

Борис Чайковский
Третий квартет: партитура кинокадров

Музыкальное искусство XX века

Создашов Серафим Артемович

Музыкальное училище имени Гнесиных ФГБОУ ВО «Российская академия
музыки имени Гнесиных»
Теория музыки, 4 курс

Сударева Мария Александровна, кандидат искусствоведения

Оглавление

1. Камерные произведения Бориса Чайковского в контексте его наследия	3
1.1. Обзор творчества композитора	3
1.2. Струнные квартеты Бориса Чайковского	6
2. Третий квартет	9
2.1. Предыстория. Кинофильм «Пока фронт в обороне»	9
2.2. Сравнение музыки в фильме и Квартете	10
2.3. Общая характеристика Квартета	11
2.4. Анализ	14
Заключение	27
Литература	29

«Его душевный мир — мир чистых и возвышенных страстей. В этой музыке много чего-то недосказанного, какой-то затаенной нежности, большого душевного целомудрия»¹

Г. В. Свиридов

1. Камерные произведения Бориса Чайковского в контексте его наследия

1.1. Обзор творчества композитора

Среди водоворота стремительно меняющегося искусства двадцатого века творчество Бориса Александровича Чайковского (1925-1996) представляет собой уникальный образец стабильности стиля, ключ к которому заключается в философичности, в обращении к вечным проблемам бытия и крайне субъективном, интровертном мировосприятии.

Композитор органично впитал некоторые черты творческих методов Д. Д. Шостаковича, С. С. Прокофьева, И. Ф. Стравинского и отчасти Б. Бартока, а также отдельные «приметы» классического стиля прошлых эпох. Борис Чайковский предстает перед современным слушателем как мастер, мыслящий ясно и оригинально. Как отмечает Г.В. Григорьева, его музыка обладает неоспоримым достоинством, обращаясь к широкой аудитории, поскольку ее образный строй, несмотря на сложность и искусность построения, апеллирует к естественному чувственному восприятию звукового мира. Она наполнена человечностью и эмоциональной глубиной².

¹ Цит. по Корганов К. Т. Борис Чайковский: личность и творчество / К. Т. Корганов. — М.: Композитор, 2001. С. 37.

² Цит. по Григорьева Г. В. Музыка человечная и глубокая. Советская музыка, 1977. № 6. С. 15 — 19.

С раннего периода (до 1964) композитор предпочитает инструментальную музыку как наиболее близкую ему, обращая много внимания на ансамблевую сферу. Вокальные сочинения этого времени — два романса на стихи М. Лермонтова (1940) и незавершенная опера «Звезда» по повести Э. Казакевича (1949) — были скорее пробами пера. Инструментальное творчество представлено как крупными, так и камерными произведениями. Параллельно с работой над симфоническими сочинениями — Первой симфонией (1947), Фантазией на русские темы (1950), Славянской рапсодией (1951) и Симфониеттой (1953), ставшей вершиной начального этапа творчества, — Борис Чайковский обращается к камерным жанрам. В этот период создаются Первый (1954) и Второй (1961) струнные квартеты, два трио: для фортепиано, скрипки и виолончели (1953) и для скрипки, альты и виолончели (1955), а также Фортепианный квинтет (1962).

По своей глубине, искренности, огромному эмоциональному накалу, масштабности симфонического развития, Квинтет стал непосредственным предшественником Виолончельного концерта (1964), знаменующим новый этап, и Второй симфонии (1967)³.

В центральном периоде творчества (1964-1974) примечательно написание вокального цикла «Лирика Пушкина» (1972): долгое время оставаясь на «инструментальных позициях», Чайковский обратился не просто к слову, а к поэту, который помог ему просветлить и уравновесить мысль и эмоцию, к чему стремился композитор⁴. За «Лирикой Пушкина» последовали как вокальные, так и инструментальные сочинения: Тема и восемь вариаций (1973), кантата «Знаки зодиака» (1974), Камерная симфония (1967). В это же время создаются крупные камерные сочинения:

³ См. в: Серова, Г. А. Камерное творчество Бориса Чайковского — (Некоторые аспекты исполнительского анализа) / Г. А. Серова. — Спб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 1994. — 25 с.

⁴ Григорьева, Г. В. О музыке Бориса Чайковского. Советская музыка.— 1985. № 10. С. 8 — 15.

Четвертый квартет (1972), Соната для двух фортепиано (1973), Пятый квартет (1974).

Последний период (1974-1996), вбирает в себя камерно-вокальные — цикл «Последняя весна» (1980), «Из Р. Киплинга» для меццо-сопрано и альты (1994), — и более развернутые, симфонические произведения: «Севастопольская» симфония (1980), Симфония с арфой (1993), симфонические поэмы «Ветер Сибири» (1983) и «Подросток» (1984). В камерно-инструментальной области работа также не прекращается. В 1976 году появляются Шесть этюдов для струнных и органа и Шестой квартет; 1990 год отмечен написанием Секстета для духовых инструментов и Арфы, а в последние три года будут сочинены Две пьесы для балалайки примы и фортепиано (1993), «Натуральные лады. Семь миниатюр для фортепиано» (1993), Прелюдия «Колокола» (1996).

Камерно-инструментальная музыка занимает значительное место на протяжении всего творческого пути Бориса Чайковского. В таких сочинениях, как квинтет, квартеты и трио, с особой ясностью проявляются характерные особенности его стиля; именно в них получают развитие основные тематические и образные сферы. Страницы камерных произведений нередко овеяны пейзажностью — и в то же время эмоционально насыщены, пронизаны образами человеческого переживания и сострадания. В них композитор философски осмысливает идею красоты и быстротечности человеческой жизни, запечатлевая в музыке как ее эстетическое содержание, так и ощущение мгновенности бытия⁵.

⁵ См. в: Серова, Г. А. Камерное творчество Бориса Чайковского — (Некоторые аспекты исполнительского анализа) / Г. А. Серова. — Спб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 1994. — 25 с.

1.2. Струнные квартеты Бориса Чайковского

Перу композитора принадлежат шесть квартетов, написанных в период с 1954 по 1976 годы. Отдельно стоит упомянуть ряд ранних сочинений, обнаруженных значительно позднее, в 1996 году: две пьесы для струнного квартета (*Lento* и *Scherzo*, датированные 1940 и 1941 годами), одночастный струнный квартет и наиболее масштабный опус — трехчастный квартет для двух скрипок, альты и виолончели, сочиненный в 1943-1945 годах, о чем, в частности, пишет Ю. Б. Абдоков⁶.

Первый квартет (1954) стал ярким проявлением творческой силы и мастерства композитора. Чайковским к этому времени написаны Фантазия на русские народные темы (1950), Соната № 2 для фортепиано, музыка к радиопостановкам («После бала», «Сто огней», «Ангел-хранитель из Небраски»). Квартет основан на сочетании противоположных образов. В цикле из трех частей активные и динамичные первая часть и финал контрастируют с медленной средней частью, которая становится лирико-философской точкой опоры.

В отличие от Первого, Второй квартет, также ранний (1961), демонстрирует принцип содержательной монолитности, при котором четырехчастный цикл осмысливается как единое образно-драматургическое целое. Произведение пронизано постоянным движением, однако содержит темповые контрасты (активные первую, вторую и четвертую части оттеняет неторопливая третья).

Третий квартет, созданный в период расцвета (1967), в образно-эмоциональном плане продолжает идею второго: точно также в этой слитной по содержанию композиции каждая из шести частей раскрывает тонкие оттенки одного состояния. Отчасти это связано с обстоятельствами появления произведения: квартет основан на музыке к фильму Юлия Файта «Пока фронт в обороне» (1964).

⁶ Абдоков Ю.Б. Борис Чайковский: юношеские квартеты. Опыт открытия неизвестных партитур // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 3. С. 206-222.

Четвертый квартет, сочиненный как и Пятый, в последние годы центрального этапа (1972), основан на развитии нескольких образов, которые контрастируют друг с другом. Движение образа прослеживается в последовательности частей: от сжатой и напряженной первой через лирически ясную вторую к философски отстраненной третьей, финальной, где тематический материал первых двух частей объединяется в контрапунктическом звучании.

Ключевым образом одночастного Пятого квартета (1974) становится внутренняя раздвоенность, сочетание движения и сдерживающего его начала. Две основные темы, одна из которых беспокойная, нервная и вторая — болезненная, постоянно чередуются, вступают в спор и приходят к консенсусу в финале произведения.

Над Шестым квартетом Чайковский работает в начале позднего периода (1976). Композитором уже сочинены Тема и восемь вариаций, кантата «Знаки зодиака», музыка к кинофильмам «Москва, любовь моя», «Ливень». Музыкальная ткань одночастного квартета представляет собой калейдоскоп образов, которые постоянно чередуются, каждый раз поднимаясь на новый драматический уровень. Основная драматургическая линия квартета заключается в стремлении к свету. Важной вехой на этом пути является кульминационный эпизод, который начинается с унисона первой скрипки и высочайшего пиццикато виолончели, а яркая и возвышенная кода подводит итог развитию.

Несмотря на то, что все квартеты становятся для композитора областью выражения субъективных, очень личных чувств, в каждом из них вырабатывается свой самостоятельный концепт, влияя как на структуру, так и на соотношение образов: одни более монохромные, другие более конфликтные.

Близкий стилю Д. Д. Шостаковича повышенный интеллектуализм проявляется и у Чайковского (вероятно, сказалось непосредственное обучение у мэтра отечественной музыки с 1946 по 1948 годы). На фоне

отсутствия общих форм движения, повышения ценности каждой ноты, очерчивается «интровертность», свойственная именно Чайковскому, направленность композитора не вовне, в мир, а внутрь себя⁷, и благодаря этому явственно проступает лиризм — не ирреально хрупкий, готовый кануть в небытие, а полновесный, осязаемый. Музыка квартетов отражает сложный спектр эмоциональных состояний — от напряженно-драматических до просветленных. В них сопоставляются философская углубленность и активное действие. Открытость окружающему миру и выраженное гуманистическое начало придают этим произведениям особую художественную индивидуальность.

⁷ Подробнее об этом см. в: Корганов, К. Т. Борис Чайковский : личность и творчество. М.: Композитор, 2001. С. 38.

2. Третий квартет

2.1. Предыстория. Кинофильм «Пока фронт в обороне»

Борис Чайковский занимался музыкой к кино с 1952 года и создал около тридцати произведений, сотрудничая с ведущими советскими режиссерами, среди которых Ролан Быков, Михаил Ромм и Юлий Файт. Дружба с последним привела к появлению четырех фильмов с музыкальным сопровождением Чайковского: «Трамвай в другие города» (1962), «Пока фронт в обороне» (1964), «Мальчик и девочка» (1966) и «Зеленый остров» (1984). Композитор подчеркивал, что для него в киномузыке важны прежде всего психологическое состояние героев и внутренняя драматургия, а не сюжет или зрительный ряд⁸.

В центре фильма Юлия Файта «Пока фронт в обороне» — столкновение двух мировоззрений и способов понимания войны. Младший политрук Русанов верит в силу правды и слова: пропаганда для него — не инструмент обмана, а нравственная ответственность перед людьми. Его напарник, офицер Шатерников, считает, что война не терпит сомнений и убеждает не словом, а оружием. Их спор выходит за рамки профессионального разногласия и становится конфликтом двух этических систем: Русанов защищает чистоту убеждения, Шатерников — суровую правду фронтовой необходимости. Сюжет фильма, снятого по рассказам Юрия Нагибина «Бой за высоту» и «Павлик», обращается к редкой для советского кинематографа теме — контрпропаганде среди вражеских войск.

Действие киноленты происходит зимой 1941 года, когда фашисты уже стоят под Ленинградом и Москвой, и в этих условиях слово становится оружием не меньшей силы, чем винтовка: Русанов пытается

⁸ Келле, В. М. Размышления о художественном методе (симфонические поэмы Бориса Чайковского «Подросток» и «Ветер Сибири») / В. М. Келле. — М.: Музыка России, вып. 7, 1988. С. 255 — 270.

разрушить заблуждения немецких солдат и напомнить им о человеческом достоинстве.

Режиссера после выхода фильма подвергли критике за поспешное разрешение конфликта, невыразительную любовную линию и сходство с картиной Александра Иванова «Солдаты» (1956). Кинокартина получила лишь вторую категорию и вышла в прокат ограниченным тиражом.

2.2 Сравнение музыки в фильме и Квартете

Идея фильма о вере человека в добро, а также нравственный конфликт (один герой считает, что победа возможна силой убеждения, другой — что только оружием) находят в душе композитора глубокий отклик. Будучи философом, гуманистом в музыке Чайковский неслучайно в дальнейшем превращает материал к кинофильму в самостоятельное произведение. Он начинает работу над квартетом в 1967 году, спустя три года после выхода фильма. Это позволяет предположить, что композитор вернулся к музыке, которая, по его мнению, не реализовала весь свой потенциал, с тем, чтобы она обрела самостоятельную ценность и целостность оформленного художественного высказывания.

Музыка сопровождает фильм, чередуясь с моментами тишины, и выступает в роли «рассказчика» там, где герои замолкают. Квартет пронизан состоянием застылой, напряженной статики — как в молчащих сценах фильма, — которая всегда достигает кульминации и внезапно обрывается.

Сравнивая киномузыку и квартет, можно заметить, что темы будущих первой, второй, четвертой и шестой частей в кино появляются разрозненно, и не следуют друг за другом, подчиняясь драматургии фильма. Так, эпизод первой поездки на машине и передвижения героев по заснеженному полю становится основой тематизма первой части: на фоне

интонационно измененной виолончельной фигурации у скрипок звучат диссонирующие надрывные аккорды, а альт вступает с жалобной темой, вобравшей в себя интонации *lamento*. Полифонически развиваясь, она достигает кульминации и внезапно обрывается.

Страстный монолог виолончели, подхватываемый альтом, который появится во второй части Квартета, сопровождает сцену обстрела советской армии, а наступление вражеских танков связано с появлением в музыке отрывистых аккордов у всех инструментов — на них будет построена кульминационная зона четвертой части. Тема, возвращающаяся в сценах Кати и Русанова, ляжет в основу рефрена шестой части. В фильме она представлена в тембровом разнообразии: у кларнета и у виолончели на фоне остинатных биений у скрипок и альта. Вступающий кларнет контрапунктически развивает эту тему, которая затем переходит в нежный мечтательный вальс, сопровождаемый в кадре пейзажем деревни, становясь своеобразным символом надежды на преодоление трудностей.

В ряде сцен фильма, связанных с армейским бытом, звучат народные песни в романсовом стиле с характерным сопровождением гитары и гармоники, а завершается лента задушевной песней «Я помню страны позывные» на слова Геннадия Шпаликова. Этот пласт звукового сопровождения отмечен простотой и трогательной наивностью, и не нашел отражения в музыке Квартета.

2.3 Общая характеристика Квартета

Третий квартет представляет собой шестичастное произведение для классического состава: двух скрипок, альта и виолончели. Интересно, что Чайковский обращается к циклическим формам из шести частей и в других своих сочинениях, например в «Партите» для виолончели и камерного ансамбля (1966), «Камерной симфонии» (1967), «Шести этюдах для органа» (1974). Части квартета объединены одним общим настроением,

которое раскрывается с разных сторон. Образно-тематическое родство частей и непрерывное следование их друг за другом придают произведению черты сюитности.

Похожего мнения придерживается Г. Ю. Савченко, отмечая, что шесть «новелл» цикла связаны общей тематикой и направленностью в развитии событий, следуют без перерыва и выстроены в согласии с единой драматургической линией⁹. Через исследование многообразия человеческой души, Борис Чайковский не создает конфликт между внешним и внутренним, делая объективное продолжением субъективного.

В первой части экспонируется состояние беспокойства: непрерывные фигурации в партии виолончели, обилие диссонансов в мелодии, отдельные фразы которой становятся лейтинтонацией и играют важную роль в драматургии всего квартета. Они взрываются в кульминации среднего раздела, а успокоение в коде намечает светлый финал произведения.

Страстные интонации монолога виолончели, открывающего вторую часть, и последующие разъяренные ответы альты и скрипок погружают в тревожное состояние. Хроматика и постоянно меняющаяся динамика создают напряжение, а финальный диссонантный аккорд напоминает вскрик.

Задумчивая третья часть оттеняет бурные предыдущие части своими вопросительными, тихими репликами, на которые отвечает тема-реминисценция у первой скрипки — она приобретает важную роль в последующих частях. Вопросы альты и второй скрипки обретают напряженный окрас в среднем разделе из-за преобладания хроматики, а рассеивающаяся тема-реминисценция завершает безрадостную коду.

Четвертая часть, небольшая по размерам, невероятно экспрессивна и строится как динамическая волна: беспокойное хроматическое движение

⁹ Савченко Г. Ю. Камерно-инструментальные ансамбли в творчестве Бориса Чайковского: жанровые решения и стилевые константы : Дис. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения: 5. 10. 3/ Г. Ю. Савченко. — Н. Н. — 2025. С. 92

подводит к кульминации, где звучит надрывный речитатив первой скрипки. Меланхоличная пятая часть открывает сферу печали и созерцательной грусти. Песенные интонации развиваются вариативно, не приходя к кульминации.

Суммирующая шестая часть представляет собой рондо, рефрен которого основан на мрачной, унылой попевке (теме-реминисценции). В контрастных эпизодах звучат важнейшие темы предыдущих частей, сопоставляясь и сталкиваясь друг с другом, они приходят к единению в светлом мажорном финале.

2.4. Анализ

Первая часть (c-moll, *Moderato*), опирается на принципы трехчастной формы и имеет напряженный, затаенный характер. Тревога и волнение зарождаются в партии виолончели, которая ведет остинатную пульсацию с частыми репетициями одних и тех же звуков. Особый отрывистый характер создает прием *col legno*. Суховато-монотонная партия виолончели создает основу камерного ансамбля, на которую постепенно нанизывается звучание других инструментов.

На фоне партии виолончели первая скрипка излагает протяженную мелодическую линию, основанную на крупных длительностях. Она полна тоски, скованности, боли. В ней преобладает напряженная интервалика: секунды, тритоны, активно используются альтерации.

В момент вступления второй скрипки с идентичной мелодией в партиях скрипок создается диссонанс — малая секунда, еще более накаляющий и так беспокойное настроение (пример 1). Дальнейшее проведение темы у скрипок и альты в эстафетном порядке создает аллюзию на фугированную экспозицию. При этом каждый передающий мелодию инструмент превращается в задержанную педаль: сначала на звуке «as», затем на «des».

Пример 1, основная тема первой части

The musical score consists of four staves. The top staff (Violin I) has a treble clef and a key signature of three flats. It contains a melodic line with a small interval of a second (e.g., G4 to A4). The second staff (Violin II) also has a treble clef and a key signature of three flats, playing a similar melodic line. The third staff (Viola) has a treble clef and a key signature of three flats, playing a sustained note (G4) marked 'pp'. The bottom staff (Cello/Double Bass) has a bass clef and a key signature of three flats, playing a rhythmic pattern of eighth notes (G2, A2, B2, C3). A box labeled '6' is above the first measure of the Violin I staff.

Вопросо-ответная концепция, положенная в основу второго раздела, обостряет противоречие между виолончелью и другими инструментами. На хроматизированные, неустойчивые фигурации восьмых нот, устремленных вверх, виолончель сварливо отвечает на *pp* рисунком с обратным движением вниз, оказывая уравнивающую функцию.

Отчаянный спор всех инструментов, в котором они как будто не слышат друг друга, служит подходом к кульминации, где на фоне одной ноты — «es» в большой, первой и второй октавах, у скрипки — повторение на *ff* звука «e». Образовавшееся расщепление примы создает невероятный драматический эффект, подобный оголенному нерву.

Несмотря на разреженную фактуру, музыка звучит очень напряженно. На острие возникает монолог альты, похожий на прерывающуюся от волнения речь: хроматическое движение в мелодии будто подстегнуто стремительным движением шестнадцатых. На его фоне у виолончели и второй скрипки появляются фрагменты темы канона.

Последний, третий раздел, играющий роль синтетической репризы, которая совмещает элементы первого и второго, открывает возвращение оstinатного аккомпанемента в партии первой скрипки. Исполнение *pizzicato* придает ему более острое, отрывистое звучание. У альты продолжают ритмические фигурации, тематически схожие с его партией из второго раздела. У второй скрипки и виолончели все также фрагментарно звучит мелодия канона из первого раздела.

К концу части музыка постепенно замирает: оstinатная пульсация распадается и начинает звучать через такт, напоминая остановку механических часов. В партии альты появляется последний речитатив, исполняемый *legato* и приобретающий более отчужденный характер.

Заключительный аккорд в C-dur воспринимается как «световой» акцент: консонантное звучание сочетается с повторяющимся

возвращением звука «с», что формирует умиротворенное, безмятежное настроение.

В музыке патетически взволнованной **второй части** (*Andante marcato*, in C), которая опирается на принципы двухчастной формы, ярко отображается нервное и беспокойное состояние.

Интересно, что после тонально ясной и определенной первой части цикла, вторая, третья и четвертая обнаруживают **большую** степень диссонантности и тональные центры в них выражены основными тонами, а не привычными аккордовыми структурами. Постепенное прояснение тональности в дальнейшем возникает в пятой части, а шестая часть возвращает тональность в ее классико-романтическом понимании. При этом общий тональный план сочинения оказывается разомкнут.

Страстный монолог виолончели своими интонациями напоминает речитатив альты из первой части. Свободно построенный в ритмическом отношении (использование тридцать вторых, триолей, секстолей, пунктированного ритма) и движущийся по терциям, малым секундам и тритонам из большой октавы во вторую, он заканчивается на флажолетах, достигая своей кульминации. Особую эмоциональную окраску высказыванию виолончели придает динамика: начало на *ff*, резкое *p*, словно шепот, затем разрастающееся *crescendo* и окончание на *ff*.

Ответ двух скрипок и альты, возникающий как бы из ниоткуда (двигаясь от *p* к *ff*), такой же свободный в ритмическом отношении (синкопы, пунктированный ритм), как бы продолжает речитатив виолончели (пример 2).

Буйство напряженных, решительных по звучанию аккордов, исполняемых *pizzicato*, заканчивает первый раздел, предвосхищая волевое начало второго, который открывается монологом скрипки. Акцентированные ходы на чистую кварту и малую сексту придают речитативу лапидарный характер. Вбирая в себя интонации монолога

виолончели из первого раздела, речитатив скрипки развивается в рамках двух октав — малой и первой.

Вторая скрипка, альт и виолончель подхватывают обрывающееся на полуслове высказывание первой. Их ответ более тревожный из-за обилия неустойчивых ступеней у скрипки и альта, хроматических ходов в партии виолончели.

Пример 2, переход и кульминационная зона второй части

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system, starting at measure 22, shows a transition from a piano (p) dynamic to a fortissimo (ff) dynamic. The second system, starting at measure 23, shows a climactic zone with a fortissimo (ff) dynamic and a pizzicato (pizz.) effect. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

В предваряющем коду аккордовом эпизоде звучание становится более тяжеловесным вследствие гармонического заполнения аккордов и задержек в партиях альта и виолончели. Ходы вверх и вниз на малые терции, квинты, септимы у всех инструментов звучат разрозненно.

В своих беспокойных репликах, вторая скрипка и альт словно «отзеркаливают» высказывания друг друга: у скрипки в мелодии большие секунды устремлены наверх, у альта — вниз, одинаковые ритмические фигуры, обрыв на полуслове. Колкое диссонантное созвучие разрастается в последнем такте от *p* к *fff*

Тревожный, беспокойный характер **третьей части** (*Andante*, in H, опора на принципы трехчастной репризной формы) рождается в высказываниях вопросительного характера у второй скрипки и виолончели на *ppp*. На фоне ходов на альтерированные ступени и задержек на них, у первой скрипки подобно сигнализирующему маячку во мгле впервые появляется тема-реминисценция (кварттовый ход «e»-«h» вниз, в котором первый звук является педалью), звучащая в последующих частях. По ходу развития первой части нерешительные фразы у второй скрипки, альты и виолончели обогащаются хроматическими звуками, что приводит к первой кульминации. Фразы звучат более агрессивно и очередной хроматический предъем упирается в «e» у всех инструментов, в том числе и у первой скрипки, вступление которой ознаменовывает начало второго раздела.

Роль первой скрипки заметно увеличивается: в первых тактах, будто нащупывая откуда начать высказывание, звучит учащенная тема-реминисценция, блуждающая по интервалам квинты, септимы, наконец повторяет оборванные фразы из первого раздела, но без долгих задержек, что придает им более меланхоличный окрас.

С началом нового раздела меняется роль второй скрипки и виолончели, в партии которых после нисходящего поступенного движения появляется ритмическая пульсация: тревожное остигатное следование по хроматическим ступеням у виолончели; равномерное глissандо у скрипки, чередующееся с фигурацией, напоминающей тему-реминисценцию.

У альты тоскливо звучит мелодия на педали «d», движущаяся равномерными четвертями по альтерированным ступеням то вверх, то вниз (пример 3).

Появление хроматического поступенного хода на педали «a» у второй скрипки и виолончельных фигураций в партии первой подводит к кульминации *forte*, которая резко обрывается *subito p*.

Пример 3, тема альты третьей части

Варьированная реприза напоминает первый раздел еще более репликами, которые теперь исполняются на *pizzicato* оборванно, сначала у виолончели, а затем у альты без долгих задержек. На фоне тянущихся двух больших секунд у второй скрипки и альты, в партии первой появляется тема-реминисценция, перенесенная на октаву выше и исполняемая флажолетами, отчего она становится далекой, безучастной.

Отрешенные реплики альты проводятся на фоне сменяющихся малых секст и малых секунд второй скрипки и перешагивающего баса «d»-«с» виолончели, которые сначала берут паузу на весь такт, а затем и вовсе прекращают движение. Разговор альты с самим собой рассыпается, флажолетами звучат три одинокие ноты «а»-«g»-«е». Тема-реминисценция, потерянно звучащая у скрипки, завершает часть на *ppp*.

Четвертая часть, (*Allegro moderato*, in A) объединяется одним нервным, напряженным характером, который берет начало в остигатных пульсациях первого раздела свободно трактованной трехчастной формы.

Для передачи тревожного, взбудораженного состояния композитор разделяет ансамбль инструментов на две группы: скрипки и альт с виолончелью, где у первой скрипки — чередующиеся биения четвертями на ноте «а», которые берутся флажолетом и составляющий интервал примы идентичный звук, через такт сменяющийся на «b», что создает эффект расщепления. У второй скрипки повторения одного звука «а» то флажолетом, то *détaché*.

В партии альта и виолончели аккумулируется напряжение за счет подъема вверх с *p* на *f* мелодии, представляющей собой хроматическое, змеящееся движение по узкообъемным интонациям, которое изначально появляется в партии первой скрипки в пятом такте.

Достигнув первой небольшой кульминации, которая находится на стыке первого и второго разделов, все инструменты локализируются на октаву вниз, словно начиная заново (пример 4).

Пример 4, начало второго раздела четвертой части

The image displays a musical score for a string quartet, specifically the beginning of the second section of the fourth part. It consists of two systems of four staves each. The first system, starting at measure 16, shows a chromatic ascent in the strings. The second system, starting at measure 21, shows a chromatic descent, with a '4 2' time signature change and 'simile' markings above the staves.

Упрямые сбросы смычков вниз в надрывной середине звучат как удары. У скрипок и виолончели активно развивается мелодия из первого раздела, осуществляя движение по хроматизмам. Вся фактура плавно поднимается наверх, повторяющийся у альты звук «h», будучи запрятанным в новый тип движения, хроматически устремляется в более высокий регистр.

Кульминация представляет собой ряд фраз, состоящих из движения к диссонантным аккордам по четырем хроматическим звукам четвертями, два из которых играют отдельно, а два других на *legato*. Их нервное, накаленное звучание, похожее на вспышку гнева, обуславливается все время повышающейся динамикой и короткими длительностями (шестнадцатые).

Высшей кульминационной точкой становится монолог первой скрипки на одном звуке «а». Схожее оформление кульминации можно увидеть в первой части: там у скрипки повторялся один звук — «е», а у других инструментов удерживался «es», чем достигался эффект расщепления звука. Здесь же первая скрипка, подобно одинокому голосу, высказывается *solo*, а вторая, альт и виолончель в этот момент молчат.

В сильно динамизированной репризе, начинающийся с *subito piano*, словно издалека надвигается нечто inferнальное, злое, подобное Року. Хроматическое движение четвертями, а затем буквально разрастающиеся двойными нотами интервалы в партиях всех инструментов подводят к генеральной кульминации части на *fff*. Вопрошающие, полные страдания высказывания первой скрипки представляют собой две фразы, основу которых составляют повторения одного звука (сначала «dis», затем «cis») и последующими подходами к ним в виде ритмической фигуры из целой и четверти.

Последние четыре такта, играющие роль патетического послесловия, готовят тональность пятой части, останавливаясь после

повторения подхода на «b», энгармонически заменяемого на «ais» — вторую ступень *gis-moll*.

В основе задумчивой, мечтательной по характеру **пятой части** (*Allegretto*, *gis-moll*) лежит вокальное начало, которое подчиняет музыкальную драматургию принципам строфического построения: часть организована как бы в четыре строфы, в которых преобладает очень личный, лирический тон.

Первую строфу открывает лейтинтонация в партии виолончели — кварто-секундовая попевка, в основе которой лежит восходящее (может преломляться в нисходящем) движение от «gis» к «h» и секунда к «cis». Мелодия целыми нотами диатонична, наслаивающиеся фигурации в партии второй скрипки создают ритмическую пульсацию.

Трепетную тему альты, которая сочетает в себе фигуру восьмых на нисходящей секунде «ais»-«gis» и задержки на первой и второй ступенях, на полуслове подхватывает первая скрипка, заканчивая секвентным движением терциями (преломление темы-реминисценции в новой интервалике) первую строфу на доминанте (пример 5).

Во второй строфе роль первой скрипки изменяется, в ее партии тема движется, как и у виолончели, целыми нотами, составляя в первом такте малую секунду «dis»-«e». Появление темы у второй скрипки предшествует размыканию квадратности, а гаммообразные фигурации и небольшой монолог, основанный на лейтинтонации, завершает вторую строфу.

В третьей строфе усиливается роль диссонансов, придавая ей более встревоженный характер. Похожая на запинаящуюся от волнения речь мелодия первой скрипки движется хроматически и вбирает в себя ритмическую фигуру половинная с точкой — четверть, а чередующиеся большие и малые секунды у второй скрипки, ритмическая пульсация у альты и мерные ходы на интонации кварты у виолончели создают гармоническое заполнение.

Пример 5, конец первой строфы пятой части

В скрепляемой с третьей четвертой строфе в лирически-просветленной теме у первой скрипки объединяются ритмическая пульсация на интонации малой секунды и задержки на длинных нотах; в партии второй скрипки чередуются целыми большая септима и малая секунда, тема у виолончели движется по ступеням *gis-moll*.

После небольшой репризы, в которой возвращается материал первой строфы, с лейтинтонации начинается кодетта. Основная тональность (*gis-moll*) размыкается балансированием на секунде «*h*»-«*cis*» у виолончели и остановкой на неаполитанской ступени у второй скрипки на фоне затихающей первой на доминантовом тоне и рассеивающихся фигураций в партии альтя.

Заключительная **шестая часть** (*Andante*, g-moll – A-dur) как бы суммирует в себе итоги предыдущих частей квартета, отображая их основные темы в эпизодах рондо, на принципы которого опирается.

В мрачном, унылом по настроению рефрене инструменты разделяются на две группы: у второй скрипки и виолончели синкопированная тема-реминисценция, с педалью на тоне «d», часто останавливается только на нем, и протяжная, засурдиненная мелодия, витиевато движущаяся вверх по хроматизмам у первой скрипки и альтя.

По ходу развития мелодии, в партии первой скрипки и альтя появляется монотонная фигурация на основе варьирующегося элемента из пяти восьмых [cis-es-d-a]. Более диатоничный ответ у второй скрипки и виолончели содержит такую же фигуру, включающий повторение звуков [d-es-a-g] (пример 6).

На подходе к эпизоду на фоне поднимающейся темы из половинных с точкой у первой скрипки и альтя в партиях второй и виолончели на задержанном доминантовом тоне тема-реминисценция будто нащупывает откуда начать, останавливаясь на интонации «es»-«b».

Возникающее хроматическое движение у второй скрипки и виолончели приводит к первому эпизоду, где на фоне монотонной фигурации из рефрена, которая с каждым тактом звучит все громче, появляется агрессивная тема-реминисценция у первой скрипки, исполняемая флажолетами в четвертой октаве. После второго проведения, который совпадает с первой кульминацией, у второй скрипки остается мелодическое движение.

Разрастающиеся на *crescendo* из примы диссонантные интервалы альтя и виолончели приводят ко второй кульминации, после которой ритмическая фигурация у второй скрипки начинает рассыпаться и угасает.

Пример 6, альтерированные ходы в теме

Пары инструментов (первая и вторая скрипки — альт и виолончель) проводят то оборванные реплики из третьей части, то тематические элементы из второй, например, монолог виолончели (у первой скрипки), «отзеркаленные» высказывания у виолончели и альта, разрастающаяся кульминация на основе диссонирующего аккорда у скрипок (пример 7).

Пример 7, первый эпизод шестой части

Помещенный между двумя экспрессивными по характеру эпизодами рефрен контрастирует им своим безрадостно-пассивным настроением.

Во втором эпизоде группы инструментов не сменяют друг друга: на фоне остигатного аккомпанемента виолончели из первой части у скрипок в партиях альты и виолончели появляются биения восьмыми нотами и диссонантные интервалы кульминационной зоны из четвертой части.

Последующее, сокращенное проведение рефрена переходит в код, в которой плагально подготавливается финал квартета — его тональность A-dur. Тема-реминисценция исполняется второй скрипкой и виолончелью в другой тесситурной позиции — терцией «d»-«f».

Аккорды субдоминантовой группы, нарастающие на *crescendo* разрешаются в светлый A-dur темой-реминисценцией, звучащей незыблемо, возвышенно и образующей тематическую арку с первой частью.

Заключение

Творчество Бориса Чайковского занимает особое место в истории отечественной музыки второй половины XX века, сочетая в себе строгость художественного мышления, нравственную сосредоточенность и редкую внутреннюю искренность. Его произведения, независимо от жанра и масштаба, всегда направлены на постижение фундаментальных вопросов человеческого бытия, где личное переживание неотделимо от исторической и духовной памяти времени. В этом контексте Третий струнный квартет предстает не изолированным сочинением, а органичной частью единого художественного мира композитора.

Камерные произведения Чайковского, в особенности квартеты, раскрывают его стремление к предельной концентрации музыкальной мысли. Здесь отсутствует внешняя эффектность, но каждое интонационное движение наполнено смыслом и эмоциональной значимостью. Третий квартет воплощает характерную для композитора сдержанную драматургию, где напряжение не разряжается открытым конфликтом, а существует в форме внутреннего сопротивления и размышления. Такая интровертность отражает этическую позицию автора, для которого музыка становится пространством ответственности и честного диалога с самим собой и слушателем.

Музыкальный язык Чайковского отличается ясностью и внутренней логикой, при том, что сам музыкант не стремится к упрощению. Его сочинения требуют вдумчивого восприятия, но взамен открывают богатый духовный и эмоциональный опыт. Композитор последовательно отстаивает ценность индивидуального высказывания, избегая стилистических компромиссов и модных тенденций. Именно поэтому его музыка сохраняет актуальность и сегодня, обращаясь к слушателю вне зависимости от эпохи.

Важным дополнением к пониманию мировоззрения Бориса Чайковского оказывается «Военная сюита» (1964), созданная на основе

музыки к фильму «Пока фронт в обороне». Долгое время эта партитура оставалась вне поля научного и исполнительского внимания, поскольку считалась утраченной. Лишь обнаружение рукописи в архиве ЦГАЛИ Санкт-Петербурга в 2011 году позволило вернуть данное сочинение в контекст творчества композитора и оценить его художественную значимость вне кинематографической среды. Концертная редакция была подготовлена учениками композитора, что обеспечило сохранение его стилистических и драматургических принципов.

Драматургия Сюиты обладает самостоятельной внутренней логикой: это ряд контрастных эпизодов, отражающих различные состояния и образы — от напряженного ожидания и тревоги до лирических, почти интимных моментов.

Музыка заключительной части в фильме отсутствует, что подчеркивает различие между кинематографической и концертной логикой произведения. Тембровая палитра «Военной сюиты» опирается преимущественно на камерное звучание струнных, создавая сдержанность характера и концентрированность выражения мысли. Таким образом, идейно и структурно Третий квартет и Сюита оказываются довольно близки.

Третий квартет является важным звеном в целостной системе художественных взглядов Бориса Чайковского. Через камерную форму композитор достигает высокой степени обобщения, соотносимой с его крупными сочинениями. Квартет стал узловой, итоговой точкой осмысления глубокой нравственно-философской проблематики, последовательно раскрытой в разных художественных формах: музыке к кино, сюитной композиции, и, наконец — в квартетном жанре.

В нем, как в капле воды, воплотилась самая суть творчества Чайковского: оно предстает как единое нравственно-философское высказывание, в котором музыка становится не только искусством, но способом постижения ответственности человека перед историей и самим собой.

Литература

1. Абдоков Ю.Б. Борис Чайковский: юношеские квартеты. Опыт открытия неизвестных партитур // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 3. С. 206-222.
2. Григорьева, Г. В. Музыка человеческая и глубокая / Г. В. Григорьева // Советская музыка. — 1977 . № 6. С. 15 — 19.
3. Григорьева, Г . В. О музыке Бориса Чайковского / Г . В. Григорьева // Советская музыка.— 1985. № 10. С. 8 — 15.
4. Келле, В. М. Размышления о художественном методе (симфонические поэмы Бориса Чайковского «Подросток» и «Ветер Сибири») / В. М. Келле. — М.: Музыка России, вып. 7, 1988. — С. 255 — 270.
5. Корганов К. Т . Борис Чайковский: личность и творчество / К. Т . Корганов. — М.: Композитор, 2001. — 197 с.
6. Логинов, Е. М., Тагзиева, Б. Н. Пятый квартет Б. А. Чайковского : исполнительский анализ / Е. М. Логинов, Б. Н. Тагзиева // Евразийский научный журнал. — 2020. — 4-9 с.
7. Савченко Г . Ю. Камерно-инструментальные ансамбли в творчестве Бориса Чайковского: жанровые решения и стилевые константы : Дис. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения: 5. 10. 3/ Г . Ю. Савченко. —Н. Н, — 2025. 269 с.
8. Серова, Г . А. Камерное творчество Бориса Чайковского — (Некоторые аспекты исполнительского анализа) / Г . А. Серова. — Спб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, 1994. — 25 с.