

Рыцарева М. Г.  
«Тайна Патетической  
Чайковского (О скрытой  
программе Шестой  
симфонии)»

СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2017. 176 с.: [24] ил., нот. ISBN 978–5–7379–0887–4.

Книга, предложенная петербургским издательством, во многом непривычна для российских читателей. Трудно определить ее жанр: в ней соединены детектив и мелодрама, академическая основательность и провокативная публицистичность. Она увлекает и раздражает одновременно. За время чтения маятник отношения к ней читателя меняет направление несколько раз, оказываясь в крайних точках от «*так нельзя! зачем она это пишет?!*» до полного согласия с автором. Возможно, эти колебания предусматривались, каким-то образом просчитывались, но я допускаю, что сам процесс исследования шел как бы кругами и, начиная каждый раз с нейтральной точки, Марина Рыцарева незаметно для себя перетягивала пружину, заходила дальше, чем того требует академическая логика. Именно эти превышения меры и увеличивают амплитуду колебаний, но, преодолев первый, а затем второй порог неприятия, начинаешь понимать, что — не важно, появились эти колебания случайно или намеренно, — они часть игры и без них книга, скорее всего, не состоялась бы.

Отправная точка — идея написать о Шестой симфонии Чайковского, — казалось бы, не таит ничего экстраординарного, хотя уже здесь — именно из-за хрестоматийности выбранного сочинения — появляется первый протест. Действительно — что нового можно сказать о многократно переслушанном и проанализированном произведении, на котором останавливаются не только исследователи творчества Чайковского, но и вообще все, кто занимается русской музыкой? Но этот же пункт становится и возбуждателем интереса: привлекает дерзость исследователя, понимающего, какие авторитеты стоят за уже утвердившимися концепциями. Автор уверен, что может сказать нечто новое, особенное, достойное отдельной книги.

Первые же фразы смутят кого угодно: «*Моя книга — гипотеза. Таковой она и должна остаться*». Рыцарева многократно подчеркивает дискуссионность и недоказуемость предлагаемого прочтения Шестой симфонии. Мы читаем об этом не только во введении, но и буквально в каждой главе после неканонических истолкований отдельных фрагментов. По этим заклинательным повторам становится понятно: автору пришлось выслушать немало возражений. Постоянно уверяя читателя, что он волен не принимать ее позиции, Рыцарева, тем не менее, настойчиво излагает свою концепцию. Напряженность этого противостояния побуждает нас отнестись к книге максимально внимательно.

Подход-сомнение непривычен российским читателям: как правило, автор, учитывая доводы оппонентов или возражая против них, занимает определенную позицию и выстраивает сообразную с ней цепочку доказательств. Эта книга обращена к тем, кто допускает не просто существование иной точки зрения, но внутреннюю диалогичность научного текста, — книга побуждает к обсуждению. У вас не получится прочитать, закрыть и забыть — вы вернетесь к ней в разговоре с коллегами (и доставите ее с полки, чтобы процитировать), а если преподаете — не преминете упомянуть своим студентам.

У каждого открывшего книгу будут возникать свои точки притяжения и отталкивания. Неприятие может вызвать даже мотив, побудивший автора к исследованию.

На русском языке книга Рыцаревой вышла в прошлом году, но написана она существенно раньше и задумывалась не для российского читателя. Английская версия<sup>1</sup> была опубликована в 2014 году, а замысел сложился в 2006-м. Корни же уходят в прошлый, XX-й век.

Юбилейные даты — столетие со дня рождения Чайковского (1990) и столетие его ухода (1993) — пришлись на время всплеска интереса к гендерным исследованиям, в свете которых нетрадиционная ориентация композитора стала трактоваться как причина его самоубийства. Миф о нем впервые появился в работах Александры Орловой, опубликованных в США на русском и английском языке. Наиболее часто упоминается одна из последних: «Чайковский. Последняя глава»<sup>2</sup>. Ста-

---

<sup>1</sup> В предисловии М. Рыцарева подчеркивает: «...в русской версии книга вышла несколько другая: это не просто перевод, а новая редакция» (с. 8). Изменения затронули композицию и иллюстративный ряд, в то же время были сокращены некоторые пояснения, излишние для нашего читателя.

<sup>2</sup> Orlova A. Tchaikovsky: The Last Chapter // Music & Letters. 1981. Vol.62. No.2 (Apr). P.125–145. См. также: Орлова А. А. Тайна жизни Чайковского // Новый Американец.

тьи вызвали полемику: с опровержениями выступили Нина Берберова, Малколм Браун и Саймон Карлинский<sup>3</sup>, но версию самоубийства подхватил Дэвид Браун — он написал четырехтомную монографию о Чайковском<sup>4</sup>, а затем изложил скандальную версию в библиографической статье в Grove Dictionary<sup>5</sup>.

Рыцарева называет имена сторонников и противников возникшего мифа: вслед за новыми работами Орловой и Дэвида Брауна, упрочивающими версию о самоубийстве Чайковского<sup>6</sup>, на ту же тему написал Тимоти Джексон<sup>7</sup>. Против выступили Ричард Тарускин и Марина Фролова-Уокер<sup>8</sup>. Понимая, что погружение в полемику уведет в сторону от основного предмета исследования, Рыцарева ограничивается лишь некоторыми именами, не упомянув об эссе Нагибина, статьях и книгах А. Н. Познанского и других публикациях<sup>9</sup>. Растянувшийся на десятиле-

1980. № 39, 5–11 нояб. С. 20–21; Орлова А. А. Тайна смерти Чайковского // Новый Американец. 1980. № 40, 12–18 нояб. С. 22–23 (повторно опубликовано: Континент. 1987. № 53; Нива. 1991. № 19–21); Орлова А. А. Еще раз о смерти Чайковского // Новое русское слово. 1981. 13 янв.; Орлова А. А. Последние дни Чайковского // Семь дней. 1983. № 7, 16 дек. С. 44–49; Орлова А. А. Тайна жизни и смерти Чайковского // Континент. 1987. № 53, нояб. С. 313–314; и др.

<sup>3</sup> Berberova N., Brown M., Karlinsky S. Tchaikovsky's "Suicide" Reconsidered: a Rebuttal [A Letter to the Editor of High Fidelity] // High Fidelity. 1981. Vol. XXXI. No. 8 (Aug.). P. 49, 85. На русском языке: Берберова Н., Браун М., Карлинский С. Смерть Чайковского: точки зрения // Новый Американец. 1981. № 75. 19–25 июля. С. 39.

<sup>4</sup> Версия самоубийства излагается в четвертом томе: Brown D. Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study: in 4 vols. Vol. 4: The Final Years, 1885–1893. London: Gollancz, 1991. P. 207–226.

<sup>5</sup> Brown D. Tchaikovsky // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by S. Sadie. Vol. 18. London, 1980. P. 634–636.

<sup>6</sup> Орлова А. Чайковский без ретуши. Нью-Йорк: Слово, 2001; Brown D. Tchaikovsky: The Man and his Music. New York: Faber and Faber, 2007 (книга неоднократно переиздавалась).

<sup>7</sup> Jackson T. L. Tchaikovsky: Symphony No. 6 (Pathétique). Cambridge University Press, 1999. (Cambridge Music Handbooks).

<sup>8</sup> Taruskin R. Pathetic Symphonist: Chaikovsky, Russia, Sexuality and the Study of Music // New Republic. 1995. Vol. 212. No. 6. P. 26–40 (повторно опубликована в кн.: Taruskin R. On Russian Music. Berkeley: University of California Press, 2008. P. 76–104); Frolova-Walker M. Tchaikovsky. Symphony No. 6 (Pathétique) by Timothy L. Jackson [Book Review] // Music & Letters. 2001. Vol. 82. No. 1, Feb. P. 128–131.

<sup>9</sup> Нагибин Ю. М. Чайковский: финал трагедии // Мегapolis-экспресс. М., 1990. № 16. С. 9; Познанский А. Н. Самоубийство Чайковского. Миф и реальность. М.: Глагол, 1993; Poznansky A. Tchaikovsky: A Life Reconsidered // Tchaikovsky and His World / Ed. by Leslie Kearney. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1998. P. 3–54 (Princeton Legacy Library; книга переиздавалась в 1914 и 1916 годах) и др. Библиографию и ее анализ см.: Петухова С. А. Библиография жизни и творчества П. И. Чайковского: Указатель литературы, вышедшей на русском языке за 140 лет (1866–2006). Москва: ГИИ, 2014. С. 96–99. (В указателе не только не рассматриваются работы на других языках, но и русскоязычный перечень далеко не полон.)

тия скандал занимает в ее книге не более полутора страниц. Библиография в книге Рыцаревой заканчивается на 2007 году, хотя, как известно, работы продолжали выходить и позже<sup>10</sup>.

Многие из перечисленных работ публиковались на русском языке, однако в России они малоизвестны. Чайковский остается для русских слушателей великим композитором, любовь к его музыке не угасает, его авторитет непоколебим. Но за рубежом исследователи уделяли все большее внимание деталям, связанным с нетрадиционной ориентацией композитора, и рассматривали его творчество «сквозь призму гомосексуализма». И Марина Григорьевна Рыцарева, наблюдая бесплодные попытки опровержений скабрезного мифа, решила подобное лечить подобным. Чтобы победить миф, недостаточно просто отрицать доводы своих оппонентов — необходимо предложить людям альтернативную концепцию, причем такую, которая могла бы оказаться более привлекательной. Показать привычное в ярком и неожиданном свете. Фактически — создать новый миф. Согласитесь, это весьма нетривиальная задача.

И вот вы уже готовы произнести первое отрицание: зачем нам новая интерпретация, новый миф — мы и так ни в чем не сомневаемся. Не торопитесь. Потому что ценность этой книги не только в создании достойной альтернативы.

Рыцарева ищет тайну Шестой, ее программу. Эту программу композитор скрывал (есть свидетельства, что она была, но Чайковский так и не обнародовал ее). Этой программой, полагает Рыцарева, являются Страсти Христовы. То есть, согласно ее гипотезе, Шестая симфония — это своего рода инструментальная версия *Пассионов*.

Трудно сказать, на какой из десяти глав вы начинаете колебаться и уже не столь уверенно отрицаете, а в какой-то момент — готовы принять новый миф, поверить в него. В немалой степени этой готовности способствует соединение в книге исследовательских подходов, характерных для России и для Запада.

Русская музыковедческая наука длительное время развивается изолированно от других гуманитарных дисциплин. Здесь в фокусе исследований — характеристики музыкального языка, аналитический разбор нотного текста. Зато все, что выходит за его пределы, в нашем музыковедении нередко сводится к общим патетическим фразам о «глубинных смыслах», «мелодическом богатстве», «тонком лиризме», «любви к родной природе» и других подобных вещах — словесным клише из советских

---

<sup>10</sup> Все возможные версии кончины композитора рассмотрел А. Н. Познанский: *Познанский А. Н. Смерть Чайковского. Легенды и факты.* СПб., 2007.

музыковедческих штудий, непонятно каким образом увязывающимся с музыкой. Европейская (и американская) модель музыкальной науки выстроена иначе: музыковедение входит в число университетских дисциплин (а не в программу узкоспециализированных консерваторий)<sup>11</sup>. Зарубежные коллеги нередко уступают нашим в искусстве анализа, зато многократно превосходят в умении мыслить контекстно.

Марина Рыцарева до 1990 года жила и работала в России, здесь защитила кандидатскую (1973) и докторскую (1989) диссертации, а эмигрировав, продолжала деятельность в Бар-Иланском университете. В своих изысканиях она обращалась за консультациями и к российским, и к зарубежным коллегам. Вы найдете в книге как привычные нам сугубо музыковедческие страницы, так и главы, которые можно отнести к социально-антропологическому анализу. Именно такой подход позволяет ей выстраивать и утверждать новую интерпретацию известного сочинения.

Первый вопрос, который ставит автор: какие существуют свидетельства о наличии программы Шестой симфонии? И напрямую связанный с ним второй: почему эта программа секретна? Эти главы посвящены времени и Чайковскому в этом времени. Рыцарева обращается к дневникам композитора, воспоминаниям современников, графику концертного тура в конце 1892 — начале 1893 года. Она внимательно смотрит на то, какие требования предъявлял Чайковский к сюжетам, программам сочинений, задается вопросом, кто мог бы быть героем симфонии. Кто восхищал Чайковского, перед кем он преклонялся? Каково было его отношение к вере?

Сейчас христианство — тема модная, но большинство рассуждений о нем весьма поверхностны. Религиозные чувства людей рубежа XIX–XX веков — богоискание — мы воспринимаем упрощенно. Рыцарева показывает разное отношение к христианской вере у интеллигенции конца XIX века. Она цитирует и Достоевского, и Толстого, и, например, письмо Стасова к Толстому (1894):

Почти постоянно вы опираетесь на мысли о Христе, о Боге. На что это? На что нам и тот, и другой, когда так легко и разумно обойтись и без них... Я желаю и чувствую себя способным быть самостоятельным и идти к добру и правде без «высших» фантастических выдуманных существ<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Подробнее см.: Букина Т. В. Музыкальная наука в России 1920–2000-х годов (очерки культурной истории): Монография. СПб.: РХГА, 2010, в частности последнюю главу: «Когнитивная институализация: социокультурные исследования versus теоретическое музыковедение», с. 123–143.

<sup>12</sup> Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка. 1879–1906. Л.: Прибой, 1929. С. 126. В книге М. Рыцаревой — с. 35.

Несколько далее Рыцарева приводит выдержки из книги Эрнеста Ренана «Жизнь Иисуса», имевшей огромное влияние на просвещенное общество того времени <sup>13</sup>, — в ней Христос предстает как человек. Мы рассматриваем картины, создававшиеся в то время (И. Крамской, Н. Ге, В. Polenov, А. Куинджи, Дж. Энсора), знаменитую скульптуру «Христос перед судом народа» М. Антокольского. Казалось бы — зачем все это? Ведь речь-то должна идти о музыке, но именно контекст позволяет понять, насколько музыка во второй половине XIX века была несвободна в проявлении религиозности и претворении религиозных сюжетов. В этом вопросе Рыцарева ориентируется лучше многих: ее диссертации были посвящены творчеству Бортнянского и Березовского, она — автор монографии о русском духовном концерте.

Четвертая глава («Русская культура, Иисус Христос и Сострадание. Литература. Изобразительное искусство. Музыка») стала для меня одним из первых разделов-открытий, когда я начала доверять концепции, предложенной Мариной Рыцаревой. Мне неизвестны работы на русском языке, в которых говорилось бы о том, что в России в XIX веке духовная и светская музыка были резко разграничены. После правления Александра I паралитургическая музыка практически перестала существовать. Церковь запрещала появление церковной тематики на светской сцене, будь то театр или концертный зал. Пьеса «Царь Иудейский», написанная великим князем Константином, не ставилась в течение двадцати пяти лет. Бах, Гендель, Моцарт, Гайдн (то есть музыка католического и протестантского служения) в концертах звучали, но Рубинштейн, написавший несколько опер на сюжет Ветхого Завета, издавал и ставил их в Штутгарте. Мы знаем, что и Чайковский, и Рахманинов испытывали затруднения со своими литургическими сочинениями, не соответствовавшими церковным канонам. Что же говорить об инструментальном произведении, которому, если оно было задумано с подобной программой, в России были бы закрыты все пути к исполнению.

И — повторю — все это на фоне горячих дискуссий о сути религиозности в литературе, в живописи, в письмах. Христос виделся идеальным героем, чьи слова (и сомнения) и действия подлежат обсуждению, могут быть исследованы, художественно интерпретированы. Эти идеи составляли суть особенного подхода, который мыслился как атеизм <sup>14</sup>. Крам-

---

<sup>13</sup> Книга впервые вышла в 1863 г. Издательство Мишеля Леви продало за пять месяцев шестьдесят тысяч экземпляров; за полтора года книга переиздавалась тринадцать раз, была переведена на все европейские языки.

<sup>14</sup> Внутренняя противоречивость становилась своего рода модой. В предисловии к современному изданию Ренана А. Мень замечает: «Кажется, что Ренану доставляло удо-

ской, например, определял его так: «Атеизм, как я понимаю, есть последняя, высшая степень развития религиозного чувства»<sup>15</sup>.

В такой ситуации секретность программы симфонического произведения — если эта программа была основана на евангельском сюжете — действительно становится объяснима.

Рыцарева блистательно анализирует саму симфонию, показывая сначала, как построен цикл, прочерчивая векторы между отдельными частями, по-разному группируя их, после чего подробно рассматривает каждую часть. И здесь мы сталкиваемся с моментом, когда анализ — ясный, обстоятельный — именно в силу предельной детализации — перестает быть убедительным.

К каждой части исследователь находит особенный подход. Первая рассматривается сюжетно. Рыцарева показывает близость темы вступления к баховским пассионам (а еще к си-бемоль-минорной прелюдии и к фуге фа-диез минор из «Хорошо темперированного клавира»). Особенно ощутимо — без прямого цитирования — интонационное и жанровое родство с начальным хором «Страстей по Матфею». Другая, не столь очевидная ассоциация возникает с темой Crucifixus из си-минорной мессы, фактически — использование пассакального нисходящего хода. Сопоставления не поверхностны, подробны. И все-таки когда аккорд sforzando в пятом такте трактуется как падение Иисуса на крестном пути — маятник нашего восприятия отшатывается в другую сторону. Слишком подробно, слишком конкретно! Миф тем более убедителен, чем больше пространства он оставляет для мифотворчества своим новым адептам. (В том, что речь идет о создании мифа, мы убеждаемся почти в самом начале: ведь автор говорит, что предлагаемая гипотеза не может быть доказана — ей можно только поверить.) Невозможно перенять, выучить миф во всех подробностях: чтобы поверить, необходимо каждый раз как бы заново творить его. И вот этой-то возможности лишает читателя Рыцарева, стараясь найти пояснения всему, буквально каждой гармонии, каждомувороту мелодии.

---

вольствие любоваться тем, во что он не верит, и верить в то, что подвергает сомнению. Он проповедовал скепсис, оставаясь романтиком-идеалистом. Толковал о Прогрессе, но редко упускал случай поговорить о тщетности всех человеческих усилий...» (Ренан Э. Жизнь Иисуса / Пер. с французского А. С. Усовой, под ред. А. Н. Веселовского. М.: Эксмо, 2007). Анализ работы Ренана см. также: Метель О. В. Начало научного изучения религий во Франции: концепция происхождения христианства Э. Ренана // Вестник Омского университета. 2011. № 3. С. 102–107.

<sup>15</sup> Крамской И. Письма, статьи: В 2 т. М.: Искусство, 1965. Т. 1. С. 230–231.

Еще сложнее принять трактовку начальной интонации главной партии как петушиного крика. Здесь на пяти страницах сконцентрированы сведения самого разного характера: и этнографические нотации (петушиные крики, зафиксированные в Яфо, но также и свидетельства разных музыковедов о том, что и им этот мелодический ход знаком), и пояснения, что петушинный крик связан с чувством тревоги, и сопоставление с ключевой сценой «Пиковой дамы», и ассоциации с именем Петр. Имеются в виду как апостол Петр, отрекшийся трижды, прежде чем пропел петух, так и имя Чайковского. Рыцарева вспоминает даже о большом бронзовом петухе, подаренном Петру Ильичу... — и вот вы уже готовы захлопнуть книгу и отложить ее. Разнородность сведений, широта ассоциативного круга кажутся чрезмерными. Ваше представление о научном исследовании попрано. С чем-то из предложенного ряда соглашаться не хочется (у каждого могут быть свои возражения: например, чаще всего крик петуха — сигнал рассвета — разгоняет темные силы). Вы больше не хотите верить этому мифу.

Со скепсисом читаются страницы, где Рыцарева слышит в полетном кружении пятидольного вальса некие восточные мотивы, — она предлагает связать вторую часть симфонии с прекрасной, благодатной обетованной землей.

Самое же интересное происходит с анализом третьей части — *Allegro molto vivace*. Ее двойственная природа, в которой можно услышать торжество и радость или, напротив, катастрофическую губительную злую силу, побуждает исследователя предложить *три* (!) трактовки. Сначала Рыцарева подробно анализирует скерцо как изображение насилия. И снова, увлекшись анализом, заходит дальше, чем следовало бы, предлагая, например, во взвизывающих пассажах услышать свист хлещущих бичей:

Необычайная свирепость металлических ударов, звучащих в многооктавном тутти с увеличивающейся частотой, словно живописует прислужников диктатора, которые разгоняют толпу кнутами и заставляют подданных простираться ниц<sup>16</sup>.

Рыцарева убедительно говорит о том, что для благородного персонажа Чайковский, скорее, выбрал бы не марш, а полонез. Завершающий скерцо нисходящий пассаж она сравнивает с офенбаховским канканом, который «решительно ставит под сомнение героический характер коды, заключая всю часть надутой и истеричной помпезностью» (с. 136).

---

<sup>16</sup> Рыцарева М. Тайна Патетической Чайковского. С. 131.

Но вы переворачиваете несколько страниц с нотными примерами и читаете следующий раздел главы, где мягко, терпеливо автор убеждает вас в обратном и излагает версию, в которой скерцо рисует въезд Иисуса в Иерусалим, ликование толпы, поющей осанну. Наконец, в следующем разделе вы находите анализ, примиряющий обе трактовки...

Вряд ли можно говорить, что такой толерантный подход пошел на пользу новому мифу. Скорее, читатель убеждается, что с одинаковой логичностью, одинаково страстно можно защищать как одну позицию, так и другую — противоположную ей. Эти позиции Рыцарева излагает на соседних страницах, как будто речь идет о шахматной партии с самим собой: когда нужно перехитрить самого себя, найти ход, которого ты не видел, делая предыдущий, фигурами другого цвета<sup>17</sup>.

Это не последние движения маятника: продолжая чтение, вы еще и еще раз верите автору, а потом снова начнете подбирать аргументы для возражений. И все-таки книгу стоит дочитать: один из своих главных козырей Рыцарева открывает на самой последней странице.

Книгу приятно держать в руках. В оформлении нет ничего лишнего, благородный стиль делает ее замечательным подарком. Великолепная полиграфия, удобно расположенный текст, академическое оформление (не хватает лишь отдельного списка литературы). Литературная отделка текста безукоризненна. Твердая обложка с приятной «велюровой» поверхностью и шитый корешок: книга рассчитана на то, что вы будете ее читать, а потом ее попросят друзья и вернут в том же аккуратном виде. Тираж невелик: всего 300 экземпляров, так что, скорее всего, ей суждено стать библиографической редкостью.

*Евгения Хаздан*

---

<sup>17</sup> Возможно другое сравнение: с ветвящимся сюжетом романа второй половины XX века — например, такого, как «Назову себя Гантенбайн» Макса Фриша. В подобном ходе, естественном для игры, многократно воспроизведенном в литературе, можно увидеть как попытку максимально наглядно представить многозначность музыкального текста, так и постмодернистское примеривание масок-сюжетов.