

*Key Words*  
*Tchaikovsky, the Tchaikovsky Society, music analysis*  
*Abstract*

*Daniil Petrov*

**25<sup>TH</sup> Anniversary of the Tchaikovsky Society**  
Symposium in Tübingen (Eberhard Karls University,  
7–9 June 2018)

*Аннотация*  
On the occasion of its 25th anniversary, the Tchaikovsky Society in cooperation with the University of Tübingen organized an international symposium devoted to the analyse of Tchaikovsky's music ("Tchaikovsky Analyses – new strategies, methods and perspectives"). The review of the symposium papers is accompanied by a brief description of the activities of the Society, as well as some observations on the status of analytical studies of Tchaikovsky's work in Germany and Russia.

*Ключевые слова*  
*Чайковский, Общество Чайковского, музыкальный анализ*

*Петров Д. Р.*

# Обществу Чайковского двадцать пять лет Симпозиум в Тюбингене (Университет Эберхарда и Карла, 7–9 июня 2018 года)

*Аннотация*  
По случаю своего 25-летия Общество Чайковского совместно с Тюбингенским университетом организовало международный симпозиум, посвященный анализу музыки композитора («Сайковский-Analysen – neue Strategien, Methoden und Perspektiven»). Обзор программы симпозиума сопровождается краткой характеристикой деятельности Общества, а также некоторыми наблюдениями над статусом аналитических исследований творчества Чайковского в Германии и России.

Тюбинген, старый университетский город на юге Германии, во второй раз стал местом проведения международного симпозиума, посвященного Петру Ильичу Чайковскому.

Первый тюбингенский симпозиум состоялся по инициативе немецкого музыковеда Томаса Кольхазе четверть века назад, в октябре 1993 года, в рамках фестиваля, устроенного к 100-летию со дня смерти Чайковского, и стал событием ярким и чрезвычайно значимым как по своему научному содержанию, так и по своему резонансу. Пожалуй, самым ощутимым следствием была организация, опять же по инициативе Томаса Кольхазе, Общества Чайковского (Tschaikowsky Gesellschaft). Хотя оно и ведет свою деятельность преимущественно в Германии, общество было задумано и остается интернациональным, его цель состоит среди прочего в том, чтобы способствовать научным контактам ученых из разных стран, облегчить усвоение чужого опыта, создать некое общее пространство, в котором происходит умножение знаний о жизни и творчестве композитора. Новым в 1993 году было приглашение за рубеж целого ряда музыковедов из России, составивших чуть меньше половины от общего числа участников симпозиума. Опубликованный в 1995 году сборник докладов стал одновременно первым выпуском серии исследований о Чайковском<sup>1</sup>, которая сегодня насчитывает 17 томов, как правило монографического характера. Параллельно выходят известия Общества Чайковского<sup>2</sup> – сборники меньшего формата и более разнородного содержания, включающие как сравнительно небольшие по объему научные работы и источниковедческие публикации, так и рецензии, сообщения о событиях научной жизни, находках, сделанных в архивах, на аукционах и т. п. В 2018 году вышел 25-й выпуск известий, частично посвященный 25-летию Общества Чайковского;

<sup>1</sup> Čajkovskij-Studien / Im Auftrag der Čajkovskij-Gesellschaft. Mainz etc.: Schott, 1995–. Bd. 1: Internationales Čajkovskij-Symposium Tübingen 1993: Bericht / Hrsg. von T. Kohlhasse. Mainz etc., 1996.

<sup>2</sup> Tschaikowsky-Gesellschaft. Mitteilungen. Tübingen, 1994–.

следующие выпуски решено публиковать только в электронной форме.

Если познакомиться с содержанием обеих серий<sup>3</sup>, нетрудно обнаружить важнейшие тематические сферы, к которым относятся публикации Общества. Это, во-первых, всё то, что связано с источниковедческими и текстологическими аспектами изучения музыкального наследия Чайковского. К началу 90-х годов, то есть ко времени организации Общества, новое исследование истории текста (по рукописям, прижизненным изданиям и проч.) и подготовка нового научного издания произведений Чайковского были осознаны как насущная задача<sup>4</sup>. Во-вторых, это музыкально-аналитическая интерпретация его музыки, рассмотренной как в ее собственных основаниях, так и в общеевропейском контексте (а это для 90-х годов, да и для нашего времени есть благодарное поле исследований, чреватое новыми наблюдениями и выводами). В-третьих, это история восприятия творчества Чайковского, важная и отдельными фактами прошлого, и, в более широком смысле, как непрекращающийся процесс формирования и модификации образа композитора и его музыки в общественно-культурном сознании. В-четвертых, это вопросы биографии, особенно в ее мало исследованных аспектах (генеалогия, личная жизнь, обстоятельства смерти и проч.). Отдельно следует указать на то, что наряду с оригинальными исследованиями Общество Чайковского в большом количестве публикует немецкие переводы русскоязычных текстов, относящиеся к разным жанрам и разному времени: здесь и тексты вокальных произведений Чайковского и либретто его опер, новые публикации «Руководства к практическому изучению гармонии» и биографии Чайковского, написанной его братом Модестом, предисловия к томам «старого» собрания сочинений, музыковедческие работы, ставшие классикой науки о Чайковском (например, «П. И. Чайковский и народная песня» Б. Л. Рабиновича), а также новые исследования, опубликованные по-русски в последние годы. Благодаря этому библиографическая основа для всех, кто желает заниматься Чайковским, но испытывает

<sup>3</sup> Это можно сделать на сайте Общества: [www.tschaikowsky-gesellschaft.de](http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de); тексты большинства статей из известий Общества находятся там в свободном доступе.

<sup>4</sup> В начале 1990-х годов началась работа над Новым собранием сочинений П. И. Чайковского (New Edition of the Complete Works). Задуманное как интернациональный, немецко-русский проект, оно совместно выпускалось издательством «Шотт» и «Музыка» в 1993–2008 годах (вышло пять томов, из которых первый, содержащий партитуру Шестой симфонии, был представлен во время симпозиума 1993 года). В редколлегиях издания, помимо Т. Кольхазе, входили П. Е. Вайдман, Л. З. Корабельника, В. В. Рубцова.

трудности в знакомстве с русскоязычной литературой, чрезвычайно расширилась.

Широта проблематики, характеризующая публикации Общества Чайковского, была заявлена сразу<sup>5</sup>, и программа первого симпозиума была ее отражением. Иначе решили поступить организаторы нынешнего симпозиума (это Люцинда Браун, Кристоф Фламм и Штефан Кайм, входящие в научный совет Общества, а также Томас Шиппергес, представляющий Тюбингенский университет). На первый план они выдвинули лишь один из возможных аспектов исследований, а именно музыкально-аналитический. В названии симпозиума («Čajkovskij-Analysen – neue Strategien, Methoden und Perspektiven»), которое в его основной части буквально не переводимо на русский язык и может быть передано фразой «Анализируя музыку Чайковского», подчеркнута свежесть и актуальность выдвинутой темы («новые стратегии, методы, точки зрения», – таков подзаголовок). Подобно первому, симпозиум проходил при участии нескольких российских музыковедов<sup>6</sup>, и это позволило отчетливо проявиться тому обстоятельству, что актуальность изучения творчества Чайковского в музыкально-аналитическом плане по-разному воспринимается в зависимости от того, смотрим мы на это изнутри российского или немецкого контекста.

Чтобы понять, почему для наших немецких коллег прошедший симпозиум был по самому существу событием новым и неординарным, нужно напомнить о том, что музыковедение за рубежом – и в Германии особенно<sup>7</sup> – было склонно принижать эстетический ранг музыки Чайковского, чему способствовал авторитет таких влиятельных авторов, как Теодор Адорно и Карл Дальхауз<sup>8</sup>. А это, в свою очередь, фактически снимало вопрос о по возможности непредвзятом анализе музыки – ведь предполагается, что в ней вряд ли удастся

<sup>5</sup> См. предисловие Томаса Кольхазе к материалам симпозиума 1993 года [Čajkovskij-Studien. Bd. 1. S. 9–19].

<sup>6</sup> Не все из первоначально заявленных докладов состоялись. Помимо названных ниже планировались выступления еще двух участников из России, А. Л. Макаровой и Г. А. Моисеева, с темами, касающимися «Иоланты» и романсов ор. 60 и 63 соответственно.

<sup>7</sup> В англоязычном музыковедении интерес к музыке Чайковского, в целом, выше и литература о нем обширнее, чем в немецком. См. сравнительно свежий обзор, в первую очередь учитывающий как раз англоязычную литературу: Рыцарева М. Г. Чайковский & Tschaikovsky. Как воспринимают Чайковского на Западе – в обзоре современной литературы // Музыкальное обозрение. 2015. № 7–8 (387). <http://muzobozrenie.ru/chajkovskij-tschaikovsky/> [дата обращения: 28.10.2018].

<sup>8</sup> Множество подтверждений этому можно найти в антологии материалов по истории восприятия и изучения творчества Чайковского, составленной Томасом Кольхазе [Čajkovskij-Studien. Bd. 10: «An Tschaikowsky scheiden sich die Geister». Textzeugnisse der Čajkovskij-Rezeption 1866–2004 / Zusammenge stellt von T. Kohlhas. Mainz etc.: Schott, 2006].

найти то, что оправдывало бы затраченные усилия, найти то внутреннее единство, обеспеченное тонкой и подчас скрытой «тематической работой», с которой в этой традиции мысли о музыке принято связывать художественные качества произведения. Поэтому музыковеды, убежденные в ценности музыки Чайковского и принимающиеся за ее детальный разбор, чувствуют себя в оппозиции к «мейнстриму» и подчас переживают радость первооткрывателей. В их ситуации заинтересованный анализ, вскрывающий различные аспекты композиторской работы Чайковского, оказывается главным способом доказательства эстетической ценности его музыки.

Неординарным событием симпозиум выглядел и в глазах российских участников. Но по иным причинам. У нас, напротив, эстетическая ценность музыки Чайковского, серьезность его композиторских устремлений и достигнутых творческих результатов привычно не подвергается сомнению. Эта уверенность, невозможная, конечно, без опыта живого восприятия сочинений Чайковского, в то же время несет в себе, надо признать, нечто инерционное. Главные работы, посвященные музыке Чайковского, кажется, уже написаны, к тому же написаны признанными, авторитетными авторами (от Б. В. Асафьева до Ю. Н. Холопова и А. И. Климовицкого). Можно даже не читать их труды, но полагать при этом, что задача музыкально-аналитической интерпретации музыки Чайковского ими уже выполнена. Заниматься Чайковским сегодня означает прежде всего вносить уточнения в прежние данные или выполнять не сделанное предшественниками. Задача же актуальной интерпретации произведений композитора вроде бы даже не касается музыковедения и является исключительной прерогативой музыкантов-исполнителей, режиссеров, журналистов. Понятно, что в таком заявлении есть некоторое преувеличение, что оно оставляет без внимания периодически появляющиеся ценные работы аналитического плана, но всё же трудно представить себе, что какая-либо из конференций, посвященных Чайковскому (а таковых за последние годы у нас было несколько), могла бы называться аналогично тюбингенскому симпозиуму, то есть предлагать потенциальным участникам сосредоточиться на музыке композитора. Разговор о музыке Чайковского в нашей ситуации затруднен, и если он ведется в согласии с научными потребностями сегодняшнего дня, то оказывается, как правило, непрямым, исходит из какой-либо специальной задачи, лежащей, например, в области источниковедения и текстологии. Показательная в этом отношении формулировка темы доклада А. В. Комарова (Москва) «Изучение рукописей Чайковского в российской исследовательской традиции: самоцель или новый ресурс?». Поставленный вопрос касается познавательной ценности документов творческой работы композитора для

понимания его музыки и мышления, и на этот вопрос А. В. Комаров склонен отвечать положительно, хотя и с осторожностью замечает, что влияние источниковедческих изысканий на общее представление о творчестве автора проявляет себя медленно и лишь при определенных условиях. Над тем же заставлял задуматься доклад А. Г. Айнбиндер «Оперы Чайковского: творческий процесс и источниковедческие аспекты (в свете работы над Академическим полным собранием сочинений)»; она же представила вышедшие тома этого издания, как и его целостную концепцию, которую разрабатывала покойная П. Е. Вайдман.

При всех различиях в исходных позициях относительно музыкально-аналитической проблематики творчества Чайковского участники, представлявшие разные страны, во время докладов и дискуссий не раз могли почувствовать общность, вызванную неподдельной заинтересованностью в предмете разговора. Доклады были распределены по трем секциям, посвященным разным жанрам творчества Чайковского (симфонии, оперы, программная музыка и балеты), и еще одной под названием «Творчество и биография».

Некоторые доклады приближались к тому, что можно было бы назвать целостным анализом произведения, интерпретированного с учетом его различных формальных и семантических аспектов. Так подошли к сочинениям Чайковского профессор музыковедения Высшей школы музыки в Любеке Кристоф Фламм («Загадка и очевидность: к толкованию Пятой симфонии Чайковского»), профессор русской литературы и музыки Оксфордского университета Филип Баллок («Сцена именин Татьяны в “Евгении Онегине”»), немецкий музыковед и педагог Адальберт Гроте («Музыкально-драматические аспекты “Франчески да Римини” Чайковского в сравнении с одноименной оперой Рахманинова»). Особый вес докладу К. Фламма, одного из ведущих немецких специалистов по русской музыке, придавало то обстоятельство, что его анализ Пятой симфонии опирался на опыт работы по подготовке нового, только что вышедшего издания партитуры в серии «Breitkopf Urtext»<sup>9</sup>. Помимо прочего К. Фламм обнаружил редкое (пожалуй, даже неожиданное) знание старой русскоязычной, еще советской литературы о симфониях Чайковского, на которую он часто ссылался. Он пояснил, что знакомство с этой литературой было для него особо ценным, поскольку показало продуктивность психологической интерпретации процессов, происходящих в инструментальной музыке. По его мнению, это ценное

<sup>9</sup> *Tschaikowsky P. I. Symphonie Nr. 5 / Hrsg. von Ch. Flamm. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2018 (Partitur-Bibliothek 5558).*

добавление к тому более типичному для немецкого музыковедения роду анализа, который сосредотачивается на структуре и тематической работе как таковых.

Другие участники выбирали при анализе музыки Чайковского один определенный аспект. Автор настоящего обзора постарался продемонстрировать, что в казалось бы хорошо изученном материале еще можно находить ранее не обнаруженные (по крайней мере в отчетливом виде) закономерности, проясняющие индивидуальный подход Чайковского к некоторым важнейшим для него жанрам («Устройство симфонического цикла в произведениях Чайковского»). Штефан Кайм, немецкий музыковед, ныне профессор музыковедения Университета имени Жана Жореса в Тулузе («Темповая драматургия в симфонических произведениях Чайковского»), и Хайнц фон Лёш, научный сотрудник Института музыковедения Фонда Прусского культурного наследия в Берлине («О значении исполнительской интерпретации для музыки Чайковского (на примере Пятой симфонии)») осветили, хотя и с несколько различающихся позиций, одно крайне характерное свойство зрелых симфонических произведений Чайковского – обилие указаний, касающихся темпа и его колебаний внутри сочинения или части цикла. По утверждению Ш. Кайма, никакой другой композитор до Густава Малера так точно не продумывал и не прописывал в своих текстах всего, что связано с временным протеканием музыкальной формы и темповым соотношением ее разделов. Х. фон Лёш, найдя опору в высказываниях самого Чайковского и в воспоминаниях о нем, показал, насколько представление о темпе вообще было существенно для композитора (в том числе при оценках исполнения своей и чужой музыки) и в каком резком контрасте находится это с распространенным обычаем дирижеров, весьма приблизительно выполняющих авторские указания Чайковского, а также с явно недостаточным вниманием музыковедов к этой стороне его музыки. Оркестровый стиль Чайковского стал предметом внимания для Вильгельма Бюттемайера, профессора философии Ольденбургского университета («Тембры и тембровые сочетания в балетах Чайковского»). Это может показаться удивительным, если не знать, что студентом В. Бюттемайер изучал музыковедение в качестве побочной специальности, а недавно заявил о себе статьями в известиях Общества Чайковского<sup>10</sup>. Заметим, что оркестровка как

<sup>10</sup> В последнем выпуске (№ 25. 2018) помещена статья, а по существу историческое исследование о музыке Чайковского в годы национал-социализма. Ранее, в выпуске 2016 года (№ 23), уже публиковалась его статья об оркестровке Чайковского. Библиографические данные и полные тексты см. на упомянутом сайте Общества Чайковского.

средство выявления и развития музыкальной мысли вообще редко учитывается в музыкально-аналитических работах – если это можно сказать о российском музыковедении, то тем более, насколько я могу судить, о немецком. Не относится к числу распространенных в немецком музыковедении предметов исследования и балетная музыка, столь важная в картине жанров творчества Чайковского. К ней обратился профессор музыковедения Тюбингенского университета Йорг Роткамм («Чеканка хореографической формы: танцевальная музыка в балетах Чайковского»). Прежде известный своими работами о Густаве Малере, Й. Роткамм выпустил в 2011 году большое исследование о балетной музыке XIX–XX веков<sup>11</sup>, так что подошел к анализу балетных партитур Чайковского с тем знанием контекста, которое позволяет ему отчетливо увидеть и оценить как типические, так и особые их черты.

Еще один аспект, на сей раз касающийся музыки с текстом, выявил профессор и директор Института музыковедения в Бернском университете Ансельм Герхард («Больше, чем подсчет слогов: стихотворная метрика и драма в “Евгении Онегине” и “Иоланте”»). Известный исследователь оперы XIX века и творчества Верди в особенности, он применил анализ соотношения стихотворной и музыкальной метрики к «Евгению Онегину» таким образом, что ему удалось, кажется, выделить мало замечавшуюся, но чрезвычайно важную для стилистики этой оперы особенность: в ней неоднократно имеет место редчайший у других композиторов (для сравнения привлекался Даргомыжский) способ озвучивать ямбические строки одними восьмыми, создающими ровную, устремленную к последней ноте фразу (как в партии Лариной и Няни на слова «Привычка свыше нам дана / Замена счастию она»). Более того, эта формула определяет собой ритмику ряда инструментальных тем, связанных с Татьяной (ее лейтмотив во вступлении и далее, тема гобоя в ре-минорном разделе Сцены письма).

Мысль о нетривиальности и сложности композиторской техники Чайковского, пожалуй, особенно ярко прозвучала в докладе, с которым выступил Свейн Хунднес («Тематический контрапункт и подобные конструктивные приемы в музыке Чайковского – на примере финала Четвертой симфонии»). Это норвежский композитор, который в 2014 году защитил диссертацию на ту же тему, только

<sup>11</sup> Røhtkamm J. Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert. Dramaturgie einer Gattung. Mainz etc.: Schott, 2011.

содержащую анализ всех шести симфоний Чайковского<sup>12</sup>. Под тематическим контрапунктом в широком смысле понимается выведение музыкальной ткани из уже имеющегося тематизма в условиях не только полифонических, но и любых иных форм. Конкретный материал для доклада был выбран весьма удачно. Ведь финал Четвертой симфонии принадлежит к числу тех сочинений Чайковского, на которые как раз и принято ссылаться в подтверждение изъянов его музыки, страдающей некоторой плакатностью выражения при недостатке связывающей целое тематической работы<sup>13</sup>. С. Хунднес же показал, что и в этом случае говорить о таком недостатке не придется, остановив внимание, во-первых, на искусном введении своего рода «тени» лейтмотива симфонии уже в экспозиции финала, а именно при переходе от главной партии к побочной (тт. 51–55), а во-вторых, на том любопытном факте, что построенный на общих формах движения «шлейф», тянущийся за основным мотивом главной темы (тт. 2–4) и, казалось бы, не относящийся к важным тематическим элементам финала, затем, при варьировании темы побочной, превращается в контрапункт к мелодии народной песни.

Вопросы, в одинаковой мере, как можно полагать, привлекающие сегодня и российских, и зарубежных музыковедов, касаются связей музыки Чайковского с общеевропейским контекстом. При этом речь идет не только о тех параллелях, которые скорее всего сознательно учтены композитором в замысле сочинения как момент творческого диалога или полемики, – к подобной теме обратился профессор музыковедения Гамбургского университета Фридрих Гайгер и доказательно раскрыл ее («“Тристан” и “Иоланта”»: о восприятии Чайковским творчества Вагнера»). В поле зрения попадают также менее очевидные связи, возникающие от свойственного Чайковскому широкого использования целого комплекса общеевропейских приемов и требующие для своего выявления внимательного исследования музыкального «ландшафта» эпохи. Так, М. Г. Раку («Чайковский в диалоге с Мейербером») обращает внимание на явно недооцененное в историческом музыкознании значение творчества Мейербера как источника новых стилевых тенденций в музыке середины XIX века, затронувших также и Чайковского. Среди конкретных источников влияний она выделила увертюру к драме М. Бера «Струэнзе», которой молодой Чайковский был горячо увлечен (об

<sup>12</sup> Текст диссертации находится в свободном доступе: <https://www.duo.uio.no/handle/10852/44250> (дата обращения – 28.10.2018).

<sup>13</sup> Сравнительно недавний образец подобной оценки можно найти в известной серии, посвященной музыкальным жанрам: Steinbeck W. Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 1: Romantische und nationale Symphonik. Laaber: Laaber, 2002. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 3/1). S. 266–267.

этом имеется свидетельство Г. А. Лароша). Ее вступление, основанное на теме в духе церковного хора, а также приемы ее оркестрового варьирования живо напоминают аналогичный раздел увертюры «Ромео и Джульетта» (во 2-й и 3-й редакциях). Люцинда Браун – в настоящее время научный сотрудник Института музыковедения Регенсбургского университета, но прежде всего постоянный и деятельный участник многих начинаний Общества Чайковского, а ныне председатель его научного совета – выступила с докладом, который продолжает ряд ее работ, посвященных воздействию на Чайковского оперных форм западноевропейской традиции<sup>14</sup>. На этот раз речь шла о типичной для итальянской оперы середины столетия форме арии, хорошо известной по вердиевским образцам («Бельканто и классическая простота: о значении “solita forma” в “Пиковой даме” Чайковского»). Л. Браун показала, как на позднем этапе оперного творчества Чайковского эта традиция актуализируется, и обратилась для этого к анализу отдельных фрагментов «Пиковой дамы», преимущественно связанными с образом Лизы (2-я и 6-я картины с двумя сольными сценами героини).

Два доклада продемонстрировали исследовательские подходы, которые для российского музыковедения хотя и не являются чем-то совершенно новым и неизвестным, получили в нем всё же весьма ограниченное распространение. Одно время П. Е. Вайдман убежденно отстаивала так называемый биографический метод при анализе творчества Чайковского<sup>15</sup>, но в дальнейшем, как мне представляется, уже не выступала с этих позиций столь же последовательно. Для немецкого музыковедения в его традиционном виде соединять биографию и аналитическую интерпретацию музыки напрямую было свойственно еще менее, чем для российского. И если признанный специалист по русской музыке профессор Гейдельбергского университета Доротея Редепеннинг выступает с докладом («Потаенные мысли о смерти в инструментальных произведениях Чайковского»),

<sup>14</sup> См. статьи о традициях французской оперной баллады в «Пиковой даме» (Čajkovskij-Studien. Bd. 1. S. 199–205), о «pezzo concertato», то есть одной из традиционных форм итальянских оперных финалов у Чайковского (в 6-м выпуске известий Общества, 1999). В более широком историко-культурном контексте подобные темы разработаны Люциндой Браун в двух монографических исследованиях, посвященных оперному театру в России последних десятилетий XIX века и роли Франции и французской культуры в жизни и творчестве Чайковского; см.: Čajkovskij-Studien. Bd. 4: Braun L. Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert. Mainz etc.: Schott, 1999; Čajkovskij-Studien. Bd. 15: Braun L. “La terre promise” – Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskijs. Mainz etc.: Schott, 2014.

<sup>15</sup> См.: Вайдман П. Е. Архив П. И. Чайковского: текстологические и биографические исследования [творчество и жизнь]: Научный доклад на соискание ученой степени докт. иск. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2000.

в котором предлагает заново услышать некоторые произведения в свете чрезвычайно личных эпистолярных признаний композитора, это свидетельствует о том, что такой путь интерпретации музыки Чайковского признается продуктивным. Действительно, доклад, содержащий ряд аналитических наблюдений над музыкой Чайковского начала 1870-х годов, показал возможность как бы приподнять значимость отдельных опусов того времени (среди них – цикл «Шесть пьес для фортепиано на одну тему» op. 21) в общей эволюции творчества композитора и убедиться в том, что важные для него темы и образы, ассоциирующиеся прежде всего с музыкой позднего Чайковского (а мысли о смерти, несомненно, относятся к таковым), глубоко занимали его сознание и получили музыкальное воплощение гораздо раньше. Биографический метод интерпретации музыки в применении к Чайковскому не обходится без того, чтобы так или иначе затрагивать тему его гомосексуальности, и в силу этого смыкается с проблематикой гендерных исследований. Она, в свою очередь, может задавать общую рамку для анализа конкретных произведений, которые интерпретируются как манифестация гендерной идентичности автора, осуществленная (в случае гомосексуальности) в условиях внешне нормативной, общепринятой семантики. Тогда анализ произведения будет всегда подразумевать поиск в произведении подтекстов и скрытых смыслов. Пример такой интерпретации дал Ульрих Линке, сотрудник Института музыковедения Высшей школы музыки и танца в Кёльне («Маски и сигналы» в цикле романсов op. 73 Чайковского»). Близок этот подход и известному исследователю творчества Чайковского, активной участнице жизни Общества Каде Грэнке, которая на этот раз не выступала с докладом, но в качестве ведущей секции «Творчество и биография» сопровождала дискуссию содержательными замечаниями.

Осталось упомянуть три доклада, которые были лишь косвенно связаны с темой симпозиума и, помимо воли их авторов, не давали забыть о том, что аналитическая интерпретация составляет лишь часть (и, вероятно, не самую большую) той обширной проблематики, изнутри которой рассматривает музыку Чайковского современная гуманитарная наука. Рутгер Хельмерс из Амстердамского университета, автор многих вышедших в последние годы работ о русской музыке, в которых заостряет внимание на вопросах национальной идентичности и интернациональных влияниях<sup>16</sup>, обратился

<sup>16</sup> См. главное его исследование, в котором среди прочего рассмотрена опера Чайковского «Орлеанская дева»: Helmers R. Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera. Rochester; New York: University of Rochester Press, 2014.

к украинским сюжетам в биографии Чайковского и украинским элементам в его творчестве, рассмотрев их в историко-культурной и общественно-политической перспективе («Народ и империя. Пересматривая “украинскую” музыку Чайковского»). Историк из Базельского университета Борис Бельге посвятил свое выступление статусу Чайковского как национального классика в Советском Союзе, напомнив об известной истории с несостоявшейся в 1978 году парижской постановкой «Пиковой дамы» в режиссуре Юрия Любимова и музыкальной редакции Альфреда Шнитке («“Кто смеет исправлять Чайковского?” “Пиковая дама”, Альфред Шнитке и дискуссии вокруг наследия Чайковского в Советском Союзе»). Наконец, признанный и хорошо известный, в том числе и в России, специалист по русской музыке Саймон Моррисон из Принстонского университета изложил результаты своего исследования о менявшемся с годами финансовом положении Чайковского («Финансы Чайковского и их влияние на его композиторские предпочтения»), показав, что жанровая картина творчества складывается у Чайковского под воздействием в том числе и экономических факторов. Таким образом, путь Чайковского-композитора прослежен теперь и с этой точки зрения.

Заканчивая обзор программы симпозиума, поясню, что я сознательно уделил больше внимания представлению зарубежных участников и тематике их выступлений, поскольку не все их имена известны читателю. Подробнее же познакомиться с содержанием докладов можно будет по выходе сборника материалов симпозиума, что планируется сделать в рамках уже не раз упомянутой серии «Čajkovskij-Studien».

Симпозиум в Тюбингене скорее всего запомнится его участникам как важная веха в новейшем развитии науки о Чайковском. Может быть, впервые (по крайней мере в интернациональном контексте) художественная значимость музыки композитора выступила здесь не просто как теоретически признаваемое условие для широкого спектра исследований различной направленности, часто вовсе не соприкасающихся друг с другом (биографических, музыкально-текстологических, социологических и проч.), но как центральная тема и проблема, объединяющая интеллектуальные усилия многих.