

УДК 78.01; 7.011

Е. В. Лобанкова (Ключникова)

«НЕАКТУАЛЬНЫЙ КЛАССИК»?

ОБРАЗ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

В ЭПОХУ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

(ПО МАТЕРИАЛАМ «РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГАЗЕТЫ»)

Отмечаемое в 2015 г. 175-летие со дня рождения Петра Ильича Чайковского получило самый высокий государственный статус в российской культурной политике. Еще в 2012 г. президент страны В. В. Путин подписал указ о праздновании дня рождения композитора, а в 2013 г. премьер-министр Д. А. Медведев подписал Постановление Правительства РФ, исполняющее указ президента. В нем прописана праздничная программа в честь Чайковского (в том числе осуществляется государственная поддержка в подготовке и издании нового Полного собрания сочинений композитора), которая получила масштабное бюджетное финансирование — около 1 млрд 498, 6 млн руб.¹.

В постперестроечную эпоху ни один композитор прошлого не удостоивался подобного внимания, высказываемого на всех уровнях государственной власти, и столь мощной включенности в праздничную программу большинства музыкальных институций страны. Можно утверждать, что сплотивший российский музыкальный мир образ Чайковского обладает наивысшим академическим статусом, определяемым как **классик русского музыкального искусства**. Если воспользоваться системно-синергетическим подходом, то творчество Чайковского принадлежит «ядру» современной официальной культуры, определяя ее национальную картину мира². При этом Чайковский является фактически единственным массовым брендом отечественной музыки, актуализированным и узнаваемым как в России, так и за рубежом³. Так, в церемониях Открытия и Закрытия Олимпиады и Параолимпиады в Сочи в 2014 г. именно музыка Чайковского звучала наибольшее количество раз (5 больших инструментальных фрагментов)⁴.

Парадокс заключается в том, что таким безусловным и однозначным для разных «потребительских сегментов» авторитетом композитор обладает довольно непродолжительное время. Так, музыковед М. Г. Раку указывает, что советская эпоха постоянно пересоздавала образ Чайковского, исправляя его под часто меняющиеся идеологические задачи [5, с. 564–660].

¹ По данным газеты «Музыкальное обозрение». Подробнее см.: [1, с. 2].

² Подробнее об этом см.: [2, с. 68–69].

³ Согласно статистике англоязычного сайта OperaBase.com, Чайковский входит в десятку самых исполняемых оперных композиторов (на первых четырех позициях — Верди, Моцарт, Пуччини и Вагнер). Подробнее см.: [3].

⁴ Подробнее об этом см.: [4, с. 10–13].

Однако столь сложные перипетии в истории присвоении «Чайковского» начались задолго до революционных перемен, а являлись продолжением идеологических процессов, происходивших в эпоху Серебряного века. Он оказался одной из главных национальных фигур притяжения-отталкивания, через которые выстраивалась самоидентификация эпохи (наряду с Н. А. Римским-Корсаковым и А. Н. Скрябиным).

Вопросы национальной и культурной идентичности наиболее остро проявились в эпоху Первой мировой войны, когда происходил колоссальный историко-культурный, политический и экономический слом в России. Период бифуркации культуры, начавшийся с 1914 г., привел к конструированию новых рейтингов и оценок отечественных композиторов, к пересмотру пантеона музыкальных национальных классиков, обозначая острый момент групповой, профессиональной сборки.

Как указывает социолог культуры Б. В. Дубин, феномен классики неотделим от **идеи образца** и процессов его кристаллизации, которые формируют общую, узнаваемую всеми традицию, претендующую на универсальность [6, с. 9–12]. Классика нужна и для тех групп, которые претендуют на формирование новой «традиции» и порывают со старой (стратегия «авангард»), и для тех, кто пишет «для всех», то есть массовой продукции. Апелляция к образцам прошлого, с которым устанавливаются отношения наследования, представляет собой эффективное средство самоопределения, самопонимания и репрезентации, что обладает свойством стабилизации окружающего мира. А это оказалось необычайно важным для рассматриваемой эпохи, когда рушились базовые основания жизни.

Наиболее отчетливо подобные процессы визуализировались на страницах «Русской музыкальной газеты», издаваемой критиком Н. Ф. Финдейзеном. Можно утверждать, что газета являлась наиболее авторитетным профессиональным изданием в России⁵. Газета выполняла не только информационную функцию, считающуюся базовой для еженедельных СМИ, но и брала на себя роль эксперта и историка, отбирающего «исторические факты»⁶ современности. Здесь создавались когнитивные эффекты, обеспечивающие связность музыкального сообщества во времени и пространстве⁷.

Чайковский в цифрах

Музыка П. И. Чайковского в иерархии ценностей «РМГ» занимала высокое положение, его определяли, например, как «бог нашего музыкального Олимпа» [12, стлб. 25].

⁵ Издание Финдейзена полностью было посвящено музыкальной культуре как целостной самовоспроизводимой системе с набором социальных ролей и функций, способной к автономии и движущейся ко все большей профессионализации. Подробнее об искусстве как об автономном социальном институте см.: [7, с. 11–32]. «РМГ» занимало уникальную нишу в диапазоне издаваемых в это время СМИ [8, с. 75], [9].

⁶ О том, что понятие «исторический факт» зависит от эпохи и конструируется исследователями — в зависимости от присущих знаний, идеологических установок, субъективных представлений — рассуждают И. М. Савельева и А. В. Полетаев. См.: [10, с. 59].

⁷ О функциях средств массовой коммуникации см.: [11, с. 28–31].

Финдейзен неоднократно читал лекции о Чайковском и Римском-Корсакове (в 1912 и 1914 гг.), определяя их в разряд классиков, создающих недавнюю историю. По-видимому, Финдейзен рассматривал историю с точки зрения **континуальной концепции времени**⁸, когда текущий момент связывался с предыдущим и в то же время уходил в будущее. Этот смысловой и исторический «тандем» устойчиво транслируется газетой (например, в публикуемых высказываниях М. М. Ипполитова-Иванова, на тот момент директор Московской консерватории, рассуждающего о современности [13]).

В Библиографическом листке (приложение к «РМГ», в котором рецензируются книжные и нотные новинки) дается подробная информация о выходе двух общедоступных книжек (то есть, они направлены на непрофессионального любителя музыки) — о Чайковском и Римском-Корсакове [14]. Это также ставит имена композиторов на одну чашу весов истории. Но равновесие подобного тандема **нарушается** при более детальном анализе публикаций газеты.

Чайковский «побеждает» всех существующих отечественных композиторов (ушедших и пишущих в то время) по **количеству исполняемых сочинений** — и в инструментальной музыке, и в театре (особенно, в жанре балета, как замечают рецензенты).

Приведем оперную статистику, которая была собрана «РМГ» в 1914 г.

В главном театре страны — **Мариинском театре** — в сезоне 1913–1914 гг. первые два места в рейтинге по количеству исполнений принадлежали Чайковскому:

- «Пиковая дама» — 13 раз,
- «Евгений Онегин» — 12 раз,
- «Чудо роз» (композитор П. Шенк) — 10,
- «Руслан и Людмила», «Псковитянка» — по 8.

В рейтинге зарубежных сочинений лидирует «Вертер» Ж. Массне, прошедший 11 раз, и «Гибель богов» Р. Вагнера (7 раз), что опять-таки количественно меньше, чем звучание опер Чайковского.

В **московском Большом театре** «Пиковая дама» находится на одном месте со «Сказкой о царе Салтане» Римского-Корсакова⁹ — звучали по 15 раз, но второе место в рейтинге опять занял Чайковский с «Евгением Онегиным» (13 раз). Как замечает автор статьи Н. Н. Фатов, к этому нужно прибавить еще 11 балетных спектаклей, что делает композитора безусловным лидером сезона по всем показателям — суммарному (общая сумма спектаклей всех сочинений) и по количеству поставленных произведений.

В московском **театре Зимина** самой популярной оперой стала «Чародейка», прошедшая 21 раз, оставив позади «Младу» Римского-Корсакова (20 раз), «Дон Жуана» Моцарта и «Отелло» Верди (по 10 раз).

В третьем московском театре — **Народном доме Попечительства Трезвости** — две верхних строчки так же занимает Чайковский. Лидируют его «Евгений Онегин» (8 раз) и «Мазепа» — 7 раз (сочинение разделило позицию с «Жизнью за царя» и «Снегурочкой»).

⁸ Об этой концепции см.: [10, с. 82].

⁹ Опера Римского-Корсакова являлась премьерой сезона 1913–1914 годов.

Согласно статистике по **городу Одессе**, считающемуся одним из успешных в развитие музыкального дела в России, за указанный сезон по количеству исполнений Чайковский находится на одной позиции с Вагнером: 18 спектаклей при 3 операх [15].

Но **количественный фактор успешности** музыки Чайковского перевешивается качественным фактором, который преобладает в высказываниях рецензентов о Римском-Корсакове¹⁰. Именно творчество Римского-Корсакова выступает в роли оценочной рамки, образца, точки отсчета, что характерно для «классики»¹¹. Художественный канон Римского-Корсакова воспроизводится, по мнению авторов «РМГ», в музыке его учеников — Н. Н. Черепнина, И. Ф. Стравинского, М. О. Штейнберга, что актуализировало его в новую эпоху модернизма, не порывающему с национальной традицией. Так, А. И. Зилоти рекомендовал нотоиздателю Г. П. Юргенсону партитуру Стравинского «Фантастическое скерцо», указывая, что автор — «последний ученик Римского-Корсакова»¹².

Показательно, что за весь 1914 год появились лишь две развернутые статьи о постановках опер Чайковского, и это несмотря на то, что в каждом крупном театре страны шли его сочинения. Оценивается **премьера «Пиковой дамы» в «Музыкальной драме»**, где главная тема рецензии — сравнение с оригиналом А. С. Пушкина¹³. Ее автор в подтекстах упрекает композитора и либреттиста в несоответствии подлинному сюжету и характерам героев [22, стлб. 944]. Подобную оценку можно перефразировать как «покушение на классику», ведь Пушкин к тому времени был уже давно признанным безусловным классиком¹⁴.

Почти два столбца плотного текста посвящены разбору «несостоятельного» либретто брата композитора, шитого «белыми нитками», как утверждает автор. Однако, музыкальный Герман все-таки приписывается перу композитора-гения. В этом признании и в той трактовке Германа Чайковского, которую предлагает автор, прочерчиваются координаты **главных символов Серебряного века** с его модернизмом, мистикой, любовью к тайнам, «черному человеку» и социопатам, ночи и саспиенсу¹⁵.

¹⁰ В воспоминаниях о Римском-Корсакове дореволюционного периода неизменно подчеркивалось моральное и профессиональное совершенство композитора. См., например: [16], [18, стлб. 140], [19]. В то время как оценка личности П. И. Чайковского была довольно сложной из-за известной в музыкальных кругах его нетрадиционной сексуальной ориентации. Об этом рассуждает, например, Н. Финдейзен в Дневниках. См.: [17, с. 120–121].

¹¹ Об этом см.: [19].

¹² А. И. Зилоти — Г. П. Юргенсону. Выборг. 18 [1] июля 1908 г. См.: [20, с. 190].

¹³ Интересно сравнить рецензию 1914 года с рецепциями современной постановки «Пиковой дамы» Л. А. Додина в Большом театре (премьера 27 февраля 2015), которая обретает своего рода историческую рифму почти в 100 лет. Авторитетный режиссер Додин указывал на желание очистить текст Чайковского от столетних наслоений в виде романтически-ламентозных штампов и вернуть его пушкинскому оригиналу (sic!). Об этом подробнее см.: [21].

¹⁴ Напомню, что в диалоге с образом и наследием А. С. Пушкина выстраивалось творчество многих крупных художников начала XX века: Б. Пастернака, М. Цветаевой, А. Ахматовой, В. Ходасевича, О. Мандельштама и др.

¹⁵ Подробнее об эстетике Серебряного века, русском модернизме и его главных темах см., например: [23].

Автор как будто описывает не оперу Чайковского, а то, что близко самой эпохе: «...кроме любовного чувства, Герман музыки, бесспорно, носит в душе какой-то иной мучительный кошмар, воплощающийся в образе старой графини. Музыкальная характеристика последней не должна рассматриваться как вагнеровский лейтмотив присущий ей лично, а лишь как одна из музыкальных бредовых идей Германа. Дан ли был воображению Чайковского толчок повестью Пушкина или же он сам нашел ключ больной души и создал собственный образ человека, переживающего не любовную, а какую-то иную неведомую страсть — это значение не имеет. Несомненно лишь, что именно этот образ получил замечательное по яркости выражение в ночной обстановке аристократической спальни и военной казармы... Именно эта музыка выдвинула „Пиковую Даму“; все предыдущее и дальнейшее лишь ослабляет силу впечатления» [22, стлб. 945].

Рецензент сожалеет, что в опере Чайковского нет эпохи «не только Екатерининской, а вообще какой бы то ни было», нет *couleur locale* (в противоположность, например Римскому-Корсакову). А значит и «нет стиля, присущего не лично ему (Чайковскому — прим. мое — Е. Л.), а самому произведению»¹⁶. Вместо ожидаемой от гения универсальности, всеохватности явлений и жизни, духа нации, Чайковский предстает на страницах «РМГ» как композитор специфический. Автор продолжает: «Как художник субъективный (курсив мой — Е. Л.), Чайковский мог воспроизвести переживания души, в которой находил созвучия своей творческой личности. Но такие посторонние вещи, как дух эпохи, изображение людей иной психологии, характер литературного произведения, вообще все, что требовало известной объективности было чуждо ему, чистому симфонисту по природе, лишенному способности к самокритике. Все это удавалось ему *только случайно* (курсив мой — Е. Л.)» [там же].

Рецензент продолжает: «остальная музыка состоит главным образом из „общих мест“, а иногда падает даже ниже среднего уровня сочинений знаменитого композитора, составляя обильные ложки дегтя, портящие мед лучших сцен (куплеты Томского, песня игроков, ариозо гувернантки и др.). Да и удивительно ли это. Ведь, несомненно, некоторые места оперы были сочинены — и при том наспех — не в силу художественной необходимости, а лишь для того, чтобы дать передышку Герману» [22, стлб. 945–946]. «Банальными по музыке» названы и сцены в игорном доме [22, стлб. 947]. Утвердившаяся в сознание эпохи фраза композитора, которую он сказал Танееву, о том, что нужно писать как «Бог на душу положит»¹⁷, по-видимому, отрицательно сказалось на его имидже, лишая

¹⁶ Можно предположить, что концептом «классики» для оценки «классика» Чайковского могло послужить творчество Глинки с его традициями больших вставных балетных интермедий и укоренившейся в России моделью французской «большой оперы». Эти традиции продолжены представителями «Могучей кучки», в частности Мусоргским в «Борисе Годунове» с его польским актом и в «Хованщине», где даны танцы персидок. У Римского-Корсакова подобные сцены с акцентом на этнографических подробностях встречаются почти в каждой опере.

¹⁷ Этот же «завет» Чайковского приводится и в оценке оперы композитора А. А. Давидова «Сестра Беатриса», премьеру которой театр «Музыкальная драма» показал в декабре 1914 года. См.: [24, стлб. 71].

его сочинения категории «сделанности», ощущения «мук творчества», свойственных романтическому образу гения.

Не выдерживает оценок и другая опера композитора «Мазепа», композиционный провал которой так же объясняется через цитирование приведенной выше фразы композитора о творческом процессе. Тот же рецензент Лель пишет в довольно кратком материале о «Мазепе» (чуть меньше 2 столбцов): «... помните, как П. И. Чайковский писал свои оперы. „Как Бог на душу положит“ — вот подлинное выражение одного из его писем. Способ простой, что и говорить. Но в то же время и очень неудачный. Так поет свою бесконечную песню курский соловей в тихую майскую ночь. <...> Герои „Мазепы“ — музыкальные манекены, особого рода инструменты, издающие более или менее красивые музыкальные фразы» [12, стлб. 25]. Очевидно, что в подтекстах таких оценок, в претензиях, связанных с «субъективностью» композитора (оборот, неоднократно употребляемый в рецепциях опер Чайковского), лежит представление об опере как о музыкальной драме, утвержденной на русской почве вагнеровскими проектами и получившей широкую популярность как у адептов «высокой классики», так и у модернистов. Не случайно, автор сравнивает «Мазепу» с «Кольцом Нибелунга» Вагнера и «Каменный гость» А. С. Даргомыжского, который рассматривался как предтеча русской музыкальной драмы. Несмотря на приводимую критику, невысокую оценку оперы («Мазепа» — «далеко не шедевр» [12, стлб. 24]), Чайковский считается «большим талантом». По-видимому, авторы видят его проявления в первую очередь **в симфонической, несценической музыке** (как уже говорилось выше, о балете на страницах «РМГ» не рассуждали). Лучшие образцы музыки Чайковского в этой опере, по мнению автора, как раз и связаны с подобной фантазийной интерпретацией, наподобие импровизации [12, стлб. 26]. Парадоксально, но симфоническая музыка Чайковского у критиков (например, у Г. А. Лароша) часто вызывала ассоциации с визуальными построениями, оперными картинками, с театром, что повлекло за собой распространенное мнение о театрализации и симфонизации всех жанров в творчестве композитора [25, р. 48]¹⁸.

При этом газета отмечает 35-летие первой постановки «Евгения Онегина», включая ее в контекст статьи о деятельности Н. Г. Рубинштейна, но отмечается недоумение современников первой постановки, их высказывания о том, что «это не опера», «а ряд лирических картин» [26, стлб. 352].

Двойной образ

Можно предположить, что фиксируемая в газете «двусмысленность» положения Чайковского — вроде бы гений, классик, но не вся музыка соответствует критериям «высокого» искусства¹⁹ — была связана с двумя факторами.

¹⁸ Подробнее о причинах подобных визуально-драматических рецепций и о коммуникативных «посланиях» симфонической музыки Чайковского см.: [25].

¹⁹ Как указывает Б. Дубин, категория «высокого искусства», наряду с понятиями культура, личность, история, являлась изобретением эпохи Нового времени. Подробнее об этом см.: [19].

Первый — безграничное признание у массовой публики его творчества могло сыграть против композитора в оценке, фиксируемой у Финдейзена «для истории», для следующих поколений (а именно такую направленность — на «виртуальную» аудиторию будущего — критик, по-видимому, воплощал в своем издании). «Массовое», «доступное» как «низовое» оценивалось в соответствии с идеологией романтизма, что придавало популярной музыке Чайковского отрицательный привкус. Исполняемость его сочинений ставила под угрозу концепт «совершенного» искусства, а значит искусства «сложного», «эзотерического». Эту идею русская музыка, развивающаяся в аристократической элитной культуре, восприняла еще в первой половине XIX в., в частности из эстетики Л. Бетховена²⁰. Интересно, что о подобной «вседоступности» музыки Чайковского с презрением рассуждали и футуристы: „Чайковский — любимец писарей и кухарок“» [28, стлб. 779].

Второй фактор заключен в идеологическом наполнении идеи «классики», которая обрастает дополнительными коннотациями. Дело в том, что в XIX веке «классика» наравне с эстетическими категориями красоты, совершенства, универсальности воплощает в себе и категории **«духа времени»**, **«гения века» (Монтескьё)** и **«духа нации» (Гердер)**. Появление этих понятий в XIX веке определяет то, что возникает корпус текстов, который соотносится в каждой стране уже не с универсальной традицией (греческой или римской), а с национальной, «своей», получившей название **национальной классики**. По-видимому, в рассматриваемую эпоху для России наложение этих ментальных категорий было особенно актуально, и функционировало в подтекстах рассуждений рецензентов «РМГ».

«Дух времени» концентрирует в себе своеобразие конкретной исторической эпохи, возможность ее пережить с помощью художественного произведения. Исходя из этой временной категории, значимость наследия П. И. Чайковского **ставится под сомнение**, особенно в период после начала военных действий, когда музыка, по мысли различных авторов газеты, должна мобилизовать дух, отмечать сложность и эпохальность момента. Так, рецензент концерта ИРМО 25 октября 1914 г. в Петербурге, прошедшего под руководством дирижера Н. А. Малько, пишет: «Однако, художественное исполнение программы ... не спасло слушателей от некоторого переутомления, проистекающего от однообразия настроений музы Чайковского. Видимо, наступает время, когда заполнять произведениями Чайковского программу целого вечера становится невозможным. 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 натуры, 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» [29, стлб. 790].

²⁰ См. высказывание немецкого классика: «... то, что трудно, является прекрасным, добрым, великим и т. д.». Письмо Л. Бетховена к З. А. Штейнеру от 1817 года из Вены. См.: [27, с. 75].

Индивидуальность vs коллективное мироощущение — вот точка расхождения Чайковского с эпохой. Подобное расхождение с «духом времени» проблематизирует и его национальный статус. Можно предположить, что редакция придерживается точки зрения о национальной музыке, которую высказал известный французский критик и музыковед М. Кальвокоресси в статье «Национальный характер испанской музыки» (она была напечатана в «РМГ» в начале 1915 г.). Он пишет: «Национальность в искусстве, своего рода коллективная индивидуальность художников одной расы, — это... абстракция, обобщение, высшее мерило особенностей различных произведений, порожденных известной расой...» [30, стлб. 51].

Между тем, индивидуальное страстное чувствование, которое присуще, согласно авторам «РМГ», композитору, все-таки имеет под собой опору в «национальном характере». Так, в статье, посвященной романсам Рахманинова, автор Б. Д. Тюнеев выводит генеалогию его музыки из типа чувствования и норм музыкального языка Чайковского. Он пишет: «С. Рахманинов — не эпигон Чайковского в полном смысле и значении этого слова, он не его школы (как например Аренский), нет, но по духу, по характеру и складу артистического и художественного облика есть нечто родственное, близкое между ними. Какая-то неудовлетворенность, пессимистическая порывистость, **славянская тоска** (курсив мой — Е. Л.), звучащая с одинаковой силой и настойчивостью и у Рахманинова, и у Дворжака и у молодой, современной нам польской школы (Шимановский, Карлович) — сближает и роднит, поет и звенит в сердце и душе у каждого из них... Вне этой скорби — ничего нет, нет никого другого, кто бы понял и утешил» [31, стлб. 763–764]. Подобные эмоциональные пограничные состояния, как тоска, пессимизм, страдания, станут надолго визитной карточкой музыки Чайковского, при этом создадут и соответствующий имидж Рахманинову за рубежом в XX в. В военное время «дух нации» соотносится с образом славян. Именно «славянская» идентичность в это время вбирает в себя ощущение «русскости», становится более обобщающей категорией²¹. Таким образом, «славянская душа», «дух нации», все же проявляется в творчестве Чайковского, но довольно опосредованно, через одну субъективную категорию.

* * *

Начало Первой мировой войны оказалось толчком к пересмотру художественных ценностей и ревизии оценок. Универсальное значение «классики» — как всеобщих, мировых ценностей, — оказалось осложнено наложением нескольких параллельных концептов. Среди них «дух времени», отражающийся в актуальном «здесь и сейчас», и «дух нации», связанный с воплощением «особого», «характерного» как качества, свойственного «национальному характеру» конкретной нации и страны.

В этом контексте рецепции музыки Чайковского на страницах «РМГ» были довольно противоречивые: критики фиксировали отсутствие «духа времени»

²¹ Подробнее о славянской идентичности в эпоху начала Первой мировой войны см.: [32], [33].

(вспомним рецензию на «Пиковую даму»), что связано с субъективизмом его творчества. «Дух нации» воплощен лишь одной чертой — «славянской тоске», которая при этом не соответствует «духу времени», что лишает музыку Чайковского **непосредственной актуальности**.

При этом уникальная востребованность произведений Чайковского определяла его на особое положение в табели о рангах российской музыкальной культуры. Очевидно, что фактор всеобщего успеха повлиял на его признание «классиком» и в эту сложную эпоху 1914 г. Таким образом, именно успешные коммуникативные стратегии его текстов, беспроектное попадание в область зрительских ожиданий публики наделяли творчество Чайковского качеством «национального».

Он признавался «национальным классиком», который являл в своей музыке «интонационный словарь эпохи» (термин Б. В. Асафьева), понятный, доступный, иногда, спускающийся до «общих мест» (как указывал рецензент «Пиковой дамы»). И в этом парадоксе «неактуальной», но популярной «классики» Чайковского заключается витальность его наследия и образа. Как указывал один из рецензентов: «Чайковского ругают во всю, но без его музыки обойтись не могут» [34, стлб. 17].

ЛИТЕРАТУРА

1. Великому сыну Удмуртии // Музыкальное обозрение. № 7–8. 2013. С. 2–3.
2. Жидков В. С., Соколов К. Б. Культурная политика России. М.: Академический проект, 2001. 592 с.
3. Operabase. URL: <http://www.operabase.com/visual.cgi?lang=ru&splash=t> (дата обращения: 20. 04. 2015).
4. Ключникова Е. В. Наша. Зимняя. Культурная // Музыкальное обозрение. № 3. 2015. С. 10–13.
5. Раку М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. Механизмы «редукции» классического наследия. М.: НЛО, 2014. 720 с.
6. Дубин Б. В. Идея «классики» и ее социальные функции // Дубин Б. В. Классика, после и рядом. Социологические очерки о литературе и культуре. М.: НЛО, 2010. С. 9–46.
7. Рейтблат А. И. Писать поперек. Социология литературы. Биографика. История литературы. М.: НЛО, 2014. 416 с.
8. Космовская М. Н. Ф. Финдейзен и его дневники // Финдейзен Н. Ф. Дневники. 1892–1901. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 3–88.
9. Космовская М. Н. Последняя мирная дореволюционная «пятилетка» в трудах и дневниках Н. Ф. Финдейзена (1909–1914) // Финдейзен Н. Ф. Дневники. 1909–1914. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. С. 3–64.
10. Савельева И. М., Полетаев А. В. История и время. В поисках утраченного. М.: Языки русской культуры, 1997. 800 с.
11. Назаров М. Массовая коммуникация и общество. М.: Авантиплюс, 2004. 428 с.
12. Лель. «Мазепа» в Музыкальной Дrame // Русская музыкальная газета. 1914. 5 янв. № 1. Стлб. 24–27.

13. Ипполитов-Иванов о современном творчестве // Русская музыкальная газета. 1914. № 6. 9 февр. Стлб. 168.
14. Р. Э. Общедоступная литература о музыке / Библиографический листок № 3 «Русской музыкальной газеты» // Русская музыкальная газета. 1914. № 13. 30 марта. Стлб. 17–19.
15. Энгель Р. Одесса (Корреспонденция) // Русская музыкальная газета. 1914. № 16. 20 апр. Стлб. 422.
16. Соколов Н. Из воспоминаний // Музыкальная академия. 1994. № 2. С. 52–55.
17. Финдейзен Н. Ф. Дневники. 1909–1914. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. 376 с.
18. Лель. Последняя новинка и старые знакомые («Мадемуазель Фифи» в Музыкальной драме) // Русская музыкальная газета. 1915. № 6–7. 8–15 февр. Стлб. 137–141.
19. Дубин Б. В. Классика, после и вместо. О границах и формах культурного авторитета // Дубин Б. В. Классика, после и рядом. Социологические очерки о литературе и культуре. М.: НЛЮ, 2010. С. 96–107.
20. Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. В 2-х тт. Т. I. 1882–1912 / Ред. — сост. В. П. Варунц. М.: Композитор, 1998. 552 с.
21. Лев Додин о театре и времени // Музыкальное обозрение. № 3. 2015. С. 20.
22. Лель. От содержания к внешности (по поводу постановки «Пиковой дамы» в «Музыкальной драме») // Русская музыкальная газета. 1914. № 50. 14 дек. Стлб. 942–947.
23. Грякалова Н. Ю. Человек модерна. Биография — рефлексия — письмо. СПб.: Дмитрий Буланин, Пушкинский дом, 2008. 384 с.
24. Лель. Эпизод из оперной хроники («Сестра Беатриса» в «Музыкальной драме») // Русская музыкальная газета. 1915. № 3. 18 янв. Стлб. 70–74.
25. Ritzarev M. G. Tchaikovsky's Pathétique and Russian culture. Burlington: Ashgate, 2014. 184 p.
26. Б. а. Новое о Н. Г. Рубинштейне // Русская музыкальная газета. 1914. № 13. 30 марта. Стлб. 350–353.
27. Бетховен Л. Письма. Том 3. 1817–1822. М.: Музыка, 2013. 656 с.
28. Липаев И. Музыка футуристов (эстетический набросок) // Русская музыкальная газета. 1914. № 44. 2 нояб. Стлб. 779–782.
29. М-в Н. Концерты в Петрограде // Русская музыкальная газета. 1914. № 44. 2 нояб. Стлб. 789–792.
30. Кальвокоресси М. Национальный характер испанской музыки // Русская музыкальная газета. 1915. № 3. 8 янв. Стлб. 45–56.
31. Тюнеев Б. Д. Романсы С. Рахманинова. (Этюд) // Русская музыкальная газета. 1914. № 42–43. 19–26 окт. Стлб. 761–767.
32. Финдейзен Н. Ф. Славянские оперы. Часть I // Русская музыкальная газета. 1914. № 32–33. 27 июля — 3 авг. Стлб. 657–661.
33. Финдейзен Н. Ф. Славянские оперы. Часть II // Русская музыкальная газета. 1914. № 34–35. 24–31 авг. Стлб. 681–684.
34. Петроний. О музыкальных делах прошлого года (из праздных разговоров) // Русская музыкальная газета. 1915. № 1.4 янв. Стлб. 9–17.