дирижер добивается подобного эффекта (отнюдь не случайного, проецируемого автором) за счет того, что все четвертные доли агогически как бы заостряются. Они не усечены метрически, а именно заострены и, что очень важно, извлекаются ближе к подставке. Скрипки звучат за счет такой лессировки не столько громко, сколько пронизывающе *ярко*. Разница принципиальная. Подобных тонкостей, вскрывающих то, что Дж. Э. Гардинер называет « инженерией музыкальных средств », [7] в интерпретации Баршай неисчислимо множество. Ну и главное, конечно же, то, как дирижер раскрывает подлинно симфоническую идею цикла. В архитектонике Камерной симфонии нет и намека на сюитно-дивертисментный тип формирования, как полагают те, кто извлекает структурный смысл шестичастной композиции не из самой музыки, а из существующих на все случаи жизни привычных аналитических схем. Не в иллюзорной контрастности разделов, составляющих целое, а в непрерывной пространственной трансформации тембровой палитры « от первого вздоха до последнего такта. . . »<sup>12</sup> тектонический смысл сочинения, авангардное значение которого (без привязки к какой-либо « технике ») подтверждает уже более полувека замечательная трактовка Р. Баршай.

Вершина творческого содружества Б. Чайковского и Р. Баршай – исполнение и запись масштабного Концерта для фортепиано с оркестром (1971). Значительную часть своих произведений (как оркестровых, так и камерно-ансамблевых) Б. Чайковский сочинял, точно зная, кто будет их первым интерпретатором. В этом смысле Фортепианный концерт, безусловно, отражает качество уникального диалога композитора (к тому же автора-солиста) и дирижера. Премьера сочинения состоялась 17 октября 1971 г. в литовском Каунасе, а чуть позже, 29 октября – в Большом зале Московской консерватории. После отъезда Р. Баршай из СССР Концерт неоднократно исполнялся автором и БСО под руководством В. Федосеева в Колоном зале Дома Союзов и Большом зале Московской консерватории.

Аскетичные составы камерно-оркестровых сочинений Б. Чайковского « обещают » много меньше того, что в действительности дают. Столь редкое свойство отличает стиль избранных в искусстве оркестрового письма. Без понимания этого невозможно оценить исключительно симфоническую, *метаоркестровую* природу Фортепианного концерта, в инструментальном

12 Выражение Б. Чайковского.

арсенале которого наличествуют, помимо солирующего фортепиано, лишь струнный оркестр, две валторны и два ударных инструмента (большой и малый барабаны). Сдержанный состав становится полем грандиозной оркестровой игры. В продолжение всей композиции взаимодействие фортепиано и оркестра трансформируется, но неизменным остается принцип: никто не солирует и не аккомпанирует в привычном смысле. Фоновый материал, кем бы он не излагался, мыслится не в роли вспомогательного живописного элемента, а как равнозначная солирующему, темброво-акустическая величина. Так у некоторых живописцев (Э. Мунк, А. Зверев и др.) даже текстурная характерность холста становится действенным элементом палитры. При том, что в соотношении оркестра и рояля используются самые разнообразные и неожиданные монологические, диалогические, при этом отнюдь не риторические фигуры речи, солирующий инструмент интерпретируется как своеобразный *прототембр*, формирующий, *рождающий оркестр* во всех его колористических, текстурных, акустических ипостасях. Баршай не просто согласился с подобным, не имеющим аналогов сопряжением, но лучше, чем кто-либо, воплотил авангардный акустический, пластический, тектонический замысел автора в жизнь. Пятичастная композиция представляет собой масштабную *симфонию*, в которой фортепиано – не «персонаж на подиуме», а тембровая основа всего оркестрового континуума. Сказать, что рояль у Б. Чайковского – это «оркестр в оркестре», «роман в романе», можно лишь с оговоркой, что содержание этого внутреннего романа не включено в общее повествование как нечто замкнутое на себе, отдельное, а напротив – продуцирует даже мельчайшие его смысловые (образные и сюжетные) элементы. Таким образом, не внушительными хронометрическими масштабами определяется однозначно симфоническая атрибуция партитуры.

Поразительно, с какой силой необходимого «энергетического сопротивления» дирижер выдерживает колоссальный *пространственный* рост первой части Концерта. Формальному росту напряжения предпочитается грандиозное (космогоническое по смыслу) пространственно-перспективное *crescendo*. Динамическое возрастание – следствие выхода рояля и как бы *рождающегося из него оркестра* на своего рода атмосферную орбиту, где преодолеваются привычные гравитационные тяготения. Подтверждением этому является то, что многократное усиление массы звука на исходе токкаты не только не сдерживает (не тормозит) движения, но, напротив, сообщает ему инерцию непреодолимой полетной силы. Включение сдерживающих сил (ударные, туттийная ткань), безусловно, сообщает движению энергию титанического преодоления, как это нередко (не по схожим инструментальным средствам, а по сути) наблюдается в оркестровой музыке Бетховена. Не только начальная, но и четыре последующие части Концерта требуют от исполнителей *чувства движения*, воплощающего не столько арифметическую точность того или иного темпового измерения, сколько сущность *тембрового дления*. Так, в первой части важна не скорость сама по себе (точно обозначенная в метрономическом исчислении), не моторика как фактор

развертывания, а особый тип неизменно сосредоточенного, неуклонного движения – не ускоряющегося и не замедляющегося, исполненного огромной, внутренне сдерживаемой силы. Мало кому после Баршай удавалось соединить неудержимую полетность и титанизм, запечатленные автором в «токкатном» движении первой части Концерта.

Баршай до конца жизни пытался разгадать секрет поэтической и композиционной первозданности Концерта, ставя его выше многих современных произведений, громко претендующих на авангардность. Не творцами нового, а «беглецами от прежнего» назвал Рильке авторов некогда популярного в Берлине «авангардно-левого» журнала «Штурм» («Буря») [8, с. 507]. Для дирижера сам тип конструирования Фортепианного концерта воплощал прорыв в будущее без отказа от принципов классического (но отнюдь не классицистского) симфонического формования.

Сложная симфоническая тектоника Концерта действительно не поддается традиционной атрибуции. Так, неординарный жанровый образ второй части можно назвать «хоральной арией». Именно так трактует этот возвышенно-моцартианский эпизод цикла Р. Баршай. После весьма разнохарактерных, внешне контрастных, при этом скорее антиномичных, нежели антагонистичных по жанровой этимологии частей, звучат подряд две композиции, образующие подобие внутреннего скерцозного диптиха, предваряющего трагический финал. Дирижерский резонанс авторской пианистической агогике восхищает своей точностью. Рождение оркестровых голосов «из недр фортепиано», благодаря филигранной темброво-агогической лессировке Баршай, воспринимается едва ли не кинетически. Это еще один штрих, отражающий редкостный взаимный резонанс художников, повторить который невозможно, но прислушаться к которому – необходимо. Среди посмертных исполнений Фортепианного концерта Б. Чайковского выделяются выдающаяся интерпретация дирижера Николая Хондзинского, который, в отличие от некоторых маэстро, не калькирует премьерный образ исполнения, а понимает суть принадлежащего не времени, но вечности диалога мастеров<sup>13</sup>.

В одном из писем к композитору его друг, поэт Давид Самойлов замечает: «Еще раз прослушал твой Фортепианный концерт. Если у Бетховена судьба довольно корректно напоминает о себе, у тебя она колотит в двери все громче и ты, как вежливый человек, ее унимаешь. Вчера с Пикайзенем говорили о тебе...» [9]<sup>14</sup>. Унимать судьбу – удел избранных. В равной степени это отличает Бориса Чайковского и Рудольфа Баршай – современников не только в линейном (преходящем) измерении, но и в пространстве, которое соединяет больших художников в музыкальной ноосфере. В одном из наших разговоров о композиторе с М. С. Ростроповичем, крупнейший интерпретатор виолончельных опусов Б. Чайковского

<sup>13</sup> Н. Хондзинский выбрал Концерт для фортепиано с оркестром Б. Чайковского в качестве дипломного сочинения на государственном экзамене в Московской консерватории и через несколько лет исполнил его в Санкт-Петербурге с оркестром Мариинского театра. В обоих случаях солировал Н. Мндоянц.

<sup>14</sup> Публикуется впервые.



заметил, что не только в профессиональных делах, но в более существенном – в отношении к ценностным концептам бытия – самыми близкими для композитора в продолжении многих десятилетий оставались Рудольф Баршай и Виктор Пикайзен. На вопрос – в чем это выражалось, Ростропович мгновенно ответил: «... в чувстве стыда, почти незнакомом многим артистам мирового уровня, в удивительном равнодушии к славе...». М. Пришвин в поздних дневниках пишет: «Дерево обращено к солнцу, и от дерева тень, а у человека, обращенного к славе, рождается стыд, и такой стыд есть свидетельство здоровья прославленного человека: чем знаменитей, тем ему стыдней, как у дерева, чем гуще крона, тем и плотнее тень...» [10, с. 55]. Нет сомнений, что Б. Чайковский и Р. Баршай знали себе цену, но и в творческом диалоге между собой, и в отношениях с внешним миром оставались свободными и одинокими в исповедании ценностей абсолютного порядка.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Берлиоз Г. Дирижер оркестра // Теория его искусства. В кн.: Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. Ч. II. М.: Музыка, 1972. – 532 с.
2. Вальтер Б. О музыке и музицировании // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. I. М.: Госуд. музыкальное изд-во, 1962. – 176 с.
3. Ingram P. Getting to know Boris Tchaikovsky. Tenafly, NJ.: Fanfare. May/June 2009. Vol. 32, no. 5. P. 42–51.
4. Harnoncourt N. Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vortäge. Salzburg: Residenz Verlag, 2009. – 304 p.
5. Лайнсдорф Э. В защиту композитора. Альфа и омега искусства интерпретации. М.: Музыка, 1988. – 303 с.
6. Ионеско Э. Собрание сочинений. Между жизнью и сновидением. – СПб.: Симпозиум, 1999. – 464 с.
7. Gardiner J. E. Bach: music in the castle of heaven. N. Y.: Vintage Books. A Division of Random House LLC, 2015. – 672 p.
8. Рильке Р. М. Проза. Письма. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 1999. – 608 с.
9. Самойлов Д. Письмо Борису Чайковскому от 15.08.78. М.: Архив «Общества им. Б. Чайковского». Фонд «Письма», ед. хр. № 1.
10. Пришвин М. Дневники. 1950–1951. СПб.: Росток, 2016. – 736 с.

#### REFERENCES

1. Berlioz H. *Dirizher orkestra // Teoriya ego iskusstva*. In: *Berlioz H. Bolshey traktat o sovremennoj instrumentovke i orkestruvke* [H. Berlioz. The Orchestral Conductor In: Berlioz H. The Large Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration. Part II]. Moscow: Muzika, 1972. 532 p.
2. Walter B. *O muzyke i muzicirovanii* [Of Music and Music-Making] In: *Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnyh stran* [Performing Art of Foreign Countries. Vol. I]. Moscow: Gosud. muzikalnoe izdatelstvo [State Music Publ.], 1962. 176 p.
3. Ingram P. Getting to know Boris Tchaikovsky. Tenafly, NJ.: Fanfare. 2009. May/June. Vol. 32, no. 5, pp. 42–51.
4. Harnoncourt N. *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vortäge* [Harnoncourt N. Music As Speech. Ways to a New Understanding of Music. Essays and Conversations]. Salzburg: Residenz Verlag, 2009. 304 p.
5. Leinsdorf E. *Vzashchitu kompozitora. Alfa i omega iskusstva interpretacii* [The Composer's Advocate: A Radical Orthodoxy for Musicians]. Moscow: Muzika, 1998. 303 p.
6. Ionesco E. *Mezhdu zhizn'yu i snovideniem. Besedy s Klodom Bonfua* [Between life and dreaming. Conversations with Claude Bonnefoy]. Saint-Petersburg: Simpozium, 1999. 464 p.
7. Gardiner J. E. *Bach: Music in the castle of heaven*. N. Y.: Vintage Books. A Division of Random House LLC, 2015. 672 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

E-mail: [abdokovgeorg@mail.ru](mailto:abdokovgeorg@mail.ru)  
ORCID: 0000-0001-9033-3279

Абдоков Ю. Б. Борис Чайковский и Рудольф Баршай: Диалог мастеров // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 1. С. 56–73.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-56-73

8. Rilke R. M. *Proza. Pisma* [Prose. Letters]. Kharkov: Folio; Moscow: AST, 1999. – 608 p.
9. Samojlov D. *Pismo Borisu Chajkovskomu ot 15.08.78*. [The letter to Boris Chaikovsky at 15.08.78]. Moscow: Arhiv «Obshchestva im. B. Chajkovskogo» [«Boris Chaikovsky Society» Archive]. Fond «Pis'ma», ed. hr. № 1.
10. Prishvin M. *Dnevniki. 1950–1951* [Diaries. 1950–1951]. Saint-Petersburg: Ros-tok, 2016. 736 p.

#### ABOUT THE AUTHOR

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

E-mail: [abdokovgeorg@mail.ru](mailto:abdokovgeorg@mail.ru)  
ORCID: 0000-0001-9033-3279

Abdokov Y. B. *Boris Tchaikovsky and Rudolf Barshai: The dialogue of maestros. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 1, pp. 56–73.*  
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-56-73