

УДК 782.91

МУЗЫКА П. И. ЧАЙКОВСКОГО В БАЛЕТЕ КАК ПРОБЛЕМА. РЕФЛЕКСИИ ПРЕМЬЕРНОЙ КРИТИКИ

Комаров А. В.^{1, 2}

¹ Российский национальный музей музыки, ул. Фадеева, д. 4, Москва, 125047, Россия.

² Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, Москва, 125009, Россия.

Статья освещает важный аспект критической рецепции балетов с музыкой П. И. Чайковского, а именно дискуссию о возможности использования музыки композитора для хореографии. Наиболее остро этот вопрос ставили критики и публицисты, отозвавшиеся на премьерные спектакли «Лебединого озера» (1877), «Спящей красавицы» (1890) и «Щелкунчика» (1892). Именно они стали первыми, кто сформулировал впечатления от работы крупного современного композитора-симфониста в балетном жанре. При практически единогласном признании художественных достоинств музыки П. И. Чайковского мнения о ее пригодности для постановки танцев и уместности в балетном спектакле разделились и располагались в широком спектре от полного одобрения до резкого протеста. В статье отмечен рост внимания к балетам с музыкой композитора со стороны профессионального балетного сообщества: от «Лебединого озера», рассмотренного почти исключительно музыкальной критикой, до «Щелкунчика», вызвавшего самую острую полемику с участием музыкальных и балетных критиков и публицистов, а также представителей различных лагерей околотеатральной общественности. В свою очередь, динамика изменения взглядов на музыку П. И. Чайковского в балете, имевшая место при жизни композитора, позволяет утверждать, что основной причиной неприятия стала новизна музыкальных решений в условиях балетного жанра. Новый творческий опыт был довольно быстро освоен, и три балета на музыку П. И. Чайковского заняли в отечественной и мировой культуре подобающее им место.

Ключевые слова: П. И. Чайковский, балет, Большой театр, Мариинский театр, критическая рецепция, новый творческий опыт, полемика в сфере искусства.

P. I. TCHAIKOVSKY'S MUSIC IN BALLET AS A PROBLEM. ANALYSIS BY THE PREMIERE CRITICS

Komarov A. V.^{1,2}

¹ Russian National Museum of Music, 4, Fadeeva St, Moscow, 125047, Russia.

² State Institute for Art Studies, 5, Kozitsky per., Moscow, 125009, Russia.

The article highlights an important aspect of the critical reception of ballets with the music by P. I. Tchaikovsky, namely the discussion about the possibility of using the composer's music for choreography. This issue was most acutely raised by critics and publicists who responded to the premiere performances of *Swan Lake* (1877), *Sleeping Beauty* (1890) and *The Nutcracker* (1892). They were the first to formulate impressions of the work of a major contemporary symphony composer in the ballet genre. With the almost unanimous recognition of the artistic merits of P. I. Tchaikovsky's music, opinions on its suitability for staging dances and relevance for a ballet performance were divided and ranged across a wide spectrum from complete approval to radical protest. The article notes the growing attention to ballets with the composer's music from the professional ballet community: from *Swan Lake*, considered almost exclusively by music critics, to *The Nutcracker*, which caused the most heated controversy with the participation of music and ballet critics and publicists, as well as representatives of various 'parties' of the near-theatrical community. In turn, the dynamics of changing views on the music of P. I. Tchaikovsky in ballet, which took place during the composer's lifetime, allows us to assert that the main reason for the rejection was the novelty of musical solutions in the context of the ballet genre. The new creative experience was mastered quite quickly, and three ballets with P. I. Tchaikovsky's music took their rightful place in Russian and world culture.

Keywords: P. I. Tchaikovsky, ballet, Bolshoi Theater, Mariinsky Theater, critical reception, new creative experience, controversy in the field of art.

Настоящая статья представляет собой опыт анализа откликов в русскоязычной периодической печати на первые представления трех балетов, музыку к которым написал П. И. Чайковский¹. На протяжении примерно семнадцати лет, отделяющих первый отзыв о музыке еще не оконченного «Лебединого озера» (март 1876) и последние рецензии на премьерные спектакли «Щелкунчика» (июнь 1893), увидели свет свыше полусотни заметок

¹ Статья написана в рамках работы автора по подготовке нового издания оркестровых партитур и фортепианных переложений балетов П. И. Чайковского «Лебединое озеро» и «Щелкунчик» в составе Академического Полного собрания сочинений композитора.

и статей, посвященных балетам с музыкой композитора². Среди их авторов как крупные и известные фигуры (музыкальные критики Н. Д. Кашкин, Г. А. Ларош, Н. Ф. Соловьев, М. М. Иванов, В. С. Баскин, балетный критик К. А. Скальковский), так и те, кто писал под псевдонимами, раскрыть которые пока не удалось, и те, кто вовсе не обозначал авторства. Особое внимание пресса уделила балету «Щелкунчик» (около 30 откликов). «Спящей красавице» был посвящен 21 отзыв, «Лебединому озеру» – 16. В совокупности в этих откликах был освещен широкий спектр тем и вопросов, связанных с созданием и показом балетного спектакля, однако с наибольшей остротой авторы высказывались по темам работы крупного художника в жанре фактически прикладной музыки и соответствия его сочинений требованиям балета. Именно этот аспект отечественного музыкально-критического наследия в отношении балетов на музыку П. И. Чайковского взят и в предлагаемой статье.

Балеты на музыку композитора в очередной раз в истории искусства актуализировали вопросы относительно тех особых качеств, которые делают музыку пригодной для того, чтобы на нее был поставлен балет и под нее был возможен танец. Первые представления этих балетов на театральной сцене стали вызовом и испытанием для балетной публики и рецензентов. Закономерно, что дискуссии сопутствовали именно премьерным спектаклям: встреченное настолько отличалось от привычного, что заставляло искать этому объяснение, подбирать сравнения, аналогии, метафоры – то есть не только выражать впечатление, но и делать попытки понять новое и перспективное явление. Значительное внимание со стороны прессы к балетам с музыкой П. И. Чайковского свидетельствует о том, что композитор задел за живое и дал богатую пищу для размышлений. В научной литературе этот ценный документальный материал до сих пор востребован лишь отчасти (в том числе в монографиях Ю. И. Слонимского [3] и Р. Д. Уйали [4], исследовании С. А. Конаева [5], а также справочных изданиях [6], [7]) и не исчерпал свой потенциал.

Данные, опубликованные в театральной хронике московских газет и журналов в 1876–1877 годах, в период завершения партитуры первого балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро» и подготовки премьерного спектакля, позволяют утверждать, что исключительное положение в балетном жанре композитор занял с самого начала работы в нем. Примерно в течение года до премьеры балета на сцене московского Большого театра 20 февраля (4 марта)

² Подавляющее большинство выявленных откликов на премьеры балетов с музыкой П. И. Чайковского перечислено в «Тематико-библиографическом указателе сочинений П. И. Чайковского» [1] и «Библиографии жизни и творчества П. И. Чайковского. Указатель литературы, вышедшей на русском языке за 140 лет (1866–2006)» [2]. За исключением отдельных уточнений и небольших дополнений, именно эти источники использовались при подготовке настоящей статьи для работы с исторической прессой.

1877 года³ в прессе регулярно появлялись сообщения о репетициях будущего спектакля и краткие характеристики музыки П. И. Чайковского. Такое внимание было вполне органичным и вызывалось большой любовью и интересом со стороны москвичей к деятельности уже очень известного композитора. Первым выявленным сегодня упоминанием «Лебединого озера» является краткий постскрипtum к московской хронике журнала «Всемирная иллюстрация» от 27 марта (8 апреля) 1876 года: «Р. S. В нашем музыкальном мире много говорят о прекрасной музыке к новому балету “Лебединое озеро”, которую уже оканчивает талантливый профессор московской консерватории П. И. Чайковский» [8] (именно в эти дни композитор готовился к отъезду на пасхальные каникулы в подмосковное имение Глебово, где 10 (22) апреля окончил партитуру балета). Источником сведений о «прекрасной музыке» еще нигде не исполненного и даже не завершенного сочинения могли стать свидетельства тех, кто слышал ее на репетициях в Большом театре, начавшихся 23 марта (4 апреля). Как писал сам Чайковский брату Модесту Ильичу после посещения первой репетиции, «от музыки моей все в театре в восторге» [9, с. 33].

Большое внимание балету уделяла основанная в 1876 году в Москве «Театральная газета», бывшая фактически изданием при дирекции Императорских театров и печатавшая различные сведения и слухи из текущей театральной жизни. Начиная с июня 1876 года работа над постановкой «Лебединого озера» стала одним из постоянных пунктов хроники, которую печатала «Театральная газета». Издание регулярно извещало своих читателей о постоянно сдвигавшихся сроках премьеры и упоминало все новые фамилии исполнительниц главной роли⁴. В подавляющем большинстве этих упоминаний «Лебединое озеро» фигурировало как «балет г. Чайковского», тогда как авторство балетов было принято обозначать по фамилии хореографа-постановщика (см.: [5, с. 23–26]). Тем самым композитор представал главным действующим лицом в процессе создания нового сочинения, а его творческий вклад признавался наиболее значительным. О том, что «главный интерес сосредотачивается на музыке, которая написана П. И. Чайковским», сообщала читателям за неделю до премьеры и газета «Петербургский листок» [10]⁵.

Таким образом, премьера балетного спектакля «Лебединое озеро»

³ В соответствии с практикой, принятой в последних документальных публикациях по Чайковскому, все даты в авторском тексте статьи приведены одновременно по юлианскому и григорианскому календарям. В цитируемых текстах и библиографических ссылках на публикации в периодике сохранена датировка по одному стилю.

⁴ В начале XX века в русской, а затем эмигрантской прессе так поддерживали интерес к будущим театральным премьерам. Это была часть осознанной рекламной кампании. Но такая практика могла иметь место раньше, и тем самым балет Чайковского продвигался в прессе в виде скрытой рекламы. Благодарю свою коллегу, старшего научного сотрудника Сектора истории музыки Государственного института искусствознания, кандидата искусствоведения Н. И. Енукидзе, за этот комментарий-предположение.

⁵ Здесь и далее курсив авторов цитируемых текстов.

ожидалась, прежде всего, как первое исполнение очередного музыкального произведения выдающегося современного композитора. Это представление нашло отражение в рецензиях музыкальных критиков и в фельетонах московских публицистов, но практически не привлекло внимания критиков балетных.

Первой рецензией на представление «Лебединого озера» стала заметка без подписи в «Театральной газете», опубликованная на следующий день после премьеры:

«Вчера, в бенефис одной из наших первых балерин, г-жи Карпаковой 1-й, состоялось, наконец, столь давно и с таким нетерпением ожидаемое представление “Лебединого озера”. Театр был положительно полон, что объясняется единственно интересом публики послушать новое музыкальное произведение одного из видных и довольно популярных русских композиторов. Если судить по количеству вызовов, которыми публика приветствовала композитора, то, пожалуй, можно сказать, что балет его имел успех. И, действительно, в балете есть несколько очень удачных мест, например, мелодия вальса, повторяющаяся несколько раз, красивая, певучая, с оттенком русской народной песни, мелодия, проходящая в увертюре и далее по всем действиям, очень эффектное и хорошо г. Гербером исполненное соло скрипки с аккомпанементом арфы и т. д. Оркестрован весь балет замечательно красиво, что, однако, не выкупает некоторой монотонности и педантизма, изобличающих недостаток фантазии композитора» [11].

Неназванный автор отметил большое внимание публики к новому балету как музыкальному сочинению и успех Чайковского, что, однако, не помешало ему упрекнуть композитора в «недостатке фантазии». Это замечание тем удивительнее, что появилось в «Театральной газете», хроникеры которой долгое время готовили читателей к премьере, особенно отмечая достоинства музыки: «общий говор идет, что она (музыка. – А. К.) прелестна» [5, с. 24]. Можно лишь предполагать, почему автор воспользовался столь резкими эпитетами. Музыка «Лебединого озера» оценивалась им, очевидно, вне ее связи с балетным спектаклем. Музыкальные формы танцев содержат неоднократные повторения, в том числе больших фрагментов, в чем, оставляя в стороне сценическое действие, можно услышать «монотонность» и «педантизм».

Освещение премьерного спектакля «Лебединого озера» продолжилось в «Театральной газете» в следующем выпуске. В статье «“Лебединое озеро”, балет г. Рейзингера. Музыка г. Чайковского» рецензент А. Д. (псевдоним не раскрыт) вновь коснулся музыкальной стороны, отметив ее достоинства и недостатки и в целом сдержанно отозвавшись о новом сочинении композитора:

«Рука мастера, хорошо знакомого с тайнами оркестровки, видна в новом произведении г. Чайковского. Есть несколько счастливых моментов, как, например, вальс, венгерский танец, полька, но в общем музыка нового балета довольно монотонна, скучновата. Для музыкантов, может быть, это очень

интересная вещь, но для публики она суха. Композитора вызывали много раз, но далеко не единодушно и не без протеста» [12].

Постоянный музыкальный рецензент «Русских ведомостей» профессор Московской консерватории, друг и коллега П. И. Чайковского Н. Д. Кашкин посвятил новому балету значительную часть своей «Музыкальной хроники». Собственно отзыв о «Лебедином озере», интерес к которому «возбуждался почти исключительно именем автора музыки» [13], Кашкин предварил общими размышлениями о музыке в балете. Рецензент подчеркнул необычность самой ситуации, когда музыку для балетного спектакля пишет «превосходный симфонист, автор нескольких квартетов, опер и т. п.», тогда как в России «сочинение музыки на балетные программы сделалось специальностью целого ряда композиторов, ничего другого не писавших и не пишущих» [13] (были названы имена Ц. Пуни, Л. Минкуса и Г. Гербера). Кашкин обозначил ограничения, с которыми автор музыки для балета должен был «сообразоваться»:

«Композиция музыки для балета представляет, в сущности, задачу далеко не особенно благодарную; балет, как то и должно быть, состоит, главным образом, из танцев, связывающих композиторов своими однообразными ритмами; <...> некоторый простор представляют музыке комические сцены, в которых композитор может освободиться от стеснительных условий танцевального ритма и получает подчас интересную программу для симфонической картинки» [13].

Переходя к характеристике и оценке музыки «Лебединого озера», Кашкин вновь подчеркнул, что сочинение Чайковского «стоит особняком», «так как нет почти примера, что какой-нибудь крупный художник посвящал свой талант этому роду композиции, невыгодные условия которого представляют действительно слишком много неудобств для музыканта» [13]. Освещение музыки балета Кашкин, сделавший к премьере переложение балета для фортепиано в две руки, представил как перечень наиболее понравившихся ему «номеров», особенно выделив последнее действие:

«Четвертый акт по музыке лучший, начинается коротким, но прелестным антрактом, за которым следуют танцы молодых лебедей, также очень красивые; венец же всего балета – это его заключительная сцена, где симфонический талант г-на Чайковского получает полный простор; превосходно звучит в особенности тема лебеди (заключительный номер 1-го акта), совершенно иначе и очень сильно инструментованная, особенно после замены минора мажором, когда эта тема, проведенная в медных инструментах, соединяется с самостоятельной фигурой скрипок и переходит понемногу в заключительные аккорды, рисующие спокойствие и затишье, наступившие после бури и гибели любовников» [13].

Резюмируя наблюдения, Кашкин отметил, что из-за специфики работы в балетной сфере «композитор не может держаться на той же высоте, как, например, в симфонии или опере». Притом, что «музыка г. Чайковского заключает в себе много прекрасных мест и как музыка для балета, быть может, даже слишком хороша», в ней есть «немало и такого, чего г. Чайковский ни в каком другом сочинении не поместил бы» [13].

В отзыве другого крупного музыкального критика – Г. А. Лароша, данном на представление «Лебединого озера» 4 (16) сентября следующего 1878 года, обращают на себя внимание общие рассуждения об отношении композиторов к работе в жанре балетной музыки. В отличие от Кашкина, видевшего препятствие в подчиненном положении композитора по отношению к балетмейстеру и жестких требованиях жанра, по мнению Лароша, дело заключалось, прежде всего, в непривлекательном положении балета в жанровой иерархии:

«За самыми немногими исключениями, серьезные, “заправские” композиторы держат себя далеко от балета; виновата ли тут чопорность, заставляющая их смотреть свысока на балет как на “низкий” род музыки, или какая-нибудь другая причина – не берусь решить. Как бы то ни было, П. И. Чайковский свободен от этой чопорности, или, по крайней мере, один раз в жизни был от нее свободен. И за это ему большое спасибо: авось, пример его найдет подражателей в его же кругу, в высших сферах композиторского мира» [14, с. 2].

Как и те, кто высказывался в прессе до него, наиболее ценной стороной спектакля Ларош назвал музыку: «...на представлении балета г. Чайковского гораздо больше слушал, чем смотрел. Музыкальная сторона решительно преобладает над хореографической. По музыке “Лебединое озеро” – лучший балет, который я когда-либо слышал, разумея, конечно, цельные балеты, а не дивертисменты в таких операх, как “Жизнь за царя” или “Руслан и Людмила”» [14, с. 2].

Большим достоинством новой балетной партитуры, на взгляд Лароша, была доступность этой музыки самому широкому кругу слушателей, благодаря беспримерному мелодическому изобилию. Подчеркивалось, что эта задача успешно решена в особо трудных жанровых условиях, поскольку в ряду танцев «Лебединого озера» абсолютно преобладал вальс: «ритм вальса... воплощен в таких разнообразных, грандиозных и подкупающих рисунках, что никогда мелодическое изобретение даровитого и многостороннего композитора не выдерживало более блистательного испытания» [14, с. 2]. Как и другие рецензенты, к достоинствам партитуры Чайковского Ларош отнес инструментовку, в которой подчеркнул «обилие средств» и «изящный вкус». Однако с инструментовкой было связано и критическое замечание, причем не только по отношению к «Лебединому озеру», но и прочим оркестровым сочинениям Чайковского. Ларош отметил в них «излишнюю любовь к медным

и особенно к ударным инструментам», которая приводила к немотивированным решениям («Зачем гремят трубы, тромбоны и литавры, когда в глубине пустой сцены плывет вереница лебедей? Момент этот требовал лишь нежных, тихих звуков» [14, с. 2]).

По мнению Лароша, музыка «Лебединого озера» – «вполне балетная музыки, но вместе с тем вполне хорошая и интересная для серьезного музыканта» [14, с. 2]. Это соединение оказалось возможным, благодаря особенностям творческой натуры композитора:

«С легкостью, которой никто не предположил бы у ученого автора стольких симфоний, квартетов и увертюр, г. Чайковский подметил особенности балетного стиля и, принаравливаясь к ним, снова выказал ту гибкость, которая составляет одно из драгоценнейших достояний творческого таланта. <...> Нередко, после порой легкого, танцевального мотива, прозрачно гармонизованного и послужившего матерьялом для первого “колена” какого-нибудь танца, в композиторе просыпается симфонист, и он во втором колене озаряет вас последованием густых и сочных аккордов, давно напоминающих вам о той не балетного пошиба силе, которую он сдерживает в себе» [14, с. 2].

По словам анонимного рецензента петербургской газеты «Русский мир», «г. Чайковский слишком талантлив для того, чтоб, слушая его композицию, можно было созерцать танцы и балет, а музыка, им сочиненная для “Лебединого озера”, слишком хороша для того, чтоб балетной примадонне, под эту музыку танцующей, оставалась возможность завладеть вниманием публики» [15, с. 2].

Поскольку «Лебединое озеро» обещало стать и стало крупным событием, прежде всего, музыкальной жизни, в отзывах о нем основное внимание было уделено представлению художественных достоинств музыки. Вопрос соответствия/несоответствия ее задачам балета был отодвинут на второй план. Кроме приведенной рецензии Лароша, он был затронут в «Московском фельетоне» известного московского публициста А. Д. Курепина, напечатанном в петербургской газете «Новое время» [16, с. 2], заметке Н. П. Кичеева в рубрике «Заметки театрального проходимца» в журнале «Будильник» [17], статьях М. А. Веневитинова «“Лебединое озеро”. Балет г. Рейзингера. Музыка г. Чайковского» в журнале «Московское обозрение» [18] и А. И. Сомова «“Лебединое озеро”. Балет г. Рейзингера, музыка П. И. Чайковского» в «Санкт-Петербургских ведомостях» [19].

В двух первых из этих публикаций балетный спектакль и музыка к нему стали объектом высмеивания, в чем, конечно, ощутимо неприятие увиденного и услышанного. Сатирический характер высказывания избавил авторов от необходимости аргументировать свои позиции. Статья М. А. Веневитинова представляет собой редкий пример откровенно злопыхательского суждения о творческих способностях Чайковского вообще. В связи же с его музыкой к «Лебединому озеру» вынесен следующий вердикт: «Словом, г. Чайковскому как

балетному композитору далеко даже до г. Гербера, не говоря уже про г. Минкуса, в произведениях которых есть и движение, и мелодичность, и веселость, и интерес» [18].

А. И. Сомов стал единственным, кто серьезно и подробно остановился на вопросе соответствия музыки Чайковского задачам балета. Рассуждения на эту тему занимают основное место в его небольшой статье. Опыт крупного композитора в балетном жанре оценен, скорее, негативно, и сочинение Чайковского поставлено в разряд художественной, а не прикладной музыки:

«Нужно ли говорить, что публику интересовали – вовсе не танцы г. Рейзингера и не блестящие (по слухам) декорации гг. Шангина, Гроппиуса и Вальца, а музыка – только музыка талантливого автора “Опричника” и “Вакулы”?... Действительно, главным героем нынешнего спектакля является г. Чайковский, у которого, вероятно, заболела поясница от поклонов, и до сих пор еще стон стоит в ушах от бурных *браво*, которыми встретила его восхищенная публика...

Итак, на этот раз *зрители* превратились в *слушателей*. С чего же им было прийти в восторг?

<...> Прежде всего возникает вопрос: написан ли балет для музыки, или, наоборот, музыка для балета? Очевидно, балет для музыки. В самом деле, в техническом отношении музыкальная партитура “Лебединого озера” не выдерживает критики: она “бестактна” и недостаточно “мотивна”. Ведь не для того же, например, Шопен писал свои танцы, чтобы под них танцевали?... Тоже самое следует сказать и о музыке г. Чайковского: в иных местах солисты и кордебалет идут положительно вразрез с оркестром, и вы видите, что иначе и быть не может: мелодия слишком... как бы это сказать? запутана, что ли, капризна – ну, словом, не “по-балетному” написана... <...>

Само собой разумеется, странно было бы сравнивать партитуру г. Чайковского с произведениями разных Минкусов, Герберов et tutti quanti; но нельзя, вместе с тем, не заметить, что музыка “Лебединого озера” до крайности бледна и однообразна. Страсть г. Чайковского к полутонам выступает здесь во всей своей яркости (на мой взгляд, в этом отношении г. Чайковский приближается к Глинке, который также любил полутоны); отсюда – злоупотребление инструментами, наиболее сподручными для усиления эффекта, как, например, скрипкою и гобоем. В “Лебедином озере” встречаются такие места: тема отдана гобою, аккомпанемент – арфе, скрипка модулирует тему... Выходит нарядно, но, когда вы услышите эту комбинацию во второй, в третий, в четвертый раз, она, наконец, начинает просто беспокоить ваш слух, надоедать вам...» [19].

Известная балерина Большого театра Л. Н. Гейтен, которая начинала репетировать «Лебединое озеро», но затем отказалась от участия в спектакле, впоследствии писала в своих «Воспоминаниях» (1900), что причиной этого стало «незнание Чайковским» «технической стороны балета» и, как следствие,

«неинтересный» художественный результат⁶. Именно вопрос соответствия музыки композитора задачам постановщика и артистов балета стал центральным при обсуждении премьерных спектаклей «Спящей красавицы» и «Щелкунчика».

Премьера «Спящей красавицы» на сцене Мариинского театра 3 (15) января 1890 года, как и премьера «Лебединого озера», явилась долгожданным событием, о котором ходили слухи, в том числе связанные с музыкой Чайковского. Оценки критиков располагались в широком диапазоне – от того, чтобы признать спектакль «торжеством искусства, соединившим в себе музыку, танцы и живопись» [20], до глубокого сожаления в связи с увиденным и мрачного прогноза относительно дальнейшей судьбы балета в России. В отличие от «Лебединого озера», на премьеру «Спящей красавицы» откликнулись и балетные критики, выступившие авангардом так называемой «партии балетоманов», которым увиденное категорически не понравилось. На премьерной афише представление было названо «балетом-феерией». В это жанровое определение и «била» балетная критика. В частности, анонимный автор газеты «Петербургский листок» писал:

«Первым условием для того, чтобы балет был *балетом*, а не феерией с плясками, необходимо: а) чтобы танцы соответствовали ну, хотя бы, элементарным требованиям хореографии и б) чтобы эти танцы являлись обязательно прямым *последствием* программы-либретто представленного балета.

Без этого балет не балет, а что-то несуразное, непонятное, за примерами идти не далеко. Почему такие старые балеты, как “Эсмеральда”, “Катарина”⁷ и другие в этом роде имели и имеют успех? Потому что танцы в них находятся в прямой связи с действием и вытекают из содержания балета. В “Спящей красавице” всего этого нет и в помине!» [21]

На первое по силе *положительного* впечатления место критики поставили невероятную роскошь декораций и костюмов, напротив, все прочее, начиная сценарием и заканчивая хореографией и музыкой, вызвало вопросы и серьезные замечания. Издание «Петербургская газета», во главе которого, по словам Ю. И. Слонимского, стоял «балетоман и бульварный “историк” сценарист С. Н. Худяков» [3, с. 274], писала:

«Что же касается музыки г. Чайковского, то она блесит оркестровкой, всегда изящной и прозрачной... но... но... для балета она все-таки далеко не подходяща. В зрительной зале ее называли то симфонией, то меланхолией. Есть

⁶ «Первый балет свой П. И. Чайковский написал для меня (“Лебединое озеро”), но я отказалась танцевать [sic] в нем, до того П. И. не знал технической стороны балета и до того неинтересно сделал его» (цит. по: [5, с. 16]).

⁷ «Эсмеральда», «Катарина, или Дочь разбойника» – балеты на музыку Ц. Пуни и либретто Ж. Перро. Премьеры состоялись в Лондоне, соответственно, в 1844 и 1846 годах, первые исполнения на русской сцене – в 1848 и 1849.

несколько номеров, особенно в последней картине, которые ласкают слух... в общем же балетоманов музыка не удовлетворила» [22].

Писатель и публицист И. Ф. Василевский в «Русских ведомостях» сожалел о некоей неуместности музыки Чайковского со всеми ее неоспоримыми достоинствами в балетном жанре:

«Музыка “Спящей красавицы” принадлежит П. И. Чайковскому. Она, конечно, заслуживает внимания и по-своему талантлива. В ней много прелестных, нежных и увлекательных мест и кусочков. Но симфоническое дарование не вполне подходит к балету. Танцы требуют музыки более яркой, более “густой”, даже более грубой и более экспрессивной. В балете пропадают тонкие и сложные оркестровые красоты» [23].

То же мнение о несоответствии музыки Чайковского задачам балета выразил анонимный рецензент упомянутой «Петербургской газеты»:

«За последнее время в деятельности композитора, более чем когда-либо, стало замечаться стремление к оригинальничанью, желание сказать нечто новое, конечно, это и есть и должно быть желаемой целью всякого художника. К сожалению, это стремление обнаруживается не столько в области музыкальной мысли, сколько в границах внешней формы ее.

Что П. И. Чайковский владеет всеми тайнами современной оркестровой техники – это давным-давно известно, и в этом отношении он по праву занимает одно из выдающихся мест между европейскими композиторами; но вместе с тем нельзя не сознаться, что автор “Онегина”, “Ромео” и “Зимних грез” иногда злоупотребляет своим мастерством и умением владеть силами оркестра.

Одним из таких доказательств может служить балет, о котором идет речь. Зачем, например, понадобились композитору такие густые краски, такая массивность оркестровки для обрисовки “Крестин Авроры”, первой картины <...>? Судя по музыке, можно подумать, что дело идет о Макбете с его ведьмами.

Не значит ли это: плесть паутину из веревок? В балете ждешь музыки более или менее прозрачной, легкой, грациозной, отвечающей фантастичности сюжета, а между тем слушатели “Спящей красавицы” находятся под влиянием, близко граничащим с впечатлением после какого-нибудь “хорошего” акта “Нибелунгов”. Оперность и в особенности симфоничность в балете, не имеющем никакого *драматического* содержания, <...> – слишком богатый и тяжелый по доспехам костюм» [24].

Ответом на эти и подобные высказывания стали выступления музыкальных критиков. Г. А. Ларош, М. М. Иванов и Н. М. Бернارد откликнулись на премьеру «Спящей красавицы» пространными рецензиями. Их общим мотивом стало признание нового этапа в развитии хореографического искусства, который, в свою очередь, предъявляет новые требования к музыкальному оформлению спектаклей. Музыкальный критик и композитор М. М. Иванов писал:

«Музыка г. Чайковского к “Спящей красавице” тоже вызвала упреки некоторых рецензентов в излишней ее симфоничности, упреки, которые уже приходилось слышать по поводу некоторых поставленных ранее балетов. Я мало знаком с нашею прежнею балетною литературою, а балетов г. Минкуса, пользующегося большою репутациею мастера своего дела, мне и совсем не приходилось слышать. Но балеты Пуньи [sic], даже знаменитая “Жизель” Адана, музыку которой старые любители особенно рекомендуют как образец своего рода, – я должен сознаться, меня не удовлетворили. Силою самой судьбы идеал балетной музыки теперь повернут в другую сторону, и с чисто плясовою музыкою большинства старых балетов приходится проститься. Мейербер, Гуно, Глинка и множество оперных композиторов дали в своих операх немало превосходной музыки, не имеющей ничего общего с балетами прежнего времени. Новое поколение композиторов, сочиняющих музыку для балетов, должно было идти и пошло по их следам, пользуясь средствами, которые дает им симфонический жанр музыки. Конечно, музыка одних более удачна, других – менее, одних – талантлива, других – скучна, но направление остается неизменным, и к движению, обнаруженному Франциею (Делиб, Лало, Сальвер, Тома и др.) и Россиею, примкнул постепенно и балетные композиторы других стран» [25].

Н. М. Бернард, автор и редактор музыкально-театральной газеты «Нувеллист», почти дословно повторив приведенные рассуждения и причислив к «симфоническому направлению» в балетной музыке также балет М. М. Иванова «Весталка», взял на себя смелость раскрыть истинные причины недовольства «балетоманов»:

«Упреки эти, не вполне основательные и обыкновенно выходящие из убогих балерин, далеко не одаренных слухом и музыкальным образованием, не важны. С течением времени и балерины, и балетоманы привыкнут к новому для них стилю, который, в сущности, и не представляет для них чего-либо страшного; все дело в том, что, привыкнув к “манере” только одного композитора, им было не по себе, когда они познакомились с манерою другого. Нечего и говорить, что теперь ни один из образованных композиторов, к кому бы из них дирекция ни обратилась с заказом нового балета, не может писать иначе, в другом стиле, чем написаны “Весталка” и “Спящая красавица”⁸. Стало быть, все ламентации старых балетоманов в этом случае остаются напрасны» [26, с. 4].

В контексте рассуждений о новом этапе развития балетного искусства, в связи со «Спящей красавицей», некоторые критики упомянули первый балет Чайковского «Лебединое озеро», поставленный всего тринадцать лет назад. По общему мнению, в начале 1890 года он воспринимался как образец балета предыдущего этапа, хотя и предвосхищающий симфоническими страницами «Спящую красавицу». М. М. Иванов писал:

⁸ Просим заметить, что мы не делаем никакой сравнительной оценки музыки этих двух балетов и говорим только об общности их направления. Отчетом о музыке «Весталки» мы в долгу перед читателями – *примеч. авт. цит. текста.*

«Г. Чайковский не новичок в балетном деле. Кроме танцевальных номеров, встречающихся в каждой его опере, лет пятнадцать назад он написал “Лебединое озеро” для московской сцены, на которой, однако, его балет не удержался, сойдя после нескольких представлений. В этом балете, отличающемся необыкновенным обилием вальсов, рядом с вальсами уже можно заметить влечение композитора к симфоническому жанру; уже тут страниц симфонического характера встречается гораздо более, чем в обычных балетах старого времени. Эта склонность понятна, потому что г. Чайковский не мог отказаться ради предрассудков прежней хореографии от средств, представляемых ему его искусством» [25].

Дискуссию еще большего накала спровоцировала премьера последнего балета Чайковского «Щелкунчик», состоявшаяся 6 (18) декабря 1892 года на сцене Мариинского театра. Вновь объектом критики стало жанровое определение «балет-феерия», где, по мнению критиков, баланс был нарушен в сторону «феерии». На газетных страницах опять разгорелась полемика представителей партий «балетоманов» и музыкальных критиков. По наблюдению Ю. И. Слонимского, «никогда раньше печать не уделяла столько внимания балетному спектаклю и его музыке в особенности» [3, с. 275]. В первые послепремьерные дни, с 7 (19) по 14 (26) декабря 1892 года, в петербургской и московской прессе были напечатаны свыше двух десятков рецензий и кратких откликов. На спектакль отозвались газеты «Биржевые ведомости», «Гражданин», «День», «Московские ведомости», «Новое время», «Новости и Биржевая газета», «Петербургская газета», «Петербургский листок», «Русские ведомости», «Сын Отечества» и ряд других. Позднее появились публикации в журналах «Нива», «Артист», ежемесячной музыкально-театральной газете «Нувеллист» и, наконец, спустя примерно полгода после премьеры в большом материале по итогам театрального сезона в журнале «Наблюдатель». Ю. И. Слонимский отмечал, что «никогда раньше она (пресса – А. К.) не выступала с таким ожесточением против принципов нового произведения, не “теоретизировала” в сфере путей развития балетного театра и его музыки» [3, с. 275].

Основным вопросом, вызвавшим противостояние рецензентов, стала по-прежнему пригодность для танцев музыки балета Чайковского. Наиболее последовательно критическая линия в отношении «дансантности» музыки «Щелкунчика» была проведена в «Петербургской газете». Буквально в первом отклике на спектакль прозвучала неудовлетворенность музыкой композитора в плане соответствия требованиям балета:

«Музыку к “Щелкунчику” написал П. И. Чайковский, наш великий симфонист. Этого достаточно, чтобы составить понятие о достоинствах в симфоническом отношении нового произведения высокодаровитого композитора.

Не считая себя компетентными для оценки музыки П. И. Чайковского в этом отношении, мы, тем не менее, не можем не сказать, что как музыка для балета, а главное для танцев, музыка “Щелкунчика” далеко не то, что в этом отношении требуется. Музыка для балета имеет огромное значение: она должна дополнять в воображении зрителя все то, что танцы с их жестами и позами выразить не в состоянии; балетная музыка должна быть, что называется, “dansante” и ритмична настолько, чтобы на нее можно было ставить танцы, а затем танцевать. Вот этих-то условий, необходимых для классических танцев, и нет в музыке “Щелкунчика”, отчего и балетмейстер не имел возможности сочинить что-либо выдающееся, а то, что приходится танцевать танцовщикам, несмотря на достоинство исполнения, производит эффект посредственный» [27].

В следующем номере эта же газета разместила статью музыкального критика В. С. Баскина, в которой автор сделал убедительную попытку отстоять честь композитора, отчасти признав, впрочем, «правоту “балетоманов”». Конкретные решения Чайковского Баскин извинил «чепухой и бессмыслицей» либретто и дал, в целом, высокую оценку музыкальной стороне спектакля:

«Гг. балетоманы остались недовольны музыкой нового балета г. Чайковского; они не совсем неправы: не следовало такому великому композитору братья за такую чепуху и бессмыслицу, как содержание этого балета. Но если забыть бессмыслицу, иллюстрируемую музыкой Чайковского (забываем же мы бессвязность и бессодержательность “Руслана”), то сама музыка, мало сказать, прекрасна, а удивительно богата вдохновением. Насколько “Иоланта” слаба, настолько “Щелкунчик” богат музыкальным содержанием.

Редко в каком из сценических произведений г. Чайковского (оперных и балетных), за исключением разве “Онегина”, можно найти столько хорошей музыки, сколько в балете, о котором идет речь. Здесь рядом с номерами, предназначенными для танцев специально, очень удобно написанных, есть места и для слуха любителей хорошей музыки, есть картины, достойные пера Чайковского» [28].

По мнению критика, слабее других номеров по музыке оказалась Сцена войны мышей и солдатиков, которая «могла бы быть смело пропущена и балет только выиграл бы от этого» [28]. Следующий же номер, «Вальс снежных хлопьев», Баскин отметил как лучший эпизод партитуры «Щелкунчика»:

«Здесь композитор дал полный простор своей фантазии, и картина получилась прекрасная: музыка до вальса (эта картина составляет вторую часть первого акта) и самый вальс не оставляют желать ничего лучшего; такую музыкальную картину с удовольствием можно прослушать и без всякой сцены, а тем более она эффектна при живой и поэтической иллюстрации.

Картина в лесу – лучшая, на наш взгляд, часть всего “Щелкунчика”; тут именно г. Чайковский стоит на своей высоте: он перестал забавлять детей, а дает взрослым поэтическую картину» [28].

На следующий день «Петербургская газета» значительно снизила градус похвалы по части музыки «Щелкунчика» на своих страницах, вновь дав голос представителю «партии балетоманов»:

«Второе представление новых произведений П. И. Чайковского оперы “Иоланта” и балета “Щелкунчик” во вторник, 8 декабря, происходило при столь же многочисленной публике, как и блестящее первое представление, и окончилось так же поздно – к полуночи. Говорили, что на “première” скучали только одни “балетоманы”, на этот раз таковых в Мариинском театре не было, но “Щелкунчик” ничего, кроме скуки, публике не доставил, и многие уехали из театра ранее конца спектакля.

Не прельщала многих и музыка балета, которая, несмотря на то что гг. музыкальные критики селятся сделать ее “танцевальной”, нагоняет на танцовщиц полную апатию» [29].

Сходные мысли высказывал критик газеты «Биржевые ведомости» с нераскрытым псевдонимом Домино, отдавая должное уровню мастерства и масштабу таланта Чайковского, но выдвигая упреки в несоответствии его музыки требованиям балета как вида искусства:

«В воскресенье на сцене Мариинского театра шел новый балет “Щелкунчик”, который ожидался с большим нетерпением, благодаря циркулировавшим о нем противоречивым слухам. Музыканты восхищались музыкой, а лица, близкие к балету, утверждали, что под эту музыку нельзя ставить танцев. Теперь недоумения рассеялись, и последние оказались гораздо больше правыми, чем можно было даже предполагать. Давно известно, что можно быть великим поэтом и не уметь написать водевиля. Равным образом, можно быть блестящим симфонистом, первоклассным оперным композитором, но не уметь писать музыки для балета. Это вполне подтверждается на П. И. Чайковском. Уже в первом его балете, “Спящей красавице”⁹, замечалось отсутствие мимической драмы и сравнительно малое количество танцев; но эти капитальные недостатки окупались общими эффектами большого семикартинного балета. В “Щелкунчике” же дело обставлено неизмеримо хуже» [30].

Неустановленный рецензент газеты «Новое время» упрекал композитора в несоответствии его музыки эмоциональному строю сюжетной основы либретто и требованиям танца, использовании в ней неподходящих выразительных средств:

«...балет произвел на меня такое же разбросанное и неудовлетворительное впечатление, как и его либретто. Не говоря уже о том, что композитор не передал фантастического настроения сказки, в его музыке, в особенности в первой картине, звучит что-то мрачное, тягостное. “Grossvater” 1-го акта тяжел и деревянен и недостоин даже по фактуре такого высокодаровитого

⁹ Характерная ошибка некоторых авторов, забывших о действительно первом балете с музыкой Чайковского «Лебединое озеро», в тот момент не шедшего на сцене и как бы утратившего актуальность.

композитора, как Чайковский. То же впечатление не исчезает и в большом вальсе снежных хлопьев в лесу, сопровождаемом отдаленным хором голосов, вероятно, изображающим завывание вьюги. Этот вальс, скорее, подходит к Волчьей долине из “Волшебного стрелка”, чем к детской сказке.

Затем в последней картине всякое настроение исчезает. Здесь музыка состоит из отдельных отрывков, правда, по временам прелестно звучащих в оркестре, но не производящих, в общем, никакого впечатления. Что же касается “Grand Ballabile” и, в особенности, музыки “pas de deux”, под которую танцуют г-жа Делль-Эра и г. Герт, то она неинтересна ни в каких отношениях и даже просто скучна, а главное, очень неудобна для танцев» [31].

Поддержку музыке балета выразил рецензент «Нового времени», обычно симпатизировавший Чайковскому, М. М. Иванов, как и ранее, в связи со «Спящей красавицей», объяснив эффект, который она произвела, новыми общими тенденциями искусства:

«...наш композитор хорошо передал не только фантастический, но и юмористический характер, требуемый сюжетом его балета. Что касается сложности его музыки, то балет теперь стал на совершенно иную дорогу, чем прежде, и самые завзятые балетоманы, если бы им пришлось слушать, напри[м]ер, “Лебединое озеро” того же г. Чайковского, нашли бы, без сомнения, что ряд только вальсов, из которых состоит этот балет, их более не удовлетворит. Г. Чайковский был совершенно вправе написать “Щелкунчика” именно так, как он понимает теперь балетную музыку» [32].

Свою версию холодного приема музыки «Щелкунчика» представителями балетных кругов, перекликающуюся с предположениями М. М. Иванова, предложил В. С. Баскин в публикации в журнале «Нива». С его точки зрения, причиной тому стала косность и инерционность взглядов и нежелание слушать музыку:

«Балетоманы, привыкшие интересоваться в балете только танцами, остались недовольны музыкой, находя, что она “неудоботанцуема”, если так можно выразиться; но это совершенно неверно: номера, назначенные собственно для танцев, очень “dansant” и нисколько не затрудняют исполнителей. Неудобство следует объяснить тем, что посетители балета застыли на рутинных pas, к которым они привыкли, а г. Чайковский, как чуткий художник, следящий за новыми веяниями в искусстве, не старался на этот раз угодить вкусам любителей хореографии, а сверх музыки чисто балетной дал несколько поэтических музыкальных картин. А может быть, бессвязность либретто переносится критиками и на музыку.

Во всяком случае необходимо признать, что “Щелкунчик” по музыке далеко превосходит новую оперу и прежние два балета» [33].

В своей более поздней статье в журнале «Наблюдатель» Баскин перешел к прямым обвинениям противоположной стороны спора:

«...надо только изумляться безвкусию и немзыкальности наших так

называемых *балетоманов*, забравших музыку именно этого балета. Надо думать, что у них, действительно, вкусы настолько притупились от ординарных, или, вернее, бездарных, балетов, к которым они привыкли, что они не в состоянии были очнуться от своей спячки. Бессмысленность и бессвязность сюжета они приписали музыке, в которой совсем ничего не понимают» [34, с. 233].

Острота полемики и желание ее участников максимально прояснить свою позицию вынуждала высказываться в резком тоне, гипертрофируя и огрубляя мысли, что вызвало рост критических и даже неприязненных откликов на балетную музыку Чайковского, задевавших порой и личность самого автора. В целом же эта ситуация проявила большой интерес к творческой работе композитора, существенно возросший, даже по сравнению со временем премьеры «Лебединого озера».

Суммируя реакции критики на премьеры всех трех балетов с музыкой Чайковского, можно утверждать, что главным «раздражающим» фактором, бросавшим вызов театральной общественности, явилась необычность музыки крупнейшего композитора в контексте балетного спектакля, ее новизна и смелость. Все рецензенты, буквально за единичными исключениями, отмечали ее выдающиеся достоинства, но именно эти достоинства становились препятствием к тому, чтобы сразу принять музыку Чайковского как органичную часть синтетического произведения искусства. У посетителей балетных спектаклей не было для этого необходимого опыта. Услышанное и увиденное порождали страх потери правильного направления в балете, утраты признанных достижений. Однако именно балеты с музыкой Чайковского помогли быстро получить такой опыт и освоить на практике новую художественную реальность. Думается, что не последнюю роль здесь сыграл и собственно авторитет самого композитора, а также сходные черты в балетной музыке композиторов-современников. Так, в рецензиях на «Спящую красавицу» вызвавшее некоторые споры и сомнения «Лебединое озеро» фигурирует уже как произведение предыдущего этапа развития балетного искусства. Сходная трансформация имела место и в восприятии «Спящей красавицы», причем в весьма сжатые сроки. В критической заметке не установленного автора газеты «Биржевые ведомости» на спектакль «Спящая красавица» в ноябре 1892 года, в котором впервые выступила балерина А. Дель-Эра, уже нет ни тени тех баталий, которые разыгрались сразу после премьеры менее трех лет назад: «Дебют нашей новой прима-балерины состоялся в “Спящей красавице” при многочисленной публике, совершенно наполнившей зал Мариинского театра. Необыкновенно мелодичная и полная музыкальных красот музыка Чайковского, блестящая постановка и, наконец, артистическое исполнение – давно уже сделали этот балет наиболее любимым публикой» [35]. С течением времени ушло в прошлое и непонимание в отношении «Щелкунчика». Работа Чайковского для балета была осмыслена как важная веха в истории жанра и стала привлекательным примером приложения к нему серьезных композиторских сил.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тематико-библиографический указатель сочинений П. И. Чайковского / Ред.-сост. П. Е. Вайдман, Л. З. Корабельникова, В. В. Рубцова. 2-е изд. М.: П. Юргенсон, 2006. LXXX, 1107 с.
2. Библиография жизни и творчества П. И. Чайковского. Указатель литературы, вышедшей на русском языке за 140 лет (1866–2006) / Авт.-сост. С. А. Петухова. М.: Государственный институт искусствознания, 2014. 855 с.
3. *Слонимский Ю.* П. И. Чайковский и балетный театр его времени. М.: Музгиз, 1956. 335 с.
4. *Wiley R. J.* Tchaikovsky's ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker. London: Oxford University Press, 1991. XV, 429 p.
5. П. И. Чайковский. «Лебединое озеро». Балет в 4-х действиях. Постановка в Московском Большом театре (1875–1883). Скрипичный репетитор и другие документы / Сост., выявл., публ. и коммент. С. А. Конаева. СПб.: Композитор · Санкт-Петербург, 2015. 271 с.
6. Дни и годы П. И. Чайковского: летопись жизни и творчества / Сост. Э. Зайденшнур, В. Киселев, А. Орлова, Н. Шеманин; под ред. В. Яковлева. М.: Л.: Музгиз, 1940. 744 с.
7. *Домбаев Г.* Творчество Петра Ильича Чайковского в материалах и документах / Под ред. Гр. Бернандта. М.: Музгиз, 1958. 635 с.
8. Из Москвы (корреспонденция «Всемирной иллюстрации») // Всемирная иллюстрация. 1876. № 378. 27 марта. С. 266.
9. П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. VI: 1876–1877 / Том подготовлен Н. А. Викторовой и Б. И. Рабиновичем. М.: Музгиз, 1961. 397 с.
10. *Соколов А.* Московские письма. Письмо 2-е // Петербургский листок. 1877. № 28. 10 февраля. С. 3.
11. «Лебединое озеро», балет. Музыка г. Чайковского // Театральная газета. 1877. № 38. 21 февраля. С. 2.
12. А. Д. «Лебединое озеро», балет г. Рейзингера. Музыка г. Чайковского // Театральная газета. 1877. № 39. 22 февраля. С. 2.
13. Н. К-н [Кашкин Н. Д.] Музыкальная хроника. Концерт г. Рубинштейна. «Лебединое озеро» – балет, музыка соч. г. Чайковского // Русские ведомости. 1877. № 49. 25 февраля. С. 1.
14. *Ларош* [Ларош Г. А.] Музыкальные наблюдения и впечатления (из Москвы) // Голос. 1878. № 254. 14 сентября. С. 1–2.
15. Московские письма. VII. Концерт Н. Г. Рубинштейна и несколько слов по этому поводу. – Опера и дебютанты. – Живые картины с музыкой и новый балет. – «Червонные валеты». – Городское управление. – Предвкушения весны // Русский мир. 1877. № 51. 23 февраля. С. 1–2.

16. К. [Курепин А. Д.] Московский фельетон // Новое время. 1877. № 358. 26 февраля. С. 1–2.
17. Никс [Кичеев Н. П.] Сцена и кулисы. Заметки театрального проходимца. «Лебединое озеро». – Анекдот об одной очень умной собаке. – Бенефис г. Ленского. – Щепетильный автор и стакан сельтерской воды. – «Особые приметы». – Горячий фельетонист. – «Tu l'a voulu, George Dandin!» // Будильник. 1877. № 9. С. 7.
18. *Театрал* [Веневитинов М. А.] «Лебединое озеро». Балет г. Рейзингера. Музыка г. Чайковского // Московское обозрение. 1877. № 8. 22 февраля. С. 148.
19. Н. [Сомов А. И.] «Лебединое озеро». Балет г. Рейзингера, музыка П. И. Чайковского (Корреспонденция из Москвы) // Санкт-Петербургские ведомости. 1877. № 54. 23 февраля. С. 3.
20. Театр, музыка и зрелища. Балет «Спящая красавица» // Сын Отечества. 1890. № 3. 4 января. С. 3.
21. Театральный курьер. Еще о новом балете // Петербургский листок. 1890. № 4. 5 января. С. 3.
22. Театральное эхо. «Спящая красавица» (новый балет) // Петербургская газета. 1890. № 3. 4 января. С. 3.
23. Буква [Василевский И. Ф.] Петербургские наброски. Современные съезды, их природа и особенности. – Несколько данных о Петербурге из речи городского головы. – Результаты последней переписи. – Новые данные о положении «пьяного дела» в России. – Сколько выпивает в год средний русский человек. – Винный юбилей стариннейшего петербургского клуба. – Прежде и теперь. – Новый балет «Спящая красавица». – Либретто, музыка, танцы, декорации, костюмы // Русские ведомости. 1890. № 13. 14 января. С. 2.
24. Л. Театральное эхо. Музыка к «Спящей красавице» // Петербургская газета. 1890. № 15. 16 января. С. 3.
25. Иванов М. Музыкальные наброски. «Манфред» Р. Шумана. – «Спящая красавица», балет-феерия в 3-х действиях с прологом, музыка П. Чайковского // Новое время. 1890. № 4993. 22 января. С. 2.
26. [Бернард Н. М.] «Спящая красавица». Балет-феерия в 3-х действиях с прологом, М. Петипа. Музыка П. И. Чайковского // Нувеллист. 1890. № 2. С. 3–5.
27. Б. Театральное эхо. «Щелкунчик», балет-феерия // Петербургская газета. 1892. № 337. 7 декабря. С. 3.
28. Баскин В. Театральное эхо. «Щелкунчик» // Петербургская газета. 1892. № 339. 9 декабря. С. 4.
29. К. [Статья без названия в рубрике «Театральное эхо»] // Петербургская газета. 1892. № 340. 10 декабря. С. 4.
30. Домино «Щелкунчик», балет-феерия. Музыка П. И. Чайковского // Биржевые ведомости. 1892. № 338. 8 декабря. С. 3.
31. [Статья без названия в рубрике «Театр и музыка»] // Новое время. 1892. № 6028. 8 декабря. С. 3.

32. *Иванов М.* Музыкальные наброски. «Иоланта», лирическая опера в 1-м действии. — «Щелкунчик», балет-феерия в 2-х действиях. Музыка П. Чайковского (первое представление 6-го декабря) // Новое время. 1892. № 6034. 14 декабря. С. 2.
33. *Баскин В.* [Статья без названия в рубрике «Искусство»] // Нива. 1892. № 51. С. 1150.
34. *Баскин В.* Петербургская музыкальная жизнь // Наблюдатель. 1893. № 6. Июнь. С. 225–234.
35. *Я. К.* Балет // Биржевые ведомости. 1892. № 310. 10 ноября. С. 3.

REFERENCES

1. Tematiko-bibliograficheskij ukazatel' sochinenij P. I. Chajkovskogo / Red.-sost. P. E. Vajdman, L. Z. Korabel'nikova, V. V. Rubcova. 2-e izd. M.: P. Jurgenson, 2006. LXXX, 1107 s.
2. Bibliografija zhizni i tvorchestva P. I. Chajkovskogo. Ukazatel' literatury, vyshedshej na russkom jazyke za 140 let (1866–2006) / Avt.-sost. S. A. Petuhova. M.: Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya, 2014. 855 s.
3. *Slonimskij Ju. P. I.* Chajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni. M.: Muzgiz, 1956. 335 s.
4. *Wiley R. J.* Tchaikovsky's ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker. London: Oxford University Press, 1991. XV, 429 p.
5. P. I. Chajkovskij. "Lebedinoe ozero". Balet v 4-h dejstvijah. Postanovka v Moskovskom Bol'shom teatre (1875–1883). Skripichnyj repetitor i drugie dokumenty / Sost., vyjavl., publ. i komment. S. A. Konaeva. SPb.: Kompozitor · Sankt-Peterburg, 2015. 271 s.
6. Dni i gody P. I. Chajkovskogo: letopis' zhizni i tvorchestva / Sost. Je. Zajdenshnur, V. Kiselev, A. Orlova, N. Shemanin; pod red. V. Jakovleva. M.; L.: Muzgiz, 1940. 744 s.
7. *Dombaev G.* Tvorchestvo Petra Il'icha Chajkovskogo v materialah i dokumentah / pod red. Gr. Bernandta. M.: Muzgiz, 1958. 635 s.
8. Iz Moskvy (korrespondencija "Vsemirnoj illjustracii") // Vsemirnaja illjustracija. 1876. № 378. 27 marta. S. 266.
9. P. Chajkovskij. Polnoe sobranie sochinenij. Literaturnye proizvedenij i perepiska. T. VI: 1876–1877 / Tom podgotovlen N. A. Viktorovoj i B. I. Rabinovichem. M.: Muzgiz, 1961. 397 s.
10. *Sokolov A.* Moskovskie pis'ma. Pis'mo 2-e // Peterburgskij listok. 1877. № 28. 10 fevralja. S. 3.
11. "Lebedinoe ozero", balet. Muzyka g. Chajkovskogo // Teatral'naja gazeta. 1877. № 38. 21 fevralja. S. 2.
12. A.D. "Lebedinoe ozero", balet g. Rejzingerera. Muzyka g. Chajkovskogo // Teatral'naja gazeta. 1877. № 39. 22 fevralja. S. 2.
13. *N. K-n [Kashkin N. D.]* Muzykal'naja hronika. Koncert g. Rubinshtejna. "Lebedinoe ozero" – balet, muzyka soch. g. Chajkovskogo // Russkie vedomosti. 1877. № 49. 25 fevralja. S. 1.

14. *Larosh* [Larosh G. A.] Muzykal'nye nabljudenija i vpechatlenija (iz Moskvy) // *Golos*. 1878. № 254. 14 sentjabrja. S. 1–2.
15. *Moskovskie pis'ma*. VII. Koncert N. G. Rubinshtejna i neskol'ko slov po jetomu povodu. – Opera i debutanty. – Zhivye kartiny s muzykoj i novyj balet. – «Chervonnye valety». – Gorodskoe upravlenie. – Predvkushenija vesny // *Russkij mir*. 1877. № 51. 23 fevralja. S. 1–2.
16. *K.* [Kurepin A. D.] *Moskovskij fel'eton* // *Novoe vremja*. 1877. № 358. 26 fevralja. S. 1–2.
17. *Niks* [Kicheev N. P.] *Scena i kulisy. Zametki teatral'nogo prohodimca*. «Lebedinoe ozero». – Anekdot ob odnoj ochen' umnoj sobake. – Benefis g. Lenskogo. – Shhepetil'nyj avtor i stakan sel'terskoj vody. – «Osobyje primety». – Gorjachechnyj fel'etonist. – «Tu l'a voulu, George Dandin!» // *Budil'nik*. 1877. № 9. S. 7.
18. *Teatral'* [Venevitinov M. A.] «Lebedinoe ozero». Balet g. Rejzingera. Muzyka g. Chajkovskogo // *Moskovskoe obozrenie*. 1877. № 8. 22 fevralja. S. 148.
19. *N.* [Somov A. I.] «Lebedinoe ozero». Balet g. Rejzingera, muzyka P. I. Chajkovskogo (Korrespondencija iz Moskvy) // *Sankt-Peterburgskie vedomosti*. 1877. № 54. 23 fevralja. S. 3.
20. *Teatr, muzyka i zrelishha*. Balet «Spjashhaja krasavica» // *Syn Otechestva*. 1890. № 3. 4 janvarja. S. 3.
21. *Teatral'nyj kur'er*. Eshhe o novom balete // *Peterburgskij listok*. 1890. № 4. 5 janvarja. S. 3.
22. *Teatral'noe jecho*. “Spjashhaja krasavica” (novyj balet) // *Peterburgskaja gazeta*. 1890. № 3. 4 janvarja. S. 3.
23. *Bukva* [Vasilevskij I. F.] *Peterburgskie nabroski. Sovremennye s'ezdy, ih priroda i osobennosti*. – Neskol'ko dannyh o Peterburge iz rechi gorodskogo golovy. – Rezul'taty poslednej perepisi. – Novye dannye o polozhenii «p'janogo dela» v Rossii. – Skol'ko vypivaet v god srednij russkij chelovek. – Vinnyj jubilej starinnejshogo peterburgskogo kluba. – Prezhdje i teper'. – Novyj balet “Spjashhaja krasavica”. – Libretto, muzyka, tancy, dekoracii, kostjummy // *Russkie vedomosti*. 1890. № 13. 14 janvarja. S. 2.
24. *L.* *Teatral'noe jecho*. Muzyka k “Spjashhej krasavice” // *Peterburgskaja gazeta*. 1890. № 15. 16 janvarja. S. 3.
25. *Ivanov M.* Muzykal'nye nabroski. “Manfred” R. Shumana. – “Spjashhaja krasavica”, balet-feerija v 3-h dejstvijah s prologom, muzyka P. Chajkovskogo // *Novoe vremja*. 1890. № 4993. 22 janvarja. S. 2.
26. [Bernard N. M.] “Spjashhaja krasavica”. Balet-feerija v 3-h dejstvijah s prologom, M. Petipa. Muzyka P. I. Chajkovskogo // *Nuvelist*. 1890. № 2. S. 3–5.
27. *B.* *Teatral'noe jecho*. “Shhelkunchik”, balet-feerija // *Peterburgskaja gazeta*. 1892. № 337. 7 dekabrja. S. 3.
28. *Baskin V.* *Teatral'noe jecho*. “Shhelkunchik” // *Peterburgskaja gazeta*. 1892. № 339. 9 dekabrja. S. 4.
29. *K.* [Stat'ja bez nazvanija v rubrike “Teatral'noe jecho”] // *Peterburgskaja gazeta*. 1892. № 340. 10 dekabrja. S. 4.

30. *Domino* “Shhelkunchik”, balet-feerija. Muzyka P. I. Chajkovskogo // *Birzhevyje vedomosti*. 1892. № 338. 8 dekabnja. S. 3.
31. [Stat'ja bez nazvanija v rubrike “Teatr i muzyka”] // *Novoe vremja*. 1892. № 6028. 8 dekabnja. S. 3.
32. *Ivanov M.* Muzykal'nye nabroski. “Iolanta”, liricheskaja opera v 1-m dejstvii. – “Shhelkunchik”, balet-feerija v 2-h dejstvijah. Muzyka P. Chajkovskogo (pervoe predstavlenie 6-go dekabnja) // *Novoe vremja*. 1892. № 6034. 14 dekabnja. S. 2.
33. *Baskin V.* [Stat'ja bez nazvanija v rubrike “Iskusstvo”] // *Niva*. 1892. № 51. S. 1150.
34. *Baskin V.* Peterburgskaja muzykal'naja zhizn' // *Nabljudatel'*. 1893. № 6. Ijun'. S. 225–234.
35. *Ja. K.* Balet // *Birzhevyje vedomosti*. 1892. № 310. 10 nojabnja. S. 3.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Комаров А. В. – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Отдела документов и личных архивов Российского национального музея музыки; старший научный сотрудник Сектора истории музыки Государственного института искусствознания; komluvi@mail.ru

SPIN-код: 9639-0275

ORCID: 0000-0002-9613-2213

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Komarov A. V. – Cand. Sci. (Art History), Leading research fellow at the Russian National Museum of Music, Senior research fellow at the State Institute for Art Studies, komluvi@mail.ru

SPIN-код: 9639-0275

ORCID: 0000-0002-9613-2213