

*С.А. Петухова**

**БИБЛИОГРАФИЯ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА П.И. ЧАЙКОВСКОГО.
УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ,
ВЫШЕДШЕЙ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ ЗА 140 ЛЕТ (1866–2006)**

**THE BIBLIOGRAPHY OF P. I. TCHAIKOVSKY'S LIFE AND WORK.
AN INDEX OF THE RUSSIAN-LANGUAGE PUBLICATIONS, 1866–2006**

Аннотация. Труд, фрагменты которого публикуются в настоящем номере, представляет собой первую попытку объединения в рамках одной работы сведений о публикациях русскоязычной литературы о Чайковском за 140-летний период. В процессе подготовки использованы материалы, собранные в отечественных библиотеках, а также напечатанные в общих библиографических обзорах, в исследованиях и монографиях о композиторе.

Abstract. The major work in preparation, whose fragments are published here, is the first attempt to unite within a single book the information about all the Russian-language items on Tchaikovsky published during 140 years. The author explored materials kept in Russian libraries, as well as published in general bibliographical surveys, musicological studies, and monographs on Tchaikovsky.

Ключевые слова: Библиография, Чайковский, указатель, таблицы, составление, материал, литература, документ, текст, тема, мотив.

Key Words: Bibliography, Tchaikovsky, index, material, literature, document, text, subject matter, motif.

У ИСТОКОВ СЮЖЕТА

Имя Чайковского, великого русского композитора, в наше время известно каждому россиянину. В средних школах Чайковского проходят на уроках музыки, в гуманитарных ВУЗах его наследие является одной из тем курса истории отечественной культуры, психологи изучают мышление гения в качестве феномена творческого процесса, профессионалы и поклонники музыки и театра посещают концертные исполнения, оперные и балетные спектакли, журналисты не отказываются прочесть строку-другую об этой неоднозначной личности в поисках очередной сенсации, а все остальные – просто потому, что знают, о ком идёт речь.

Ведь даже тем категориям людей, которые давно забыли о школьных уроках и по отношению к музыканту ни в какой степени не являются заинтересованными лицами – даже им точно известно, кто такой Чайковский.

В России популярность композитора беспрецедентна – здесь он один из главных культурных символов, накопленных за всю историю существования страны.

*Сбор материала, составление таблиц, вступительные статьи, исследование С.А. Петуховой.

И, как у большинства такого рода символов, биография гения окутана мифами и легендами, загадками, предположениями и домыслами.

Естественно, что чем крупнее личность, тем более колоссален миф о ней и тем сложнее проследить извилистые пути его формирования. И всё же: откуда возникли те массовые представления, те единодушные, устойчивые стереотипы, которые, кажется, в иные времена просто носятся в воздухе? Кто первый произнёс: «стеклянный ребёнок», «ранимая натура», «самоубийство», а после – «поэт тоски» и «всемирный гений», «великий симфонист» и «мировой трагик»? Кто ввёл в употребление «обаятельность», «стеснительность», «привязанность к детям», «простоту» и «платонические романы»; кто придумал, что Чайковский был «слабым дирижёром», что кантата «Москва» написана им для того, чтобы «вернуть долг Царю» и что во время премьеры Шестой симфонии публика до окончания исполнения «сидела не шелохнувшись»?

Конечно, что-то передавалось изустно. Но не таким образом большинство апокрифов дожило до наших дней. Чайковский – творческая фигура столь громадного масштаба, что каждому, кто хотя бы краешком коснулся её жизненной орбиты, хотелось запечатлеть это прикосновение – для себя, истории и возможных перцепиентов. Единичные встречи, случайные совпадения, мельчайшие нюансы отношений, прямые и косвенные свидетельства, поначалу являясь незначительными фрагментами и маргиналиями, с годами складывались в картины и повествования, становились отправными точками для смелых умозаключений, научных изысканий и фундаментальных концепций.

А с другой стороны – истинной, предметной стороны рассмотрения любого творчества – обретаются его истоки и результаты: музыкальные рукописи Чайковского и сочинения интересных ему коллег, литературные труды, дневники, переписка мастера и книги из его библиотеки, единственная фонографическая запись голоса композитора и деловые документы. Свидетельства подобных материальных источников принято именовать объективными – однако многие последовавшие времена наложили свои отпечатки на особенности и качества научных анализов, споров и интерпретаций, которые сейчас разными головами столь же упорно, эмоционально и субъективно рассказывают ту же противоречивую историю.

Если не вся совокупность, то львиная доля сведений о композиторе запечатлена на бумаге, опубликована и доступна интересующимся. Атмосфера жизни и творчества Чайковского воссоздана в монографиях, обзорах и статьях, в биографиях и мемуарах, в серьёзных текстологических исследованиях и объёмных справочниках, в объявлениях, сообщениях, анонсах, договорах, расписках, фотографиях и, разумеется, в публикациях жёлтой прессы. Противостояние взглядов и точек зрения, последовательность истинных и мнимых событий, возникновение выводов и наблюдений – всё это формировало миф под названием «Чайковский» и приближало его к нам.

Так складывалась Библиография.

Цель настоящей работы – на материале разнородной и разноплановой русскоязычной литературы о Чайковском проследить пути и этапы становления современных представлений о композиторе и его музыке. Стараясь не выходить за рамки библиографического пространства и оставляя в стороне возможные случаи противоречия тенденций внутри и вокруг библиографии, попытаться понять, как менялась значимость основных «мифологических» посылок, мотивов и тем в глазах пишущих и читающих. Как перетекали, отрицали, заслоняли и наслаивались друг на друга разные времена Чайковского.

ФРАГМЕНТЫ РАЗДЕЛОВ ТЕКСТА При жизни: ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПОЭМА (1866–1893)

<...> Параллельно развитию творческой индивидуальности Чайковского набирала силу критическая мысль о нём, которой с течением времени зачастую становились доступны метафизические обобщения, недостижимые ранее. Однако, несмотря на объёмный корпус прижизненной библиографии композитора в целом, лишь немногие из авторов заметок, очерков, эссе, рецензий и статей оставили обобщающие суждения о данном периоде творчества Чайковского. И если попытаться рассмотреть совокупность работ каждого автора с точки зрения формирования некоей концепции, то из большого списка естественно выделяются лишь тексты, принадлежащие Герману Августовичу Ларошу и Николаю Дмитриевичу Кашкину. Разумеется, это не значит, что все остальные точки зрения поверхностны; однако здесь речь идёт не о единичных метких наблюдениях, интересных выводах, оригинальных прозрениях, а о *последовательной линии формирования единой идеи*.

Близость двух упомянутых авторов к Чайковскому есть фактор, который нельзя не учитывать, говоря о существенной разнице уровней написанного ими – и всеми остальными. Ибо именно в близком и систематическом общении критиков не только с музыкой, но и с её создателем – причина той глубины постижения смысла (или смыслов) творчества гения, которой отличаются их сочинения¹.

Как известно, мысль о выборе профессии музыкального писателя Ларошу подал Чайковский². Самое начало многолетнего творческого содружества композитора и критика ознаменовалось крупной ссорой. Первой рецензией Лароша стал отзыв на премьеру первого же произведения Чайковского в оперном жанре – на постановку «Воеводы». «Г. Чайковский образовался слишком исключительно на немецких образцах, – замечал рецензент, – в его стиле явно слышится сродство его с новейшими подражателями Шумана, а отчасти и с Антоном Рубинштейном. <...> После такой песни как “Соловушка” <...> ещё живее, ещё неприятнее чувствуется всякое воспоминание, навеянное Мендельсоном, Шуманом или их подражателями»³.

По прочтении статьи композитор прекратил всякие отношения с Ларошем на долгие два года (до весны 1871-го)⁴, что, однако, не помешало последнему в 1874 году вновь высказать сходные наблюдения: «По форме <...> и отчасти по блестящей, громкой оркестровке <...> прежние программные вещи г. Чайковского <...> в значительной мере приближались к Литольфу⁵; по гармонии они представляли комбинацию Глинки, Шумана и некоторых современных элементов <...>»⁶.

¹ Следует указать также, что первопричина ситуации – автобиографичность творчества Чайковского; поэтому информация о событиях жизни композитора и его непосредственных реакциях помогала и помогает в осмыслении его музыки.

² Позже Ларош вспоминал: «Как сумасшедший, делая промах за промахом и перенося щелчок за щелчком, бросился я, девятнадцатилетний мальчишка, искать сотрудничества в тогдашних петербургских журналах. Прошло несколько лет, прежде чем эти поиски привели к какому-нибудь результату, но для меня нет и не может быть сомнений в том, что первоначальный толчок мне был дан Чайковским». – См.: Ларош Г. П.И. Чайковский в Петербургской консерватории // Воспоминания о П.И. Чайковском / Сост. Е.Е. Бортникова, К.Ю. Давыдова, Г.А. Прибегина. М.: издательство «Музыка», 1973. Изд. 2-е, перераб. и доп. С. 70.

³ Ларош [Г.]. Музыкальная хроника. Новая русская опера: «Воевода» г. Чайковского. Бенефис г-жи Меньшиковой, 30 января // Совр. летопись. 1869. № 6, 9 февр. С. 10–11.

⁴ Подробнее об этом см.: Клименко И. Мои воспоминания о Петре Ильиче Чайковском / Публ. П.Е. Вайдман // П.И. Чайковский. Забытое и новое: Альманах / Сост. П.Е. Вайдман, Г.И. Белонович. М.: Государственный Дом-музей П.И. Чайковского, 1995. Вып. 1. С. 69.

⁵ Литольф Генри Чарльз (Litolff, 1818–1891) – английский и французский пианист и композитор. Его русские современники знали его в первую очередь как автора пяти концертов-симфоний для фортепиано с оркестром, четырёх оркестровых увертюр, траурного марша для оркестра «Памяти Мейербера» и виртуозных фортепианных пьес. Кроме того, он написал 12 опер, концерт и пьесы для скрипки, песни, струнный квартет и три фортепианных трио.

⁶ Ларош [Г.]. Музыкальные очерки. Второй симфонический концерт Русского музыкального общества // Голос. 1874. № 323, 22 нояб. С. 1.

Через четыре дня после публикации композитор написал брату Модесту: «Статья Лароша меня просто разозлила. С какой любовью он говорит, что я подражаю и Литольду [здесь опечатка – Литольфу], и Шуману, и Глинке, и ещё кому-то. Точно будто я только и умею, что компилировать, где попало. <...> Мне неприятна общая моя характеристика, из которой явствует, что у меня есть захваты от всех существующих композиторов <...>»⁷. Обида высказывалась столь откровенно ещё и потому, думается, что Чайковский не мог не понимать: по сути пронизательный критик во многом прав. Просто частично из-за неопытности, частично – от нелюбви к программной музыке в принципе, – мысль свою он выразил не настолько тонко, насколько требовала весьма тонкая ситуация.

Спустя ещё два года родственная по идее оценка уже зазвучала по-иному, объёмнее и гибче, благодаря существенному смещению акцента – от «компилирования где попало» до *достижения путём опосредованных стиливых заимствований крупных художественных результатов*: «Там, где шумановская глубина настроения и шумановская страстность в гармонии соединяются с французским блеском, с французской пышностью и эффектностью <...> г. Чайковский, быть может, находит высшую и наиболее достойную его задачу для своего творчества»⁸. Таким образом, можно совершенно точно установить время появления важнейшего тезиса о сознательной *разомкнутости, открытости* системы музыкального языка Чайковского для влияний иных (национальных и индивидуальных) стилей. Это отличительное качество десятилетиями замалчивалось советским музыковедением; ныне оно представляется бесспорным⁹.

Насколько же важным для всей прижизненной периодики о композиторе является высказанное в 1886 году ларошевское утверждение о новизне и узнаваемости авторского стиля Чайковского: «Мелодист самобытный и неистощимый, искатель новых путей в гармонии и модуляции, виртуоз современной оркестровки, П.И. Чайковский обладает таким определённым и индивидуальным отпечатком, стиль его до такой степени принадлежит ему, что никакие отклонения в ту или другую сторону не могут лишить его этой самостоятельности. <...> Средства выражения, употребляемые г. Чайковским, *не те*, к которым мы привыкли»¹⁰.

Уже в 1873 году (по прошествии семи лет от начала библиографии Чайковского) Ларош первым сделал попытку написать о композиторе обзорную статью. В ней примечательна та взвешенная ровность тона, с которой критик указал на трудолюбие и плодовитость Чайковского, похвальные, разумеется, но недостаточные для обретения настоящего профессионализма¹¹; на замечательный прирождённый талант последнего, поддержанный «зрелым мастерством, усвоенным школой и трудом»; особенно подкупает отсутствие пафоса при изложении «системы координат» существования музыки Чайковского – в одном смысловом поле с сочинениями «Глинки – русского Моцарта», Шопена, Шумана, Баха, Берлиоза¹².

⁷ Чайковский П. Письма к близким. Избранное / Ред. и коммент. В.А. Жданова. Предисл. Ю.А. Шапорина. М.: Музгиз, 1955. С. 93. Письмо от 26 ноября 1874 г.

⁸ Ларош [Г.]. Опера «Вакула-кузнец» на Мариинской сцене // Голос. 1876. № 333, 2 дек. С. 2.

⁹ Подробнее об этом см.: Петухова С. Чайковский и Шуман: гармонические и тематические музыкальные параллели // Наследие: XVIII–XIX века / Сборник статей, материалов и документов. Вып. II / Сост. и ред. П.Е. Вайдман, Е.С. Власова. Науч. ред. А.Е. Максимова М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2014. С. 135–164.

¹⁰ Ларош Г. Музыкальное обозрение // Русский вестник. 1886. Т. 186, нояб.-дек. С. 475. Во всех цитатах, включенных в текст данной работы, по возможности сохранены пунктуация, разрядки и курсивы, сделанные авторами материалов либо редакторами изданий.

¹¹ Проблема *количества* написанного композитором в то время была одной из основных и (не побоюсь этого слова) больных для критики – в связи с наследием Глинки и Даргомыжского, которые писали *мало*, а также Антона Рубинштейна, который писал *очень много*. Сам творческий принцип многописания уже являлся в глазах критики и просвещённой публики, с одной стороны, олицетворением собственно профессионализма автора, с другой – поводом для упреков в отсутствии тщательной отделки сочинений.

¹² Ларош [Г.]. Русская музыкальная композиция наших дней. [Общая характеристика творчества П. Чайковского] // Голос. 1873. № 329, 28 нояб. С. 1–2.

Та же драматургическая линия продолжилась в последовавших работах Лароша. Ощущение поступательного движения русской музыки и параллельно продолжавшегося роста мастерства Чайковского – это живое ощущение *процесса* и является главным предметом данных статей.

В 1874 году Ларош отмечал «принципы, которые лежат в основании оперного стиля г. Чайковского»¹³; в 1878-м обобщил свои наблюдения об истоках популярности композитора: «С каждым годом успех сочинений г. Чайковского становится обширнее и блистательнее. Число друзей его таланта непрерывно растёт. В России оно далеко не ограничивается так называемыми знатоками, и сочувствие массы к композитору тем знаменательнее, что его оперы менее нравились из его произведений, тогда как обыкновенно опера – главный проводник композиторской славы. Успех г. Чайковского, напротив, весь основан на камерной и симфонической музыке»¹⁴.

В 1885 году появился отзыв, где прямо говорилось о невозможности определить суть истинного произведения искусства как путём гипотетического суммирования неких технических характеристик шедевра, так и путём словесной передачи его ускользающего смысла: «<...> Отчаиваюсь в своей способности передать характер произведения [Третьей сюиты] <...>. Литературные иллюстрации многообразны, но музыкальное произведение едино; не поддаваясь словесному определению <...> оно тем не менее полно мысли, полно духовного содержания, и его жизненность и гениальность сказываются именно в том, что оно, по-видимому, отвечает на личные запросы каждого <...>»¹⁵.

Статья интересна желанием «столкнуть» эстетическое впечатление от прослушивания и «функциональное наполнение» собственно текста – тогда как в русской критике XIX столетия подобные сферы обычно максимально разведены. Кроме того, здесь *вторично* при жизни композитора печатно употреблено по отношению к нему слово «гениальность» – вскользь, опосредованно, как принято было тогда в отечественной периодике.

В 1952 году на страницах своих воспоминаний музыковед и критик Л.А. Сабанеев заметил: «Эпитет “гениальный” появился впервые только после его [Чайковского] смерти. Смерть посвятила его в гении»¹⁶. Мемуарные записи Сабанеева содержат большое количество преувеличений, неточностей и замалчиваний. Однако в данном случае он был прав: напрямую гением Чайковского до его смерти не называли.

Русская критика второй половины XIX столетия сознательно чуждалась подобных громких эпитетов, и не только в музыкальной области. Становление Чайковского происходило параллельно росту популярности Римского-Корсакова, Бородина, Вагнера, Верди, Брамса, Некрасова, Толстого, Достоевского, художников-передвижников, отечественных и иностранных драматических актёров, исполнителей и певцов. В российской прессе того периода пока не удалось отыскать по отношению хотя бы к кому-нибудь из длинного списка прямо выраженное определение «гений» или «гениальный». Интересно, что и бескомпромиссный Стасов в книге «Искусство XIX века» (1901) высказывался на эту тему весьма аккуратно: «Чайковский однажды назвал Грига даже “гениальным”»¹⁷; «Бородин ещё не посмел быть признан в нашем отечестве гениальным, но, несомненно, это ещё придёт, так как гениальным начали уже признавать Бородина в разных странах Западной Европы»¹⁸.

¹³ Ларош Г. «Опричник», опера П. Чайковского // Музыкальный листок. 1874. № 21, 21 апр. С. 322.

¹⁴ Ларош Г. Музыкальные очерки // Голос. 1878. № 93, 3 апр.

¹⁵ Ларош Г. Музыкальное обозрение // Русский вестник. 1885. Т. 175, янв.-февр. С. 431, 432.

¹⁶ Сабанеев Л. П.И. Чайковский // Сабанеев Л. Воспоминания о России / Сост., предисл. Т.Ю. Масловская. Коммент. С.В. Грохотов. М.: КЛАССИКА-XXI, 2004. С. 42.

¹⁷ Стасов В. Из книги «Искусство XIX века. Музыка» // Стасов В. Статьи о музыке. В пяти выпусках. Вып. 5-Б, доп. / Сост., вст. статья, коммент. В.В. Протопопова. М.: Музыка, 1980. С. 55.

¹⁸ Там же. С. 81.

Такая сдержанность связана как с толкованием понятия «гений» русской эстетической мыслью, так и с одним из производных общей концепции – с определённым целомудрием собственно системы публичных критических оценок, которые ещё не испытали в полном объёме воздействия американской (в том числе и музыкальной) рекламы. В России слово «гений», из двух сложившихся точек зрения в значительной степени наследуя представлениям античной мифологии¹⁹, означало тогда прежде всего духовную субстанцию, сложно взаимодействовавшую с живым человеком. Эта смысловая коннотация варьируется, в частности, в стихотворении Афанасия Фета (1840), чей текст Чайковский избрал для романса «Мой гений, мой ангел, мой друг», написанного в 18 лет²⁰.

Опубликованные два с лишним десятилетия спустя (1879) выдержки из интервью Ганса фон Бюлова обозреватель газеты «Голос» озаглавил «Бюлов о русском музыкальном гении. Представитель его г. Чайковский» и предварил знаменательной фразой: «Пусть наши непризванные музыкальные рецензенты послушают, что и как говорит Бюлов о русской музыке и русских композиторах». Однако симптоматично, что в самом тексте интервью ни Чайковский, ни Римский-Корсаков, о которых там идёт речь, прямо гениями также не названы. Бюлов продолжал свою мысль, высказанную в беседе более раннего времени (1874), и заключал: «<...> Я упомянул о надежде, ожидаемой от развития таланта Чайковского. Она исполнилась, и я могу с радостью указать на другого гениального новичка, который находится к Чайковскому в таком же отношении, как Чайковский к Глинке, отцу русской музыки. Это г. Римский-Корсаков в Петербурге, творец программной симфонии “Антар”, великолепной звуковой картины»²¹.

Данное косвенное упоминание о гениальности Чайковского – первое в его прижизненной библиографии, причём произнесённое иностранцем.

Эпитет «гений» в статьях российских музыкальных рецензентов второй половины века закономерно заслуживали признанные умершие авторитеты: Бах, Моцарт, Бетховен, изредка – Шуберт; практически сразу же после смерти к ним присоединились Глинка и Шуман. Уже в ранних работах Лароша Чайковский без обиняков назывался преемником Глинки, профессиональная техника молодого русского композитора зачастую сравнивалась с моцартовской. Однако никакие хвалы и сравнения не сделают больше для нашего понимания истинного отношения критика к Чайковскому, чем длинный абзац, где Третья сюита последнего подаётся как олицетворение *идеального* (и потому *гениального*) инструментального сочинения: «Всё то, что мы представляем себе, слушая инструментальную музыку, есть наша собственная мечта <...>»²².

Во многих написанных при жизни композитора статьях Лароша вступительный раздел обычно посвящён определению места Чайковского в панораме современного русского (иногда и мирового) искусства. В предпоследнем из отзывов (август 1893 года) критик констатировал: «П.И. Чайковский стоит во главе

¹⁹ Гении (от лат. genius, мн. ч. geni) – духи-хранители, преданные людям, предметам и местностям, ведающие появлением на свет своих «подопечных» и определяющие характер человека или атмосферу местности. Отсюда «злой гений», «добрый гений», «гений места». Второе значение слова – человек с выдающимися способностями, чаще всего не укладывающимися в рамки обыденных представлений, – сохранилось до наших дней.

²⁰ Не здесь ли ты легкою тенью,
Мой гений, мой ангел, мой друг,
Беседуешь тихо со мною
И тихо летаешь вокруг?
И робким даришь вдохновеньем,
И сладкий врачуешь недуг,
И тихим даришь сновиденьем,
Мой гений, мой ангел, мой друг...

²¹ Московские заметки. Бюлов о русском музыкальном гении. Представитель его г. Чайковский // Голос. 1879. № 72, 13/25 марта. С. 1.

²² Ларош Г. Музыкальное обозрение // Русский вестник. 1885. Т. 175, янв.-февр. С. 432.

современной русской музыки. Стоять во главе её теперь, когда музыкальная техника, музыкальные знания разлились на обширный район специалистов и когда появилось довольно много композиторских талантов, совсем не то, что в 60-х годах, когда русские композиторы были наперечёт. Вместе с пятью или шестью другими, большею частью превосходящими его возрастом, он также стоит во главе музыки всего цивилизованного мира – и здесь его царство, хотя и разделяемое с другими, столь же мало подвергается спору и столь же радостно признаётся, как и в России»²³.

По благожелательности тона и общего настроения статьи Лароша в целом уступают лишь отзывам Кашкина. Создаётся впечатление, что уже в самом начале творческого пути композитора Кашкин мало сомневался: Чайковского ожидают заслуженные лавры – и никогда не упускал возможности чётко зафиксировать этапы достижений талантливого друга.

В 1869 году критик писал: «<...> В настоящее время, когда умер Даргомыжский, г-н Чайковский – один из тех русских композиторов, на котором более всего останавливается внимание почитателей музыкального искусства <...>»²⁴. В 1877-м: « <...> Г. Чайковский с каждым новым произведением получает всё большее и большее значение в музыкальном искусстве, вводя силой своего таланта русское искусство в европейскую семью и совершая этим тот подвиг, который остался как бы завещанным гениальным Глинкой»²⁵. В 1887-м: «То высокое и почётное положение, какое занимает П.И. Чайковский в среде пер-вых знаменитостей Европы, принадлежит ему по праву. <...> Ч а р о д е й к а представляет высшую ступень мастерства, какого только достигал её автор <...>»²⁶. Наконец, в 1889-м: «В настоящее время П.И. Чайковский есть едва ли не единственный из живущих композиторов, могущий с запасом своих сочинений и дирижёрскою палочкой в руке явиться в любом месте Европы и встречать всюду восторженный, полный глубокого уважения приём <...>»²⁷.

Особенное место в наследии Кашкина занимают четыре развёрнутые статьи о «Пиковой даме», написанные на протяжении двух месяцев после премьеры – одна выразительнее и подробнее другой. По сути ни одна из них не является критической – автор-слушатель воспринимает спектакль не на уровне недочётов, а на уровне особенностей. Интересно, что в опубликованной незадолго до того статье о «Евгении Онегине»²⁸ рецензент многократно подчёркивал гениальность первоисточника, а в статьях о «Пиковой», напротив, писал об обычности, обыденности, повседневности восприятия повести Пушкина, каковая говорит о предметах всем привычных, интригах типичных и характерах вполне традиционно-романистических. Вот и в музыке « <...> особенно ярких характеристик у г. Чайковского почти нет, все действующие лица <...> склонны подчиняться общему настроению данного момента действия, утрачивая по временам свои индивидуальные черты, но, впрочем, это составляет отличительную черту почти всех новых оперных композиторов»²⁹, – отмечал Кашкин.

Из текста ясно, что совокупность выразительных особенностей оперы (драматургии, при которой в последних двух картинах «не происходит ничего важного», смелой инструментовки, ярких мизансцен и т.д.), рассмотренных критиком как данность, словно не в состоянии обеспечить невероятное по силе воздействия эстетическое впечатление, производимое этим сочинением:

²³ Ларош Г. Концерт 11 августа в Павловске. «Манфред» и «Гамлет» Чайковского // Театральная газета. 1893. № 7, 15 авг. С. 6.

²⁴ [Кашкин Н.]. «Воевода», опера г. Чайковского // Кашкин Н. Избранные статьи о П.И. Чайковском / Общ. ред., вступ. статья и примеч. С.И. Шлифштейна. М.: Музгиз, 1954. С. 49.

²⁵ Кашкин Н. Музыкальная хроника. Десятое собрание музыкального общества и новая фантазия г. Чайковского // Кашкин Н. Там же. С. 195.

²⁶ Кашкин Н. «Чародейка». Опера в 4-х действиях П.И. Чайковского. Либретто И.В. Шпагинского. Первое представление в Петербурге 20-го октября // Кашкин Н. Там же. С. 89.

²⁷ Там же. С. 200.

²⁸ Кашкин Н. Музыкальное обозрение // Кашкин Н. Там же. С. 68.

²⁹ Кашкин Н. «Пиковая дама» // Кашкин Н. Там же. С. 151.

«<...> Впечатление получилось такое сильное и глубокое, что оно скорее могло парализовать, нежели преувеличить восторги публики»³⁰; «Впечатление этой сцены [5-й картины – в казарме] было таково, что не все слушатели могли его выдержать, вполне сохранив самообладание, трепет ужаса охватил если не всех, то многих»³¹.

В отзывах Кашкина налицо содержательные линии преемственности по отношению к цитированным ранее наблюдениям Лароша. Только здесь выявляется не противопоставление, а обособление функциональных особенностей композиции от эстетического результата – творческая ситуация, когда сумма единиц *не* даёт целого. Сказано об этом зачастую в родственных ларошевским выражениях: «Вся музыка четвертой картины составляет целое, не поддающееся описанию [подчёркнуто мною – С.П.]; это такое сочетание красоты, правды и выразительности, какое редко встречается и у самых первоклассных мастеров»³². Потому «<...> общее суждение о музыке Пиковой дамы произносить ещё рано. Нужно дать улеться первому впечатлению, тогда вернее можно в нём разобраться <...>»³³.

На фоне музыкальной периодики второй половины столетия работы Лароша и Кашкина о Чайковском воспринимаются во многом *опередившими своё время*. Тогда музыкальные сочинения современников настолько глубоко почти никто не анализировал.

ПОСМЕРТНОЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ: ПЕРВЫЕ ИТОГИ (1893–1903)

Внезапная смерть композитора вызвала лавину публикаций во всех без исключения периодических изданиях страны, а также в мировой прессе – от коротких сообщений (о похоронах, панихидах, концертах и вечерах в память, собирании средств на памятник и т.д.) до достаточно пространственных некрологов. Интересно на их примере проследить, насколько быстро может корректироваться отношение к столь популярной личности в связи с её кончиной.

Уже в речах на могиле Чайковского впервые заявлены тезисы, которые затем станут определяющими для характеристики композитора на протяжении последовавших десятилетий.

В.И. Сафонов: «Над свежей могилой гениального человека <...> можно ли, нужно ли говорить что-нибудь? Да, можно и нужно, потому что смерть открывает смысл жизни человека. <...> Он дорог ему [народу] – наш гениальный художник. <...> Божественная сила творчества, вложенная Провидением в душу покойного, невольно заставляет вспомнить чудные слова нашего богослужения <...> «он видел свет истинный, он приял духа небесного». В.Н. Герард (однокашник по Училищу правоведения): «Музыка Чайковского – по преимуществу музыка тихой грусти, глубокой скорби <...>»³⁴.

Обратим внимание на ничем не стеснённый теперь эпитет «гениальный», повторенный дважды, а также на подчёркнутые особенности творчества мастера – народность, божественную духовность и грусть. Кроме того, в прочитанных затем стихах некоего г. Сафонова-Скавронского настойчиво педалируется мотив «не понятого толпой» художника, далёкого от житейской «суеты сует»:

«<...> Ребёнок и слепец среди житейских дел –
 Велик, прекрасен он в минуты вдохновенья!
 <...> Пускай сама толпа на это даст ответ...
 <...> Как много откровения не понято толпой!..»³⁵.

³⁰ Кашкин Н. «Пиковая дама». Опера в 3-х действиях и 7-ми картинах // Кашкин Н. Там же. С. 114.

³¹ Там же. С. 145.

³² Там же. С. 144.

³³ Там же. С. 145.

³⁴ Г. У гроба Чайковского // Московские ведомости. 1893. № 300, 31 окт. С. 3.

³⁵ Похороны Чайковского // Русские ведомости. 1893. № 300, 31 окт. С. 2.

В самом первом по времени выхода некрологе подчёркнуто ещё одно, на сей раз личностное, качество Чайковского, которое затем станет неоднократно эксплуатироваться в воспоминаниях и мемуарах, – обаяние: «Музыкальное искусство лишилось одного из крупных своих представителей, общество – симпатичнейшего русского человека»³⁶.

На следующий день после похорон Чайковского вышел из печати некролог князя Григория Трубецкого, где тезис о меланхолической грусти сочинений композитора закреплён в развёрнутом виде: «Субъективизм в связи с национальным характером, – вот основная особенность композиций Чайковского <...> Большинство его произведений проникнуто какою-то тихой, глубокою грустью. Эта грусть не есть та “мировая скорбь” <...> не крик наболевшей души, удручённой язвами общественной жизни <...> но тихий скорбный плач [повторено дважды в соседних абзацах, подчёркнуто мною – С.П.] по личной утрате чего-то дорогого <...> Да, так чувствовать может только человек XIX столетия <...>»³⁷.

Наконец, в самом пространным из некрологов – ларошевском от 29 октября – устанавливается вполне ожидаемое «равновесие» всех (творческих и человеческих) достоинств гения: «В нём царил полная гармония: не было противоречия между деятельностью и призванием, между задачей и силами, между умом и характером, между складом жизни и внутренними требованиями. <...> Мы охотно прощаем гениальным людям некоторый эгоизм, некоторую сухость сердца. У них есть своя забота, и ради этой их заботы установился обычай – быть может даже в преувеличенной и пристрастной мере – находить законным, чтобы они не помнили ближнего. Нет ничего распространённое той биографической фикции, в силу которой великий гений непременно является также и прекрасным человеком с добрейшей душой. Фикция эта имеет источником ту же нашу нетребовательность. Будущая биография Петра Ильича не нуждается в ней, не нуждается вообще в искании фактов ради условной и слащавой стилизации»³⁸.

«Будущая биография» (скорое появление которой предсказывал Ларош)³⁹ не является в данном случае главным предметом интереса: о ней достаточно много написано, в том числе и об «искании фактов». Однако малая её востребованность в последние годы, в особенности в среде студентов профильных ВУЗов, как мне кажется, настраивает на попытку краткого анализа контекста и обстоятельств возникновения этой фундаментальной работы.

Модест Ильич Чайковский (1850–1916) – драматург, либреттист, переводчик и критик, но не музыковед и не библиограф – практически сразу после смерти брата переехал в его клинский дом и начал работу параллельно над биографией Петра Ильича, над систематизацией документов его архива и над превращением самого дома в первый в стране научно-музыкальный Мемориальный Музей композитора. Первая запись в книге посетителей Музея оставлена спустя тринадцать с половиной месяцев после смерти гения – 9 декабря 1894 года. Первый том монографии «Жизнь Петра Ильича Чайковского» (общим объёмом 573 страницы) частями начал выходить в 1896 году⁴⁰, целиком издан в 1900-м.

На 1-й странице I тома имеются подзаголовки:

«По архивным документам, хранящимся в архиве покойного композитора в Клину.

³⁶ В.В. П.И. Чайковский. (Некролог) // Русские ведомости. 1893. № 296, 27 окт. С. 3.

³⁷ Трубецкой Г. Памяти П.И. Чайковского // Московские ведомости. 1893. № 297, 28 окт. С. 2.

³⁸ Ларош Г. На память о П.И. Чайковском // Ларош Г. Собрание музыкально-критических статей. Т. II. Ч. I. [О П.И. Чайковском]. М.: Государственное музыкальное издательство, 1922. С. 21.

³⁹ Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, 1900–1902. Т. 1–3.

⁴⁰ Чайковский М. Детство и отрочество П.И. Чайковского // Северный вестник. 1896. № 2–3; Русская музыкальная газета. 1896. № 3–5; Юность и молодость П.И. Чайковского // Северный вестник. 1897. № 1–6; Русская музыкальная газета. 1897. № 3–9.

С приложениями портретов, снимков и факсимиле, исполненных фотоцинографическим способом».

Особая роль Танеева и Лароша, наряду с М.И. Чайковским занимавшихся архивом и подготовкой монографии, отдельно отмечена биографом: книга посвящена Танееву, а Ларошу выражена благодарность за помощь «в составлении первого тома». В Предисловии ещё раз подчёркнута преимущественная опора на архив, который впервые представлен в виде краткого перечня всех отделов⁴¹.

В Заключении трёхтомника автор констатировал: «Описанием последнего вздоха Петра Ильича исполнена моя задача изобразить человека. Изобразить художника в постепенных фазах развития таланта, определить его значение в истории музыкального искусства – не в моих силах»⁴².

Однако по существу всё гораздо сложнее.

Главная (недекларируемая) цель монографии – постепенное и скрупулёзное повествование прежде всего об *искусстве* гения, о становлении и расцвете его таланта, формировании его разнообразных творческих связей, об историях создания его сочинений. Обращение к перипетиям насыщенной жизненной биографии композитора необходимо историку лишь затем, чтобы акцентировать внимание читателя на неразрывности личного и творческого, частного и общего, материального и духовного.

Стремление показать выдающегося брата «абсолютным художником» определило сознательные умолчания о многих сторонах его человеческого существования в угоду неоднократно, прямолинейному подчёркиванию чисто творческих побуждений. «Чтобы быть покойным и счастливым, ему надо изливаться в звуках почти без усталости, – в частности, указывал исследователь. – Несколько дней безделья между двумя работами уже делают его беспокойным и несчастным. Всё, что мешает отдаваться сочинению, расстраивает его до последней степени»⁴³.

В другом случае приведённое письмо П.И. Чайковского К.К. Альбрехту (Сан-Ремо, 8 января 1878 года) по поводу отказа от делегатства на Парижской выставке представляет читателю эмблематичные утверждения: «Гоняться за славой и почестями не намерен <...>хлопотать о распространении своих творений не стану. <...> На славу мне *плевать, плевать, плевать*»⁴⁴. Между тем гораздо более раннее (1873) и столь же знаковое высказывание композитора в книге отсутствует: «Вообще близится время, когда и Коля, и Толя, и Ипполит, и Модя уже не будут Чайковскими, а только братьями Чайковского. Не скрою, что это-то и есть вожделенная цель моих стараний»⁴⁵.

Общая структура повествования отличается продуманностью архитектора, которой могут позавидовать нынешние профессиональные биографы. Событийный ряд развёртывается по принципу диалектической неразрывности «мрака» и «света», при которой переломные моменты и пограничные состояния жизни мастера оттеняют прямую, как стрела, и неизменно позитивную эволюцию его творчества. Так, I том монографии завершается вдохновенной работой композитора над «Онегиным» и Четвёртой симфонией – и женитьбой на Антонине Милюковой 6 июля 1877 года. II том начинается контрастно – с появления в жизни Чайковского Н.Ф. фон Мекк (знакомство через И.И. Котека, её домашнего скрипача, бывшего ученика Петра Ильича), а завершается решением композитора переменить свою жизнь (обрести дом), возраставшим успехом «Онегина» – и известием из Давоса о смерти Котека (сюжетная арка).

⁴¹ Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Указ изд. Т. I. С. 5.

⁴² Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Указ изд. Т. III. С. 658.

⁴³ Цит. изд. Т. III. С. 7.

⁴⁴ Цит. изд. Т. II. С. 85, 86, 87.

⁴⁵ Чайковский П. Письма (1848–1875) // Чайковский П. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка / Подгот. Е.Д. Гершовский, К.Ю. Давыдова, Л.З. Корабельникова. М.: Государственное музыкальное издательство, 1959. Т. V. С. 303. Письмо к М.И. Чайковскому от 13 февраля 1873 г., Москва.

III том открывается реминисценциями – воспоминанием о кризисе 1877-го, ностальгическим прощанием с периодом 1878–1884 годов (назван «самым светлым и отрадным во всей его жизни»), а завершается смертью.

О том, где именно Чайковский выпил стакан сырой воды, выпил ли он его вообще, по каким причинам и к чему это привело, написано немало. Сейчас не важно, насколько замутнившими общую картину оказались «показания» главного свидетеля – автора монографии. Важно, каким желал оставить он в памяти потомков образ гениального брата. В первую очередь музыканта – а затем уже человека. Прежде всего милого, общительного, обаятельного, тонкого, сопереживавшего – и только потом несчастного, страдавшего, мучившегося от одиночества в большой и любящей, но не своей собственной семье. Объективно давно ушедшего – но навсегда сохранившего загадку ухода, гипнозу которой не мог противостоять самый близкий и родной из исследователей.

Казалось бы, в такой книге *совпадение времён жизни и памяти* должно стать абсолютным. Однако в стыдливых замалчиваниях причин развода композитора, куртуазных фрагментов его переписки, причин и обстоятельств его смерти уже можно ощутить неотвратимое дыхание *смены времён*. Дыхание будущего, всегда реющее над концепциями истинных историй.

Монография снабжена замечательным (и не в рамках *своего времени*, а в принципе) справочным аппаратом. Помимо первой попытки классификации архивных документов, в ней содержатся:

- алфавитный указатель сочинений Чайковского,
- алфавитный указатель имён и фамилий,
- полный каталог сочинений композитора.

Автор не случайно назвал свой труд «составлением» книги. В стиле её высказывания – объективизированном и зачастую поразительно хладнокровном – почти не ощущается влияния мемуарной беллетристики, ностальгической сентиментальности и музыковедческих стандартов письма. Более того: отношения биографа с собственным братом (как и другие контакты композитора) отражены в переписке, а мнения о собственно музыке Чайковского переданы через отзывы других лиц – статьи, рецензии, воспоминания современников. Степень привлечения документальных литературных материалов здесь максимальна – в целом они составляют более половины от общего количества текста. Если вообразить, что монография анонимна, – неискушённый читатель может и не догадаться, кем приходился композитору её автор.

Огромный труд этот со всех точек зрения – исторической, структурной, стилистической, полиграфической – предстаёт уникальным памятником. Оригинальным, прогрессивным и одновременно трогательным по отношению к творчеству Чайковского, его жизни, его личности, его загадкам и его времени.

25 ЛЕТ МЕЖВРЕМЕНЬЯ: ДЕТИ И ОТЦЫ (1903–1928)

<...> В военном 1914 году музыке Чайковского была, наконец, дана адекватная действительности оценка. «Видимо, наступает время, когда заполнять произведениями Чайковского программу целого вечера становится невозможным, – констатировал рецензент «Русской музыкальной газеты». – Чайковский слишком индивидуален. Он говорит не столько за человечество, сколько за самого себя. Его страдания и скорбь, правда, необыкновенно ярко выражены в музыке, но в конце концов не лишены известного преувеличения, аффектированности, а главное беспочвенности, так как источником страдания является болезненная чуткость природы, инертный пессимистический душевный строй, а не героическая борьба за идею. К этим недостаткам присоединяются и недостатки формы произведений Чайковского, отсутствие органического единства, заметные провалы, неравноценность качества музыки. Это последнее обстоятельство, видимо, и побудило г. Малько [дирижёра – С.П.] выпустить в

3-й сюите скерцо, недостойное великого Чайковского, и среднюю часть вальса, являющуюся совершенно не интересной вставкой <...>⁴⁶.

Представленный материал по своему содержанию является переломным для интересующего нас периода библиографии композитора. С середины 1910-х годов отечественные рецензенты вновь начали систематически критиковать классиков. Разумеется, по идее критика эта не преследовала благородных «педагогических» целей. Её сущность коренилась в ином: определить, что необходимо «человеку будущего», отделить зёрна от плевел. Нередкое снисходительно-коллегиальное «похлопывание по плечу» в адрес крупных творческих личностей в принципе было характерно и для предреволюционных, и для послереволюционных лет⁴⁷. И не только потому, что задолго до февраля 1917 года в искусстве стали появляться иные эстетические ориентиры, а после этой даты были провозглашены лозунги всеобщего равенства. Но и потому, что общая история музыки (как и история в целом) рассматривалась «в порядке обсуждения»⁴⁸ и с точки зрения пригодности к применению при строительстве нового мира.

Чайковский, как уже говорилось, «пострадал» при смене строя минимально: его симфоническую и камерную музыку по-прежнему редко исполняли – но зато теперь иногда критиковали, его оперы (особенно «Онегина», «Пиковую» и «Мазепу») и балеты по-прежнему исполняли часто – и писали (если уж до этого доходило) в основном об особенностях постановок.

«Не знаю, случайное ли совпадение или, быть может, какие-то неведомые традиции, но факт тот, что и в прошлом году оркестр Большого театра открыл сезон той же пятой симфонией и той же арией из «Орлеанской девы», – удивлялся рецензент в мае 1917 года. – Как и в прошлом году, в концерте ярко обнаружилась какая-то внешняя рисовка <...> и ни малейшего намёка на подлинный художественный трепет <...>»⁴⁹.

Из русских оперных композиторов предшествовавшего столетия больше в революционные годы ставился только Римский-Корсаков – и этим постановкам тщательно отобранного репертуара («Кашей», «Золотой петушок», «Салтан») сопутствовали отзывы на первых страницах прессы. К примеру, открытие сезона в Большом театре осенью 1917 года: 1-го сентября – «Мазепа», 2-го – «Золотой петушок». В вышедшей через четыре дня популярной газете «Новости сезона» – на 3-й странице статья Е.О. Гунста о «Золотом петушке»⁵⁰, о «Мазепе» – ничего. В следующем номере того же издания – снова в начале статья того же критика о той же опере Римского-Корсакова, на сей раз в связи с открытием сезона в театре Совета Рабочих Депутатов⁵¹. А о «Мазепе» опять ни слова. Осенняя сказочка «Кашей Бессмертный» шла в сезон 1917–1918 годов в один вечер с «Иолантой» по крайней мере четыре раза – и рецензенты на всякий случай решили не писать ни о той, ни о другой.

Понять позицию редакций нетрудно: популярная у всех слоёв и прослоек населения страны музыка Чайковского идейно не соответствовала сформировавшимся представлениям об искусстве. Об этом в следующем (снова юбилейном)

⁴⁶ Н. М-ов [Малков Н.]. Концерты в Петербурге // Русская музыкальная газета. 1914. № 44, 2 нояб. Стб. 790. Для сравнения – ещё одна цитата из того же издания: «Русская симфоническая и камерная музыка за границей пользовалась наибольшим успехом в лице Чайковского. Его 6 симфония в Германии очень популярна <...>». – См.: [Из обзора] // Русская музыкальная газета. 1914. № 51–52, 21–28 дек. Стб. 980.

⁴⁷ В качестве ярчайшего образца приведу стихотворение Маяковского «Юбилейное» (1924), где, как известно, объектом для подобного «похлопывания» избран Пушкин.

⁴⁸ Традиционная для партийных собраний формулировка.

⁴⁹ Гунст Е. 1-й симфонический концерт в Сокольниках. Симфония № 5 // Новости сезона. 1917. № 3404, 18–19 мая. С. 4.

⁵⁰ Гунст Е. Открытие государственных театров. «Золотой петушок» // Новости сезона. 1917. № 3441, 5–6 сент. С. 3.

⁵¹ Гунст Е. Открытие сезона в театре Совета Рабочих Депутатов. «Золотой петушок» // Новости сезона. 1917. № 3442, 10–12 сент. С. 7.

1918 году смело высказался модный поэт Михаил Кузмин: «<...> Культурный облик Чайковского <...> конечно, пассивно-интеллигентский, элегически-чиновничий, очень петербургский [18]80-х годов, немного кислый»⁵².

Материалы сравнительного характера о Чайковском и Чехове (как «поэтах тоски») – отдельный библиографический поток, начало которого датируется октябрём 1893 года⁵³, а завершение, думается, ещё не создано. «Интеллигентская пассивность» творчества Чайковского, некогда традиционно отмечавшаяся критиками как одно из основополагающих *качеств* его мировоззрения, ныне характеризовалась на страницах массовых изданий как основополагающий *недостаток* эстетической позиции мастера. И эту смысловую грань в оценках особенно отчётливо можно проследить на примере близких по времени появления публикаций двух авторитетных критиков: Игоря Глебова (Бориса Владимировича Асафьева) и Вячеслава Каратыгина.

Имя Асафьева, крупнейшего отечественного исследователя, появилось в библиографии Чайковского в декабре 1916 года и дожило там до наших дней; причём теперь анализу подвергается – в связи с творчеством Чайковского – уже наследие самого музыковеда. Среди обширного потока статей, отзывов и рецензий 1920-х в данном случае представляют интерес написанные в 1922 году монографические работы «П.И. Чайковский. Опыт характеристики» и «Пётр Ильич Чайковский. Его жизнь и творчество»⁵⁴. Из них в особенности первая, небольшая (62 страницы) считается неким новаторским «прорывом» в понимании смысла творчества композитора. Фактически это, разумеется, не так – почти все тезисы учёного являются подтверждением, раскрытием и продолжением написанного ранее. В частности, можно указать на точку зрения А.В. Оссовского, опубликованную в 1906 году⁵⁵. Однако Оссовский, как и предшествовавшие авторы, был в представлении «новой интеллигенции» всё-таки критиком старой (дореволюционной) формации, в то время как Игорь Глебов воспринимался современным выразителем актуальных веяний.

Появление его работы в то время, когда менялся взгляд критики и публики на общие эстетические установки творчества Чайковского, более того – менялся генеральный *курс* осмысления музыки в целом, произвело на читательскую аудиторию сильное впечатление (отзвуки которого – в опосредованном виде – долетели и до нас). Таким образом, небольшая монография явилась как хронологической, так и пространственной точкой отсчёта – обратно к прошлому, вперёд к будущему.

«Настойчиво подчёркиваю, что отделять в очерке о нём [Чайковском] жизнь от творчества и обратно <...> представляется мне совершенно немислимым, – писал исследователь. – <...> Он даже не умел отвечать на вопросы, как надо сочинять в смысле постановки тех или иных целеполаганий художественного порядка»⁵⁶.

Приведено лишь одно из оригинальных замечаний Асафьева о музыканте, читавшем полный курс теоретических дисциплин в Московской консерватории. Нет сомнения, что Асафьеву в то время были хорошо известны, к примеру, письма Чайковского к Танееву с рассуждениями о правильности выбора симфонических форм, мелодики, инструментовки, ведущего к верной передаче смысла произведения данного жанра. Или воспоминания бывших учеников

⁵² Кузмин М. Чехов и Чайковский // Жизнь искусства (газета). 1918. № 1, 29 окт. С. 4.

⁵³ Суворовский Н. Чайковский и Чехов как поэты тоски // Курьер. 1893. 25 окт.

⁵⁴ Глебов И. [Асафьев Б.]. П.И. Чайковский. Опыт характеристики. Пг.: Светозар, 1922; Глебов И. [Асафьев Б.]. Пётр Ильич Чайковский. Его жизнь и творчество. Пг.: Мысль, 1922.

⁵⁵ «<...> История называет Глинку родоначальником русской школы музыкантов. Истина неоспоримая, но она верна только наполовину, если говорить о психологии творчества и о музыке как выразительнице душевных явлений. [Чайковский] насквозь субъективен, его творчество есть его личное переживание, и личность его неотделима от его созданий». – См.: Оссовский А. После концерта в память П.И. Чайковского // Оссовский А. Музыкально-критические статьи. 1894–1912. Л.: Музыка, 1971. С. 170–171.

⁵⁶ Глебов И. [Асафьев Б.]. П.И. Чайковский. Опыт характеристики. Указ. изд. С. 11.

мастера (ставших музыкантами-профессионалами) об особенностях его практических замечаний в процессе работы над сочинением.

Однако конкретные и объективные знания исследователя-текстолога, работавшего в тот период в Клину над различными документами жизни и творчества композитора⁵⁷, в данном случае уступили веяниям времени, весьма далёким от объективности. И сам этот факт симптоматичен и чрезвычайно важен.

На смену предметному осмыслению в XIX веке индивидуального мышления Чайковского-суперпрофессионала пришло восприятие Чайковского – проводника высших (не всегда ему самому понятных) идей – в первой четверти века XX-го.

В последовательности фактов и их отражений – чисто модернистский фокус, тонкая ирония ситуации и её парадоксальный смысл. От выводов Асафьева – один шаг (и три года) до описания и классификации «случая Чайковского» в разряде гениальных патологий⁵⁸. В России это стало модным к началу 1920-х, однако на Западе – гораздо ранее. У Асафьева попытка понимания природы гениальности опиралась на постулат о её бессознательности, прямо переключившийся с популярными ещё в конце предшествовавшего столетия выводами. «От таланта гений отличается оригинальностью, – писал Ф. Булгаков в 1890 году. – Талант знает, как и почему он достигает известных основ. Для гения же это “как” и “почему” остаётся неизвестным. <...> Власть бессознательного в гении признавал ещё Сократ <...>»⁵⁹. Высказывание напечатано за три года до смерти Чайковского, но никому тогда и в голову не приходило спроецировать выводы модной европейской науки (психоанализа) на личность современника. Во времена же расцвета у нас психологического мистицизма – в 1910-е – по ряду причин было не до Чайковского. И лишь в 1920-е, когда на смену «старому» эстетическому подходу постепенно выдвигался «прогрессивно-научный», время композитора пришло.

Ничуть не удивительно, что Асафьев раскрыл начальные тезисы работы в стиле, напоминающем многие страницы написанного о Скрябине⁶⁰: «<...> Жизненной целью Чайковского было и з ж и т ь себя, своё “я”, в возможной степени полно и ярко⁶¹. <...> Характер его музыки заметно меняется. В ней уже нет места любовному пламенению, в ней царит нещадная скорбь, неудовлетворённый порыв и всё ярче и ярче проступает властный зов каких-то страшных призраков. Их рой толпится вокруг старухи в “Пиковой даме”, их буйный вихрь крутится в скерцо-марше шестой симфонии, их возня-игра изображается в сказочном сражении мышей и армии щелкуна в жутком первом действии балета-феерии “Щелкунчик”. Острое любопытство ведёт Чайковского глубже и дальше⁶². <...> Он сам шёл к мраку, он изживал последние жизненные силы, мучаясь и вместе с тем наслаждаясь в творчестве»⁶³.

⁵⁷ Результатом кропотливой работы исследователей в клинском архиве явилось первое солидно документированное печатное издание отечественной чайковианы – книга «Прошлое русской музыки. Материалы и исследования. Т. I. П.И. Чайковский», вышедшая под редакцией И. Глебова и В. Яковлева в 1920 году.

⁵⁸ Имеется в виду статья известного психоневролога: *Сегалин Г.* Патогенез и биогенез замечательных людей. П.И. Чайковский // Клинический архив гениальности и одарённости (невропатологии), посвящённый вопросам патологии гениально-одарённой личности, а также вопросам одарённого творчества, так или иначе связанного с психопатологическими уклонами / Под ред. Г.В. Сегалина. [Свердловск: на средства Г.В. Сегалина], 1925. Т. 1. Вып. 1. С. 69–70.

⁵⁹ *Булгаков Ф.* Новое о гениальных людях // Новое время. 1890. № 5139, 21 июня / 3 июля. С. 2.

⁶⁰ Об этом см.: *Петухова С.* К вопросу о значении популярности для ритуала публичных похорон музыкантов в России рубежа XIX – XX столетий // Келдышевские чтения-2006. К 95-летию со дня рождения И.В. Нестьева. Доклады, сообщения, статьи / Сост. Н.Г. Шахназарова. Ред. С.К. Лашенко. М.: Государственный институт искусствознания, 2007. С. 177–200.

⁶¹ *Глебов И.* [Асафьев Б.]. Цит. изд. С. 12.

⁶² Там же. С. 35.

⁶³ Там же. С. 37.

Использование дуализма «мучаясь и наслаждаясь» воспринимается отражением-реминисценцией названия романса Чайковского «И больно, и сладко»⁶⁴. Кроме того, этой фразе придаёт ассоциативный объём художественный контекст тех лет, когда в литературе данное сочетание обрело функцию знакового. В такой роли оно выступает, в частности, в стихотворении Н.С. Гумилёва «Шестое чувство» (1920): «И женщина, которою дано, // Сперва измучившись, нам насладиться»⁶⁵. Для Асафьева Чайковский, «изживающий» жизнь в творчестве – не профессионал-христианин эпохи Новой русской школы, а язычник, приносящий в жертву творчеству самого себя. Последовавший вывод для Серебряного века также типичен и пугающе конкретен: без жертвы нет слияния – ни с иным телом, ни с окружающим мирозданием. А значит, нет и результата. «От этого таинственного слияния скорби и услады в одном и том же процессе сочинительства зависит непрерывный рост и напряжённость музыки Чайковского и её воздействие на слушателей»⁶⁶.

Рассуждения о роли и функции композитора-творца, без сомнения, отразились на самосознании исследователя, который в заключении работы уверенно констатировал: «Я выявил сущность настроений музыки Чайковского <...>»⁶⁷, однако спохватился и «перебил» частное – общим: «Вся Россия откликнулась на музыку Чайковского, она стала жизненной необходимостью для всех, кто любит музыку, как магически воздействующую эмоциональную силу»⁶⁸. Наверное, магия эмоции и смысла здесь распространилась не только на гипотетических слушателей, но и на «отдельно взятого» музыковеда-профессионала.

Меньше года оставалось до выхода первого издания «Дневников» Чайковского (1923)⁶⁹. До того, как читающая публика получила возможность самостоятельно сделать выводы о противоречивости личности творца, собственными глазами убедиться в его ранимости, склонности к мизантропии, меланхолии и перемене настроений, узнать о его отношении к родственникам, друзьям, толпе, своей и чужой музыке, работе, успеху, общению, путешествиям, алкоголю... Публикация «Дневников» – научного издания, увенчавшего работу многих исследователей, – та смысловая точка, где скрещиваются библиографические линии субъективистского и объективистского направлений. Это событие не только продвинуло вперёд научную мысль о Чайковском, но и способствовало формированию общественных взглядов на него самого – прежде всего человека, а затем композитора.

Складывается впечатление, что «Дневники» успел прочесть Каратыгин – непосредственно перед написанием статьи «Чайковский и Рахманинов» в октябре 1923 года.

«Отчего я испытываю во многих случаях резкое и органическое отталкивание от музыки Чайковского и Рахманинова, тогда как, напротив, массовая аудитория обнаруживает к ним столь же отчётливо выраженное, столь же нутряное тяготение?», – поставлен «ребром» уже в первом абзаце работы её основной вопрос. И ответ, как и следовало ожидать, дан вполне ему соответствующий: «<...> Чайковский – великий, даже гениальный поэт *средне-человеческой души и, притом, русской интеллигентской души, особенно того типа её, который был преобладающим в 80–90-х годах прошлого века <...>* Безволие и бесхарактерность, сетования на несчастную судьбу при бессилии, однако, вести с ней упорную, до победы, борьбу, при неспособности даже выработать для себя

⁶⁴ Ор. 6 № 3, написан в конце 1869 года.

⁶⁵ Гумилёв Н. Шестое чувство // Гумилёв Н. Избранное. М.: «Просвещение», 1991. С. 142. Для полноты картины приведу и тождественную словам романса строку поэта: «От сверканья ее жемчугов // Было взорам и сладко и больно» (1907).

⁶⁶ Глебов И. Цит. изд. С. 40.

⁶⁷ Там же. С. 48.

⁶⁸ Там же. С. 50.

⁶⁹ Дневники П.И. Чайковского. 1873–1891 / Подгот. к печати И.И. Чайковским, примеч. Н.Т. Жегина. М.; Пг.: Госиздат, Муз. сектор, 1923.

определённый положительный идеал бытия <...> пассивная меланхолическая раздумчивость, мечты о светлой любви и дружбе <...> дряблые и беспочвенные, за неспособностью человека действительно собрать свои чувства и мысли в один яркий фокус и найти <...> прочную опору своим душевным побуждениям и волнениям; вялость и рыхлость темперамента, и – как следствие всей этой “психостении” – резкие перебои эмоций, краткие взлёты в сферу радостных иллюзий и сейчас же глубокие падения в пучины чёрной печали и мрачного отчаяния <...> вот сфера, в которой, по преимуществу, вращается искусство Чайковского, вот мир, в котором он художественно полноценен и полновластен <...>

<...> Именно душа Чайковского, являющая собою как бы арифметическое среднее великого множества нормально-обыкновенных русских душ, мне неприятна, противна, не вступает в контакт с моей душой. <...> Мне не интересна, не нужна “срединность” в искусстве.

<...> Я люблю искусство и авторов, меня поднимающих, возносящих <...> Люблю творчество с элементами над-человеческого. Люблю и искусство, если можно так по аналогии выразиться, под-человеческое, повествующее о глубинных, тонких, подсознательных вибрациях духа, которые так трудно в себе без помощи чуткого художника-аналитика нащупать <...>

<...> Мне, не приемлющему Чайковского в целом, не может всё же не импонировать глубокая искренность его музыки, когда она дана в сочетании с живой грацией и изяществом <...>⁷⁰. Художественные переживания Чайковского средни, но абсолютно и до конца искренни⁷¹.

Казалось бы, столь яркие, эмоциональные и подробные рассуждения являются полностью исчерпывающими. Однако возможен встречный вопрос читателя: в какой степени современникам Каратыгина было интересно его «я»? Думается, в большой. Основным атрибутом критической мысли Серебряного века в принципе стало это «я», субъективное и непримиримое, резко сменившее в начале столетия холодноватое «мы» Лароша, Кашкина, Финдейзена и других рецензентов так называемой старой школы. Выступление автора от первого лица являлось здесь столь же отличительным знаменем времени, сколь и нарочито подчёркнутый негативизм оценок. Пройдёт ещё пять лет – и пёстрая картина многих «я» уступит место унифицированному «мы».

Но дело не только в этом. Сама позиция Каратыгина по отношению к наследию Чайковского не изменилась с 1913 года⁷². Лишь на место себя тогдашнего, необъяснимым образом привязанного к музыке композитора, сейчас он поставил «массовую аудиторию», чтобы в процессе полемики вернее обособить любовь от нелюбви. А противоречивого романтического героя творчества Чайковского отождествил с самим мастером.

Завершим разговор об истинном герое произведений Чайковского цитатой о творчестве родственного «поэта тоски» – Чехова. Владимир Набоков, «дворянин, а не интеллигент» (Ив. Толстой), прочёл о Чехове лекцию в начале 1950-х годов в Корнельском университете США. Вот выдержка из неё: «<...> По-настоящему привлекало русского читателя то, что в чеховских героях он узнавал тип русского интеллигента, русского идеалиста, причудливое и трогательное существо, малоизвестное за границей и неспособное существовать в Советской России.

Чеховский интеллигент был человеком, сочетавшим глубочайшую порядочность с почти смехотворным неумением осуществить свои идеалы и принципы, человеком, преданным нравственной красоте, благу всего человечества, но в частной жизни неспособным ни на что дельное; погрузившим свою захоластную

⁷⁰ Каратыгин В. Чайковский и Рахманинов (нач.) // Жизнь искусства (журнал). 1923. № 40, 9 окт. С. 10–11.

⁷¹ Каратыгин В. Чайковский и Рахманинов (оконч.) // Жизнь искусства (журнал). 1923. № 41, 16 окт. С. 10.

⁷² См.: Каратыгин В. Памяти П.И. Чайковского // Театр и искусство. 1913. № 42, 20 окт. С. 833–836.

жизнь в туман утопических грёз; точно знающим, что хорошо, ради чего стоит жить, но при этом всё глубже тонущим в грязи надоевшего существования, несчастным в любви, безнадежным неудачником в любой области, добрым человеком, неспособным творить добро»⁷³.

В оценках Каратыгина и Набокова в данном случае отсутствует конкретика. Говоря о мировоззрении, они обходятся закруглёнными и красивыми обобщениями. И если для великого писателя такая позиция – скорее исключение (Набоков – мастер детали), то для непримиримого критика – скорее правило, также отвечавшее веяниям времени.

ПОЛОВЕКА СТРОЙКИ: ВОЗВЕДЕНИЕ МОНУМЕНТА (1928–1980)

<...> Начиная с 1937 года в периодике имя Чайковского всё чаще соотносится с эпитетами *великого, русского и гениального*⁷⁴. С юбилейного 1940-го к ним прибавляется определение *народного*.

Собственно, к 1937-му идеологическая реабилитация облика композитора в прессе уже считалась завершённой. И ровно за три года до официального празднования 100-летия рождения Чайковского стартовала широкомасштабная подготовка к этому историческому действу.

Основные направления её развития напоминают о том, что происходило в библиографии сразу после смерти мастера: собирание и структурирование любых сведений о композиторе, становление картины творческих, тематических и бытовых связей, выработка общезначимой точки зрения на творчество и образ Чайковского, утверждение генеральных линий осмысления того и другого на будущее. Только масштабы и идеология на сей раз были иными.

Каждая из названных номинаций теперь по возможности расширена. Область биографии пополнилась новыми географическими темами – Чайковский в Алапаевске, Воткинске, Ижевске, Гапсале. Область творческих и смысловых связей – именами Александра Островского, Ивана Тургенева, Уильяма Шекспира⁷⁵. География театральных постановок и концертных исполнений объединила самые отдалённые уголки страны и самые мелкие (в том числе и немзыкальные) общественные учреждения. Кроме того, в сравнении с дореволюционной системой средств массовой информации, в 1930-е в распоряжении идеологического аппарата находились такие мощные стимулы воздействия, как кино, телевидение и радио, о премьерах которых также написано немало число рецензий и обзоров.

Юбилейный 1940-й по общему числу публикаций перекрывает каждый из трёх предшествовавших годовых периодов примерно в десять раз. Из 1220 единиц на квинтэссенцию праздника – дни 5, 6 и 7 мая – приходится пятая часть (253), причём наибольший объём занят публикациями от 6 мая (по всей видимости, потому, что оно случилось в понедельник).

Библиографический поток за этот год можно структурировать согласно следующим тематическим категориям:

1) обзорные юбилейные статьи, принадлежавшие известным отечественным искусствоведам. Заметим, что работы эти, по-видимому, были рассчитаны на многократное использование: они публиковались в многотиражках по всей стране

⁷³ Набоков В. Антон Чехов (1860–1904) // Набоков В. Лекции по русской литературе. М.: издательство «Независимая газета», 2001. С. 328.

⁷⁴ См.: Дьячков А. Великий русский лирик // Сталиноградская правда. 1937. 1 марта; Хубов Г. Великий русский композитор П.И. Чайковский // Правда. 1937. № 212, 3 авг.; Бернандт Г. Великий русский композитор // Звезда. 1937. № 136, 26 сент.; Лавров Н. Гениальный русский композитор // Тихоокеанский комсомолец (Хабаровск). 1938. 4 нояб.

⁷⁵ Открытие в библиографии общей темы «Шекспир и музыка» принадлежит, по-видимому, В.В. Держановскому. См.: Флорестан [Держановский В.]. Шекспир и музыка // Утро России. 1916. № 113, 23 апр. С. 5.

под идентичными, а то и под разными (слегка отличавшимися) названиями⁷⁶. В ряду имён музыковедов – активных пропагандистов прогрессивных веяний в советской музыкальной науке – отсутствует, пожалуй, лишь имя Ю.В. Келдыша, который начал писать о собственно Чайковском только в 1941 году;

2) юбилейные брошюры разного объёма;

3) предпремьерные сборники и либретто;

4) воспоминания и фотоальбомы, связанные преимущественно с путешествиями композитора;

5) краткие сообщения и бюллетени о подготовках и проведениях чествований, представлений, концертов, конкурсов, семинаров, заседаний, выставок, об открытиях памятников и монументов;

6) рецензии;

7) научные публикации, содержащие анализ некоторых жанровых групп и выразительных средств произведений Чайковского, как изданные отдельно, так и помещённые преимущественно в журнале «Советская музыка», два номера которого (1 и 5–6) вышли в качестве полностью юбилейных⁷⁷;

8) две работы монографического характера – глава В.Д. Житомирского в «Истории русской музыки»⁷⁸ и полнометражное повествование Н.М. Владыкиной-Бачинской и Ц.С. Рацкой⁷⁹;

9) наконец, фундаментальные научные издания фактологической направленности: сборники исследований «Чайковский и театр»⁸⁰, «Чайковский на московской сцене»⁸¹, хронограф «Дни и годы П.И. Чайковского»⁸², первый том серии «П.И. Чайковский. Письма к родным»⁸³ и сразу два «стартовых» тома Полного Собрания Сочинений композитора – № 44 и 45⁸⁴.

Снова подчеркну: *столько* о Чайковском у нас не писали никогда. Данный юбилейный поток литературы сравним в рамках тогдашнего СССР лишь с одним подобным – с пушкинским (причём это соотношение, как количественное, так и качественное, по-моему, сохраняется в России до сих пор). К наступлению своего 100-летия музыкальный гений наконец-то удостоился аналогии с поэтическим – стал, как и он, великим, русским и народным *классиком*.

Ни разразившаяся в следующем году Великая отечественная война, ни сталинские репрессии теперь уже не могли помешать становлению в официальном амплу облика и творчества Чайковского.

В процессе празднования первого крупного «советского» юбилея композитора окончательно закрепились магистральные жанровые номинации для его библио-

⁷⁶ См., например: Яковлев В. Чайковский и Пушкин. К 100-летию со дня рождения П.И. Чайковского // Кировский рабочий. 1940. 27 апр., Красная Мордовия (Саранск). 1940. 5 мая, Пролетарская правда. (Калинин); Красный Крым (Симферополь); Коммунист Таджикистана (Сталинабад); Сталинское знамя (Рязань); Молот (Ростов-на-Дону); Восточно-Сибирская правда (Иркутск); Северная правда (Кострома); Социалистический Север (Котлас). 1940. 6 мая, Волжская коммуна (Куйбышев). 1940. 8 мая.

⁷⁷ Альшванг А. Романсы П.И. Чайковского. Очерки первый и второй // Советская музыка. 1939. № 9–10. С. 100–122, 1940. № 1. С. 14–27; Ярустовский Б. Вопросы оперной драматургии П.И. Чайковского. Очерки первый и второй // Там же. 1940. № 1. С. 38–48, № 5–6. С. 70–87; Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. Очерк первый // Там же. 1940. № 9. С. 49–67; Данилевич Л. О симфонизме Чайковского (нач.) // Там же. 1940. № 1. С. 8–13, № 5–6. С. 35–47 и т.п.

⁷⁸ Житомирский Д. П.И. Чайковский // История русской музыки / Под ред. М.С. Пекелеса. М.: Государственное музыкальное издательство, 1940. Т. 2. С. 334–429.

⁷⁹ Владыкина-Бачинская Н., Рацкая Ц. П.И. Чайковский. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1940.

⁸⁰ Чайковский и театр / Под ред. А.И. Шавердяна. М.; Л.: Искусство, 1940.

⁸¹ Чайковский на московской сцене. Первые постановки в годы его жизни / Под ред. В.В. Яковлева. М.; Л.: Искусство, 1940.

⁸² Дни и годы П.И. Чайковского: Летопись жизни и творчества / Сост. Э.Е. Зайденшнур, В.А. Киселёв, А.А. Орлова, Н.В. Шеманин. Под ред. В.В. Яковлева. М.; Л.: Музгиз, 1940.

⁸³ Чайковский П. Письма к родным / Ред. В.А. Жданов. М.: Государственное музыкальное издательство, 1940. Т. I. 1850–1879.

⁸⁴ Чайковский П. Романсы и песни // Чайковский П. Полное собрание сочинений. Т. 44–45 / Под ред. И.П. Шишова, Н.В. Шеманина. М.; Л.: Музгиз, 1940.

графии, появились обобщающие монографии, а самое главное – научные издания, востребованные и ныне, объективная ценность которых не подлежит никакому сомнению.

В рамках Полного собрания музыкальных сочинений Чайковского (далее – ПСС) предметом собственно научной библиографии являются статьи-аннотации и текстологические комментарии редакторов каждого тома – Н.В. Шеманина, И.П. Шишова, А. Дроздова, Б. Карпова, П. Берлинского, С. Зив, Е. Макаровой, В. Рачковой, Р.И. Берберова, А.Н. Дмитриева, И.Ф. Бэлзы, В.Д. Васильева, А.Б. Гольденвейзера, П.А. Ламма, С.С. Богатырёва, А.Н. Александрова, В.Л. Кубацкого, И.Н. Иордан, Г.В. Киркора, А.А. Николаева, Л.З. Корабельниковой и М.П. Рахмановой.

В «Перспективе Академического издания Полного Собрания сочинений П.И. Чайковского», вышедшем в 1941 году, указано: «Настоящее издание является первым, которое даст подлинный авторский текст, критически проверенный по автографам или, когда таковые отыскать не удалось, по копиям, заслуживающим полного доверия, и печатным изданиям, появившимся при жизни автора»⁸⁵. Действительно, это многотомное издание не только на долгий срок решило проблему отсутствия проверенных печатных источников для исполнения музыки Чайковского, но и ввело в научный обиход огромное число рукописей и автографов, ранее неизвестных либо малоизвестных большинству представителей музыкального сообщества.

Последний, 63-й, том Собрания издан в 1990 году – уже после наступления перестройки и после большого временного перерыва (в 1971 году издание музыкального ПСС формально завершилось). Работа над многотомником – колоссальным памятником творчества композитора и фанатичным усилиям его исследователей – продолжалась на протяжении более чем полувека. Так как некоторые тома Собрания имеют внутренние порядковые номера (А, Б и В), фактически получилось 87 отдельных томов. Самыми насыщенными в плане публикаций явились отнюдь не оттепельные времена в истории страны. Так, в 1948 году были выпущены тома 4, 8 А, 8 Б, 19 А, 19 Б, 52, 62, в 1949-м – 16 А, 16 Б, 53, 61, 18, 30 А, 40 А и 40 Б, в 1956-м – 47, 54, 35, 49, 30 Б и 55 Б, в то время как в 1967–1968-м и 1970–1971-м выходило лишь по одному тому в год.

Алгоритмы планомерной работы над Собранием, по-видимому, если и были связаны с празднованиями очередных юбилеев Чайковского, то неявно. Между тем официальное число юбилейных дат композитора становилось всё более объёмным. В прессе, в государственных музыкальных и немusикальных учреждениях систематически отмечалось наступление как «круглых» цифр со дня его рождения и смерти (заканчивавшихся на 0 и 3), так и «половинных» (заканчивавшихся на 5 и 8). Таким образом, каждое десятилетие включало теперь целых четыре «торжественных» года, требовавших, по традиции того времени, обязательных «отчётов».

Разумеется, что и празднования, и отчёты не получались равнозначными. Отмечу лишь самые плодотворные из юбилейных лет в сфере библиографии.

Сразу надо констатировать, что перекрыть количественный рекорд 1940-го не удалось пока что ни одному юбилейному году. Однако многие из них запомнятся прежде всего качественными вехами.

Так, в 1950-м (общее число публикаций – 105) вышел первый выпуск справочника «Автографы П.И. Чайковского в архиве Дома-музея в Клину»⁸⁶. Это случилось почти одновременно с появлением подобного же сборника

⁸⁵ Перспектива Академического издания Полного Собрания сочинений П.И. Чайковского. М.: Музгиз, 1941. С. 1–2.

⁸⁶ Автографы П.И. Чайковского в архиве Дома-музея в Клину. Справочник / Сост. К.Ю. Давыдова, Е.М. Орлова, Г.Р. Фрейндинг; под ред. З.В. Коротковой-Левитон. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1950. Вып. 1. Автографы музыкальные. Вып. 2 – Автографы литературные – вышел два года спустя.

исследований рукописного наследия Глинки⁸⁷, открывшего процесс планомерного издания документов жизни и творчества композитора. Оба этих замечательных справочника на протяжении долгого времени оставались единственными в своём роде пособиями в области источниковедения русской музыки. Ибо её текстология вплоть до середины 1980-х не имела статуса самостоятельной дисциплины. Если говорить о практической стороне проблемы, то на общем весьма неутешительном фоне источниковедение творчества Чайковского занимало в России исключительное место прежде всего потому, что основной массив материалов территориально был собран в одном архиве. Однако определяющей оставалась отнюдь не практическая сфера: на каком бы уровне ни находились классификация и изучение источников, использование их не могло осуществляться в необходимом исследователям объёме. Ведь Чайковский лишь сравнительно недавно превратился в классика русского советского искусства.

В таких условиях в 1953-м (общее число публикаций – 207) начало выходить Полное собрание литературных сочинений композитора, объединившее его рецензии, учебные пособия, воспоминания, заметки, переписку и охватившее формально 17, фактически же 20 томов словесного текста и скрупулёзнейших научных комментариев. Редакторы Собрания – В.В. Яковлев, В.В. Протопопов, Е.Д. Гершовский, К.Ю. Давыдова, Л.З. Корабельникова, Н.А. Викторова, Б.И. Ра-бинович, И.Г. Соколинская, Г.И. Лабутина, Н.Н. Синьковская, Н.Б. Горлов, Е.А. Пустовит, Л.В. Музылева, С.С. Муравич (Котомина), И.С. Полякова, Е.В. Котомин – в процессе многолетней подвижнической деятельности (последний том вышел в 1981 году) создали фундаментальную фактологическую базу, актуальную и ныне для осмысления проблематики жизни и творчества композитора.

1958 год (общее число публикаций – 165) отмечен выходом в свет сразу нескольких важнейших трудов. Это:

1) справочные издания разного объёма – «Музыкальное наследие Чайковского», «Творчество Петра Ильича Чайковского в материалах и документах», «П.И. Чайковский и мировая культура» Г.С. Домбаева⁸⁸, «Музыкальное наследие Чайковского. Из истории его произведений», созданное коллективом авторов⁸⁹;

2) популярная монография И.Ф. Кунина «Пётр Ильич Чайковский»⁹⁰;

3) монографическое исследование Н.С. Николаевой «Симфонии П.И. Чайковского»⁹¹;

4) второй том монографии Ю.А. Кремлёва «Русская мысль о музыке»⁹², куда вошло рассмотрение в том числе интересующего нас периода и, в частности, развития критической мысли о творчестве Чайковского.

Книга является одним из первых в советском музыкознании исследованием такого рода. Разумеется, что в рамках библиографии Чайковского подобные работы представляются отнюдь не магистральными, однако определяют самосознание научной мысли на определённом этапе её развития.

⁸⁷ См.: Рукописи М.И. Глинки. Каталог / Сост. А.С. Ляпунова, ред. В.М. Богданов-Березовский. Л.: Государственная публичная библиотека, 1950.

⁸⁸ Домбаев Г. Музыкальное наследие Чайковского. Справочник. М.: Советский композитор, 1958; Домбаев Г. Творчество Петра Ильича Чайковского в материалах и документах / Под ред. Г.Б. Бернандта. М.: Государственное музыкальное издательство, 1958; П.И. Чайковский и мировая культура. (Справочные материалы) // Сост. Домбаев Г.С. М.: Советский композитор, 1958.

⁸⁹ Музыкальное наследие Чайковского. Из истории его произведений / Ред. коллегия: К.Ю. Давыдова, В.В. Протопопов, Н.В. Туманина. М.: Академия Наук СССР, 1958.

⁹⁰ Кунин И.Ф. Пётр Ильич Чайковский / Серия «Жизнь замечательных людей». М.: Молодая гвардия, 1958.

⁹¹ Николаева Н. Симфонии П.И. Чайковского. От «Зимних грёз» к «Патетической». М.: Государственное музыкальное издательство, 1958.

⁹² Кремлёв Ю. Русская мысль о музыке. Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики XIX века. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1958. Т. 2; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1960. Т. 3.

Не станем забывать, что 1958-й – это также год Первого Международного конкурса П.И. Чайковского, который планировался и почти сразу же утвердился в качестве одного из наиболее заметных культурных брендов нашей страны.

1965 год – второй по количественной плотности библиографии после 1940-го. Из 336 единиц литературы на средоточие юбилейных дней – 5, 6, 7 мая – приходится почти треть. Тем не менее, никакими качественными вехами данный список литературы не отмечен. В отличие от достижений неюбилейного для композитора 1962-го.

Первое издание сборника «Воспоминания о Чайковском», увидевшее свет в этот год столетия Санкт-Петербургской (Ленинградской) консерватории, объединило многие из мемуарных заметок и статей, которыми особенно насыщены были первые десятилетия посмертной библиографии мастера. И, так же как и в начале века, наверняка при чтении воспоминаний снова явственно ощущалось *напластование времён и времён* существования Чайковского. Только *разность* данных времён – по сравнению с отличиями эпох, скажем, 1880-х и 1910-х – на излёте первого послесталинского десятилетия представлялась максимальной. Мемуарная дореволюционная литература о композиторе примерно настолько же была тогда дистанцирована от читающей публики, насколько далёкими от неё были реалии жизни самого Чайковского. И многие любовно сохранённые в памяти авторов воспоминаний мелочи – подробности ушедшего – заинтересовывали и поражали воображение не менее, чем рассуждения о герое сборника – гении и человеке. Да и сам он, окружённый тёплой и ностальгической личностной аурой, складывавшейся из привычек, пристрастий, привязанностей, случайностей, настроений, оттенков, нюансов, штрихов, – обретал совсем не объективно-божественное, а истинно-человеческое бессмертие. Даже сейчас (когда информационная насыщенность библиографии композитора зачастую производит впечатление избыточной) эта книга с её характерными повторами, преувеличениями и противоречиями остаётся одной из наиболее интересных в безразмерном массиве литературы о Чайковском. Сборник выдержал три переиздания с дополнениями (1973, 1979, 1980) в своём первоначальном виде, а в недавние времена, трансформировавшись, возродился в виде раздела Альманаха «Забытое и новое».

ЭРА ПЕРЕМЕН: СРЕДИ ЗЕРКАЛ (1980–2006)

<...> Список литературы, вышедшей в год 150-летия рождения Чайковского, единственный в его библиографии, который может выдержать сравнение с насыщенным массивом «оттепельного» 1965-го. Из 363-х единиц написанного в 1990-м по крайней мере треть принадлежит работам профессионалов музыковедения и публицистики. Это статьи и заметки в тематических сборниках «Чайковский. К 150-летию со дня рождения»⁹³, «Пётр Ильич Чайковский. Биография. Творчество. Судьба наследия»⁹⁴ и юбилейном журнале «Советская музыка» за май-июнь; отдельные работы в сборниках общей направленности и периодических изданиях; наконец, труды монографического характера.

Если делать выводы, ориентируясь на то, что собранное количество материалов адекватно отражает их реальный поток, можно заметить, что качественный состав авторов библиографии начиная с этого времени постепенно возвращается к показателям самого первого её периода – при жизни композитора. Ситуация, при которой в установившийся список имён исследователей иногда добавляются единичные (как бы случайные), весьма напоминает происходившее в области периодики во второй половине XIX века.

⁹³ Чайковский. К 150-летию со дня рождения. Вопросы истории, теории, исполнительства / Сост. и ред. Ю.А. Розанова, общ. ред. А.И. Кандинского. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1990.

⁹⁴ Пётр Ильич Чайковский. Биография. Творчество. Судьба наследия / Научная конференция, посвящённая 150-летию со дня рождения композитора. Тезисы докладов и сообщений. Воткинск, 1990.

Однако в данном случае, к сожалению, приходится учитывать обстоятельства и контексты, с одной стороны, от музыковедения далёкие, с другой же – до обидного ему близкие.

Во времена социалистического «планового хозяйства» библиотечная отрасль культурного развития страны представляла собой разветвлённую, чётко структурированную индустрию. Публичные и отраслевые библиотеки столичных и наиболее крупных городов имели специальные фонды, позволявшие выписывать многотиражные газеты и журналы, выходившие в СССР. Кроме того, функционировали государственные «Службы газетных вырезок», в соответствии с рубрикацией готовившие корпуса (предметно – большие конверты или папки) отдельных материалов, специально изъятых из изданий, и систематически направлявшие их комплекты в профильные библиотеки⁹⁵. (Собственно, с такими юбилейными вырезками «по Чайковскому», не расписанными в картотеке, я имела дело в библиотеке Московской консерватории⁹⁶).

С наступлением перестройки эта строгая система начала приходить в упадок. тиражи периодики значительно уменьшились, библиотечные фонды были урезаны, «Службы газетных вырезок» закрыты. И при том, что число газетно-журнальных изданий страны в конце 1980-х почти не сократилось, а с 1990-го стало расти, подавляющее количество опубликованных там материалов в настоящее время недоступно посетителю не только профильных библиотек, но и огромных публичных собраний.

Поэтому в библиографии Чайковского последних двух десятилетий почти полностью отсутствует информационный пласт, представленный некогда на страницах многотиражек. И этот немалый пласт, скорее всего, невосстановим: разыскивая *московскую* газету «Мегаполис-экспресс» со статьёй Ю.М. Нагибина «Чайковский: финал трагедии» (за апрель 1990-го), я впервые столкнулась с тем, что данное издание не комплектуют целиком ни в одной *столичной* библиотеке, кроме Российской Государственной.

Можно лишь гипотетически представить себе, как именно отмечался в области периодики – в том числе и в бульварных изданиях прессы – 150-летний юбилей композитора. Знать же точно, что и когда писали и сколько из написанного утрачено – невозможно.

Сходная ситуация наблюдается и в области бытования профильных журналов. Начиная с 1929 года и до настоящего времени в стране аккуратно выходит «Летопись журнальных статей» – специальный справочник «Книжной палаты». Отсылке в это крупнейшее контрольно-информационное учреждение всегда подлежало установленное число экземпляров всех видов отечественных печатных изданий. Сотрудники Палаты расписывали журнальные статьи на библиографические карточки, направляли эти сведения в публичные библиотеки и заносили в «Летопись». Однако даже в «лучшие» (социалистические) времена экземпляры музыкальных журналов, по-видимому, поступали в Палату нерегулярно, а с приходом перестройки перестали поступать вовсе⁹⁷. Столичные музыкальные журналы несложно отыскать в столичных же музыкальных фондах. А информация о количестве, названиях, периодичности выхода изданий в других городах страны (не говоря о бывших республиках) в полном объёме отсутствует во всех московских библиотеках, не исключая РГБ.

Однако это не единственное отличие библиографии *новейших времён* от предшествовавших периодов её бытования.

На протяжении многих эпох библиографической *жизни* облика Чайковского от искушённого читателя не требовало больших стараний усвоение новых мате-

⁹⁵ Сообщено Н.Н. Оленевой – заведующей читальным залом библиотеки Московской консерватории, замечательным профессионалом в области библиотечно-архивной практики.

⁹⁶ Приношу огромную благодарность за помощь в предоставлении материалов Е.Г. Сорокиной (в то время – проректору консерватории) и сотрудницам библиографического отдела библиотеки.

⁹⁷ Сообщено специалистами-библиографами Государственной публичной исторической библиотеки.

риалов, подписанных уже известными авторами. Поклонники музыки и театра легко могли вообразить себе, что именно вычитают в каждом конкретном тексте, и ошибались чрезвычайно редко.

Противоречивые постсоветские 1990-е были в этом отношении куда более неожиданными. Без сомнения, они останутся в истории развития отечественной мысли о музыке в связи с закреплением по крайней мере трёх основных тенденций.

Главная из них – активный перевод основных плоскостей изучения музыкального искусства усилиями исследователей в междисциплинарное пространство. Ведь ещё недавно условие ограниченности, заданности главных направлений содержания, непременно для появления музыковедческих трудов, диктовало способы и пути изучения музыки, которые в меньшей степени могли бы подвергнуться идеологической цензуре. В частности, не только в области музыковедения, но и в литературоведении, лингвистике, фонетике, философии, эстетике, герменевтике преобладавшее место занимали скрупулёзные и узко специфические исследования теоретического характера. (Как известно, для теоретической науки на первом месте всегда стояли проблемы выяснения *способов конструирования материи*, в то время как исторические дисциплины добавляли к ним не всегда востребованные категории *времени, места, причин и мотиваций* её возникновения). Деятельность источниковедческого направления гуманитарных дисциплин ограничивалась преимущественно описанием и структуризацией архивных источников – с использованием, разумеется, материалов «благонадёжных» и потому открытых архивов.

Именно изыскания такого рода создали весьма благоприятную – как предметную, так и мировоззренческую – почву для достижений музыковедения последнего десятилетия XX века. Всё смелее в этот период стали обращаться исследователи к методам и понятийным разработкам не только смежных, но и достаточно отдалённых от изучения музыкального искусства областей – социологии и политологии, философии истории и обществоведения, географии и геополитики, психологии и социодинамики, статистики и программирования.

С этими процессами связана вторая – скорее материалистическая – тенденция, отличавшая работу всего комплекса гуманитарных наук данного периода. Глобальное распространение цифровых технологий, всемирное разрастание компьютерных сетей в огромной степени облегчили поиск и собирание любой информации, что закономерно привело к возникновению различного рода справочных изданий, графически оформленных как в виде энциклопедий и словарей, так и в виде табличных указателей с комментариями.

В этих условиях представители научного сообщества, поддержанного столь фундаментальными достижениями, имели полное право наконец-то почувствовать себя свободными от большинства ограничений – идеологических, узкодисциплинарных, концептуальных, географических, информационных. Постепенная их отмена привела к бессмысленности официальной цензуры и в некоторых случаях (как следствие) к осознанию ненужности самоцензуры и самоконтроля – и это третья из интересующих нас тенденций.

Безусловно, их усиление обусловило поиск иной ценностной ориентации – и внутри собственно музыковедения, и по отношению к нему. Выдвижение на первый план индивидуально-интерпретационного начала постепенно стало яркой чертой наиболее интересных работ, показателем их новаторства и прогрессивности. Восприятие композиторского творчества личностью и обществом на фоне совокупности окружавших эту музыку контекстов само по себе превратилось в предмет, способ, метод исследования.

Все описанные изменения непосредственным образом повлияли на библиографию Чайковского.

Даже собственно названия работ этого периода свидетельствуют о попытках определения места творчества композитора в истории стилей и направлений искусства, в развитии эстетических категорий и общественных представлений,

в сфере временных отражений и метафизических пространств⁹⁸. Причём такой подход отличает теперь исследования музыки не только театральных, но и инструментальных жанров, отражает интерес к ним не только академического музыковедения, но и музыкальной журналистики, а симптоматичный лексикон здесь иллюстрирует в первую очередь отношение авторов к предмету рассмотрения: «между жизнью и смертью»⁹⁹, «геометрия судьбы»¹⁰⁰, «загадка Мастера»¹⁰¹, «сто лет одиночества»¹⁰².

В 1990-х Чайковский с точки зрения науки, критики и публики уже не просто представитель *одной* эпохи – векторы стилистических колебаний тем и мотивов его творчества направлены в буквальном смысле во все стороны, концепции и система выразительных средств его сочинений без усилий объедают почти всё мировое пространство искусства. Традиции Чайковского – везде, да и сам он – квинтэссенция всех традиций, впрочем, как и всех новаций.

<...> Особенное место в библиографии композитора последних лет занимает комплексное собрание документов, опубликованных согласно хронологии их появления. Это том фотографий Чайковского «Эпизоды для вечности», составленный Г.И. Белонович¹⁰³. Интерес читателей к данному изданию не случаен: ведь в процессе формирования представлений о жизни композитора, истории его семьи, его дружеских и творческих связях визуальные образы занимают одно из главенствующих мест. И зачастую позволяют «примерить» некогда прочитанное к увиденному здесь. Правда, не всегда эти две категории сведений совмещаются, создавая гармоничный, завершённый облик.

Так, например, в книге Нины Берберовой¹⁰⁴ обращает внимание историческая вольность в разделе, где описан исток зарождения замысла «Евгения Онегина»: «Он [Чайковский] надвинул шляпу на глаза, накинул крылатку, задевая тростью стулья, вышел на Тверскую»¹⁰⁵. Непросто представить внешность композитора, покидавшего ресторан с подобной стремительностью; сразу возникает вопрос: почему именно шляпа и крылатка?

На страницах мемуаров, воспоминаний и данных фотографий Чайковский везде и всегда обходился без крылатки – широкого плаща с длинной пелериной и прорезями для рук вместо рукавов. Напротив, шляпы композитор иногда надевал, но, по-видимому, в качестве головного убора для приватной обстановки, а не «для выхода» (на немногочисленных фотографиях запечатлён в шляпах во время переездов, визитов в загородные поместья друзей и родных). Документы свидетельствуют, что шляпы пополнили гардероб музыканта примерно в конце 1880-х. А ранее (в том числе во времена появления «Онегина») Чайковский –

⁹⁸ См., например: *Бонфельд М.* Категория «банальность» в музыке и её исследование в сочинениях Чайковского; *Кац Б.* Встреча в «Долине Обермана»: к проблеме «Чайковский и Мусоргский»; *Кольхазе Т.* Русский «варвар» или академический «западник»? (Заметки об образе Чайковского на западе) и др. // Пётр Ильич Чайковский. Биография. Творчество. Судьба наследия. Указ. изд. Воткинск, 1990. *Федянина Л.* Поэтика «тихого света» в концепции Шестой симфонии Чайковского // Отечественная культура XX века и духовная музыка. Тезисы докладов Всесоюзной Научно-практич. конференции / Отв. ред. Т.В. Франтова. Ростов-на-Дону, 1990. С. 29–31. *Аршинова Н.* Психология визуальной образности в операх П.И. Чайковского: диалектика «света» и «мрака» // П.И. Чайковский и изобразительное искусство. Ижевск: «Удмуртия», 1991. С. 55–62.

⁹⁹ *Слюсаренко Т.* Между жизнью и смертью // Музыкальная жизнь. 1990. № 18. С. 19–20.

¹⁰⁰ *Эскина Н.* Все симфонии Чайковского. Геометрия судьбы // Музыкальная жизнь. 1990. № 20. С. 19–21.

¹⁰¹ *Колмакова М.* Все симфонии Чайковского. Загадка Мастера // Музыкальная жизнь. 1990. № 22. С. 19–21.

¹⁰² *Баневич С.* Сто лет одиночества // СПб. ведомости. 1993. 6 нояб.

¹⁰³ *Белонович Г.* Эпизоды для вечности. Фотографии П.И. Чайковского. М.: ЦПР «Деловая лига», 2005.

¹⁰⁴ *Берберова Н.* Чайковский. История одинокой жизни. Berlin: Petropolis, 1936. В России впервые отдельным изданием – СПб.: Петро-РИФ, 1993.

¹⁰⁵ *Берберова Н.* Чайковский. СПб.: Лимбус Пресс, 1997. Изд. 2-е. С. 119.

известный щёголь – отдавал предпочтение котелкам. Вдобавок и шляпы носил он светлые летние, невысокие по тогдашней моде, с узкими полями – такие не стоит сдвигать на глаза эффектным жестом, подобно пирату или мушкетёру. Можно показаться неловким и смешным или вообще остаться без головного убора – упадёт.

Описанная ситуация замечательно иллюстрирует, каким образом при соприкосновении с фактами нередко рассыпаются красивые концепции. Романтика эмигрантских представлений, свобода постперестроечных 1990-х, смелые и рискованные дискуссии – всё, что восхищало когда-то яркостью прозрений, потихоньку отходит в прошлое, оставляя нас в настоящем. По-прежнему наедине с музыкой Чайковского и активно возвращаемыми истории подлинными документами его жизни.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- [Из обзора] // Русская музыкальная газета. 1914. № 51–52, 21–28 декабря.
- Автографы П.И. Чайковского в архиве Дома-музея в Клину. Справочник / Сост. К.Ю. Давыдова, Е.М. Орлова, Г.Р. Фрейндлинг; под ред. З.В. Коротковой-Левитон. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1950. Вып. 1. Автографы музыкальные. Вып. 2. Автографы литературные. 1952.
- Альшванг А. Романсы П.И. Чайковского. Очерки первый и второй // Советская музыка. 1939. № 9–10; 1940. № 1.
- Аршинова Н. Психология визуальной образности в операх П.И. Чайковского: диалектика «света» и «мрака» // П.И. Чайковский и изобразительное искусство. Ижевск: «Удмуртия», 1991.
- Баневич С. Сто лет одиночества // СПб. ведомости. 1993. 6 ноября.
- Белонович Г. Эпизоды для вечности. Фотографии П.И. Чайковского. М.: ЦПР «Деловая лига», 2005.
- Берберова Н. Чайковский. История одинокой жизни. Berlin: Petropolis, 1936.
- Берберова Н. Чайковский. Изд. 2-е. СПб.: Лимбус Пресс, 1997.
- Булгаков Ф. Новое о гениальных людях // Новое время. 1890. № 5139, 21 июня / 3 июля.
- В. В. П.И. Чайковский. [Некролог] // Русские ведомости. 1893. № 296, 27 октября.
- Владыкина-Бачинская Н., Рацкая Ц. П.И. Чайковский. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1940.
- Г. У гроба Чайковского // Московские ведомости. 1893. № 300, 31 октября.
- Глебов Игорь [Асафьев Б.]. П.И. Чайковский. Опыт характеристики. Пг.: Светозар, 1922.
- Глебов Игорь [Асафьев Б.]. Пётр Ильич Чайковский. Его жизнь и творчество. Пг.: Мысль, 1922.
- Гумилёв Н. Избранное. М.: «Просвещение», 1991.
- Гунст Е. 1-й симфонический концерт в Сокольниках. Симфония № 5 // Новости сезона. 1917. № 3404, 18–19 мая.
- Гунст Е. Открытие государственных театров. «Золотой петушок» // Новости сезона. 1917. № 3441, 5–6 сентября.
- Гунст Е. Открытие сезона в театре Совета Рабочих Депутатов. «Золотой петушок» // Новости сезона. 1917. № 3442, 10–12 сентября.
- Данилевич Л. О симфонизме Чайковского // Советская музыка. 1940. № 1. № 5–6.
- Днигоды П.И. Чайковского: Летопись жизни и творчества / Сост. Э.Е. Зайденшнур, В.А. Киселёв, А.А. Орлова, Н.В. Шеманин. Под ред. В.В. Яковлева. М.; Л.: Музгиз, 1940.
- Домбаев Г. Музыкальное наследие Чайковского. Справочник. М.: Советский композитор, 1958.
- Домбаев Г. Творчество Петра Ильича Чайковского в материалах и документах / Под ред. Г.Б. Бернандта. М.: Государственное музыкальное издательство, 1958.
- Дьячков А. Великий русский лирик // Сталиноградская правда. 1937. 1 марта.
- Житомирский Д. П.И. Чайковский // История русской музыки / Под ред. М.С. Пекелиса. М.: Государственное музыкальное издательство, 1940. Т. 2.
- Каратыгин В. Памяти П.И. Чайковского // Театр и искусство. 1913. № 42, 20 октября.
- Каратыгин В. Чайковский и Рахманинов [нач.] // Жизнь искусства (журнал). 1923. № 40, 9 октября.
- Каратыгин В. Чайковский и Рахманинов [оконч.] // Жизнь искусства (журнал). 1923. № 41, 16 октября.
- Кашкин Н. Избранные статьи о П.И. Чайковском / Общ. ред., вступ. статья и примеч. С.И. Шлифштейна. М.: Музгиз, 1954.

Клименко И. Мои воспоминания о Петре Ильиче Чайковском / Публ. П.Е. Вайдман // П.И. Чайковский. Забытое и новое: Альманах / Сост. П.Е. Вайдман, Г.И. Белонович. М.: Государственный Дом-музей П.И. Чайковского, 1995. Вып. 1.

Колмакова М. Все симфонии Чайковского. Загадка Мастера // Музыкальная жизнь. 1990 № 22.

Кремлёв Ю. Русская мысль о музыке. Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики XIX века. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1958. Т. 2; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1960. Т. 3.

Кузмин М. Чехов и Чайковский // Жизнь искусства (газета). 1918. № 1, 29 октября.

Кунин И. Пётр Ильич Чайковский / Серия «Жизнь замечательных людей». М.: Молодая гвардия, 1958.

Лавров Н. Гениальный русский композитор // Тихоокеанский комсомолец (Хабаровск). 1938. 4 ноября.

Ларош [Г.]. Музыкальная хроника. Новая русская опера: «Воевода» г. Чайковского. Бенефис г-жи Меньшиковой, 30 января // Современная летопись. 1869. № 6, 9 февраля.

Ларош [Г.]. Русская музыкальная композиция наших дней. [Общая характеристика творчества П. Чайковского] // Голос. 1873. № 329, 28 ноября.

Ларош Г. «Опричник», опера П. Чайковского // Музыкальный листок. 1874. № 21, 21 апреля.

Ларош [Г.]. Музыкальные очерки. Второй симфонический концерт Русского музыкального общества // Голос. 1874. № 323, 22 ноября.

Ларош [Г.]. Опера «Вакула-кузнец» на Мариинской сцене // Голос. 1876. № 333, 2 декабря.

Ларош Г. Музыкальные очерки // Голос. 1878. № 93, 3 апреля.

Ларош Г. Музыкальное обозрение // Русский вестник. 1885. Т. 175, январь-февраль.

Ларош Г. Музыкальное обозрение // Русский вестник. 1886. Т. 186, ноябрь-декабрь.

Ларош Г. Концерт 11 августа в Павловске. «Манфред» и «Гамлет» Чайковского // Театральная газета. 1893. № 7, 15 августа.

Ларош Г. На память о П.И. Чайковском // Ларош Г. Собрание музыкально-критических статей. Т. II. Ч. I. [О П.И. Чайковском]. М.: Государственное музыкальное издательство, 1922.

Ларош Г. П.И. Чайковский в Петербургской консерватории // Воспоминания о П.И. Чайковском / Сост. Е.Е. Бортникова, К.Ю. Давыдова, Г.А. Прибегина. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Музыка, 1973.

Московские заметки. Бюлов о русском музыкальном гении. Представитель его г. Чайковский // Голос. 1879. № 72, 13/25 марта.

Музыкальное наследие Чайковского. Из истории его произведений / Ред. коллегия: К.Ю. Давыдова, В.В. Протопопов, Н.В. Туманина. М.: Академия Наук СССР, 1958.

Н. М-ов [Малков Н.]. Концерты в Петербурге // Русская музыкальная газета. 1914. № 44, 2 ноября.

Набоков В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 2001.

Николаева Н. Симфонии П.И. Чайковского. От «Зимних грёз» к «Патетической». М.: Государственное музыкальное издательство, 1958.

Оссовский А. Музыкально-критические статьи. 1894–1912. Л.: Музыка, 1971.

П.И. Чайковский и мировая культура. (Справочные материалы) // Сост. Г.С. Домбаев. М.: Советский композитор, 1958.

Пётр Ильич Чайковский. Биография. Творчество. Судьба наследия / Научная конференция, посвящённая 150-летию со дня рождения композитора. Тезисы докладов и сообщений. Воткинск, 1990.

Петухова С. К вопросу о значении популярности для ритуала публичных похорон музыкантов в России рубежа XIX–XX столетий // Келдышевские чтения-2006. К 95-летию со дня рождения И.В. Нестьева. Доклады, сообщения, статьи / Сост. Н.Г. Шахназарова. Ред. С.К. Лащенко. М.: Государственный институт искусствознания, 2007.

Петухова С. Чайковский и Шуман: гармонические и тематические музыкальные параллели // Наследие: XVIII–XIX века / Сборник статей, материалов и документов. Вып. II / Сост. и ред. П.Е. Вайдман, Е.С. Власова. Науч. ред. А.Е. Максимова. М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2014.

Похороны Чайковского // Русские ведомости. 1893. № 300, 31 октября.

Перспектив Академического издания Полного Собрания сочинений П.И. Чайковского. М.: Музгиз, 1941.

Прошлое русской музыки. Материалы и исследования. Т. I. П.И. Чайковский / ред. И. Глебов и В. Яковлев. 1920.

Рукописи М.И. Глинки. Каталог / Сост. А.С. Ляпунова, ред. В.М. Богданов-Березовский. Л.: Государственная публичная библиотека, 1950.

Сабанеев А. П.И. Чайковский // Сабанеев А. Воспоминания о России / Сост., предисл. Т.Ю. Масловская. Коммент. С.В. Грохотов. М.: Классика-XXI, 2004.

Сегалин Г. Патогенез и биогеиз замечательных людей. П.И. Чайковский // Клинический архив гениальности и одаренности (невропатологии), посвященный вопросам патологии гениально-одаренной личности, а также вопросам одаренного творчества, так или иначе связанного с психопатологическими уклонами / Под ред. Г.В. Сегалина. [Свердловск: на средства Г.В. Сегалина], 1925. Т. 1. Вып. 1.

Слюсаренко Т. Между жизнью и смертью // Музыкальная жизнь. 1990. № 18.

Стасов В. Из книги «Искусство XIX века. Музыка» // Стасов В. Статьи о музыке. В пяти выпусках. Вып. 5-Б, доп. / Сост., вст. статья, коммент. В.В. Протопопова. М.: Музыка, 1980.

Суворовский Н. Чайковский и Чехов как поэты тоски // Курьер. 1893. 25 октября.

Трубецкой Г. Памяти П.И. Чайковского // Московские ведомости. 1893. № 297, 28 октября.

Федянина Л. Поэтика «тихого света» в концепции Шестой симфонии Чайковского // Отечественная культура XX века и духовная музыка. Тезисы докладов Всесоюзной Научно-практич. конференции / Отв. ред. Т.В. Франтова. Ростов-на-Дону, 1990.

Флорестан [Держановский В.]. Шекспир и музыка // Утро России. 1916. № 113, 23 апреля.

Хубов Г. Великий русский композитор П.И. Чайковский // Правда. 1937. № 212, 3 августа.

Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. Очерк первый // Советская музыка. 1940. № 9.

Чайковский и театр / Под ред. А.И. Шавердяна. М.; Л.: Искусство, 1940.

Чайковский М. Детство и отрочество П.И. Чайковского // Северный вестник. 1896. № 2–3.

Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 1–3. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, 1900–1902.

[Чайковский П.] Дневники П.И. Чайковского. 1873–1891 / Подгот. к печати Ип.И. Чайковским, примеч. Н.Т. Жегина. М.; Пг.: Госиздат, Муз. сектор, 1923.

Чайковский П. Письма к родным / Ред. В.А. Жданов. Т. I. 1850–1879. М.: Государственное музыкальное издательство, 1940.

Чайковский П. Романсы и песни // Чайковский П. Полное собрание сочинений. Т. 44–45 / Под ред. И.П. Шишова, Н.В. Шеманина. М.; Л.: Музгиз, 1940.

Чайковский П. Письма к близким. Избранное / Ред. и коммент. В.А. Жданова. Предисл. Ю.А. Шапорина. М.: Музгиз, 1955.

Чайковский П. Письма (1848–1875) // Чайковский П. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. V / Подгот. Е.Д. Гершовский, К.Ю. Давыдова, Л.З. Корабельникова. М.: Государственное музыкальное издательство, 1959.

Чайковский на московской сцене. Первые постановки в годы его жизни / Под ред. В.В. Яковлева. М.; Л.: Искусство, 1940.

Чайковский. К 150-летию со дня рождения. Вопросы истории, теории, исполнительства / Сост. и ред. Ю.А. Розанова, общ. ред. А.И. Кандинского. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1990.

Эскина Н. Все симфонии Чайковского. Геометрия судьбы // Музыкальная жизнь. 1990. № 20.

Юность и молодость П.И. Чайковского // Северный вестник. 1897. № 1–6.

Яковлев В. Чайковский и Пушкин. К 100-летию со дня рождения П.И. Чайковского // Кировский рабочий. 1940. 27 апреля.

Ярустовский Б. Вопросы оперной драматургии П.И. Чайковского. Очерки первый и второй // Советская музыка. 1940. № 1. № 5–6.