

Maria SHCHERBAKOVA

## “A minute of absolute happiness...”

*(to the 125th anniversary of the production of «Swan lake» on the Mariinsky stage)*

Мария ЩЕРБАКОВА

## «Минута абсолютного счастья...»

*(к 125-летию постановки «Лебединого озера» на Мариинской сцене)*

**В** 1895 году на сцене Мариинского театра появился великий спектакль, навсегда изменивший судьбы мирового и отечественного балетного искусства. Петербургская премьера «Лебединого озера», состоявшаяся уже без Петра Ильича Чайковского, является загадочной кульминацией его творчества, свершившейся уже за пределами земной жизни творца. Изучение истории этой легендарной постановки со временем превратилось в бесконечно увлекательный поиск ускользающей истины [см.: 4, с. 16; 7; 9, с. 126–135]. Ибо практически недоказуемой оказалась вроде бы очевидная связь авторской воли композитора с премьерой «Лебединого» на Мариинской сцене, состоявшейся уже без него самого, пусть и с прежними соавторами его балетных постановок — М. Петипа, Л. Ивановым, Р. Дриго. И действительно, «прямых свидетельств» тому сам Петр Ильич нам не оставил. Сохранился лишь автограф балетной партитуры 1877 года, тогда же ставший основой спектакля хореографа Венцеля Рейзингера, как известно, «обеспечившего» неуспех московской премьеры, запомнившейся лишь картонными крыльями девушек-лебедей.

И все же определенные свидетельства причастности композитора к посмертной «лебединой» премьере

The Saint Petersburg premiere of «Swan lake», which took place without Peter Tchaikovsky, is a surprising and mysterious culmination of his work. The study of the history of this legendary production eventually turned into an endlessly fascinating search for evidence of the author’s participation in its implementation. The search for scenographic and editorial specifics makes us again and again explore not only the textual depths of the staging history, but sometimes find unknown details and evidence in the business documentation of the Mariinsky theater.

**Keywords:** P. I. Tchaikovsky, Mariinsky theatre, «Swan lake», posthumous premiere, co-authors R. Drigo, M. Petipa, L. Ivanov, violin repetiteur, official correspondence of the Mariinsky music office.

Петербургская премьера «Лебединого озера», состоявшаяся уже без Петра Ильича Чайковского, является удивительной и загадочной кульминацией его творчества. Изучение истории этой легендарной постановки со временем превратилось в бесконечно увлекательный поиск свидетельств авторского участия в ее осуществлении. Поиски сценической и редакционной конкретики заставляют вновь и вновь исследовать не только текстологические глубины постановочной истории, но подчас находить неизвестные детали и свидетельства в деловой документации Мариинского театра.

**Ключевые слова:** П. И. Чайковский, Мариинский театр, «Лебединое озеро», посмертная премьера, соавторы Р. Дриго, М. Петипа, Л. Иванов, скрипичный репетитор, служебная переписка нотной конторы.

на Мариинской сцене специалистам были известны и обсуждались не раз [см.: 5, с. 62–63; 10; 12; 16, с. 244; 18]. Правда, в отличие от бесспорности автографов, здесь всегда принимались во внимание косвенные свидетельства (мемуары современников), а также эпистолярные и документальные источники того времени. Обратимся же к наименее известной их части, а именно — к служебной переписке и документации Санкт-Петербургской конторы Императорских театров за период с ноября 1893 года до 15 января 1895-го, где и получили отражение все события предыстории балета. Именно в этой массе рутинных канцелярских фактов логично искать практическое развитие постановочных планов будущего «Лебединого», намеченных и согласованных Дирекцией (или любыми ее представителями) с П. И. Чайковским.

Как известно, вполне сложившуюся в 1880–1890-е годы логику упорядоченного сотрудничества Мариинского театра с Чайковским прервал трагический уход композитора из жизни 6 ноября 1893 года. Внезапность случившегося заставила пересмотреть планы и сроки осуществления намеченной премьеры «Лебединого озера». Процесс подготовки этого отложенного во времени события на первых порах неминуемо утонул в об-

шественно-культурной суете, связанной с похоронами и мемориальными мероприятиями, посвященными памяти композитора. Однако сформировавшаяся тогда в Дирекции Императорских театров официозная идея увековечивания памяти Чайковского конкретизировалась не только в череде ритуальных событий, но обрела и устойчивые программные перспективы.

В ноябре 1893 года жизнь Мариинского театра развивалась в двух параллельных руслах — обустройство материальных свидетельств памяти (памятник, стипендии и проч.) и пересмотр репертуарной политики в отношении произведений П. И. Чайковского, о чем весьма настойчиво хлопотала семья. Хроника развития этих двух инициатив нашла свое отражение в служебном «Деле императорских театров „О Высочайшем разрешении на устройство в Мариинском театре в феврале 1894 года двух представлений спектакля-концерта с обращением сбора с оного на сооружение памятника покойному композитору Петру Ильичу Чайковскому и на открытие повсеместной подписки для составления капитала для пособия“»<sup>1</sup>. В дальнейшей служебной переписке ноября того же 1893 года уточнялся круг участников и масштабы развития событий, была сформирована комиссия по сбору пожертвований в составе И. А. Всеволожского, В. Н. Герарда, А. А. Герке, В. С. Кривенко, В. И. Мерцалова, А. Е. Молчанова, В. П. Погожева, А. С. Танеева, М. И. Чайковского и Э. Ф. Направника. Кульминацией репертуарных решений можно считать не только уточнение сроков отложенной премьеры «Лебединого озера» (1895), но также сопряженную с юридическими сложностями попытку вернуть на Мариинскую сцену первую из петербургских постановок Чайковского — оперу «Опричник» (1897)<sup>2</sup>.

Начатое спустя две недели после кончины Чайковского «устройство спектакля-концерта» постепенно обретало вполне определенные очертания. В рапорте министру Двора графу Воронцову-Дашкову И. А. Всеволожский тогда представил на утверждение проект программы концерта в Мариинском театре на сооружение памятника Чайковскому<sup>3</sup> и ходатайствовал «о разрешении устроить означенный спектакль не ранее февраля 1894 года». Аргументов для столь неблизкой даты им приводилось достаточно: «<...> так как до этого срока не будет времени для разуучивания назначенных к исполнению в тот вечер музыкальных номеров в виду новых постановок по опере и балету, при чем имею честь присовокупить, что музыкальными силами Консерватории, по моему мнению, невозможно будет воспользоваться и Дирекции театров придется обойтись своими силами». Прилагаемый проект программы был таков: первое действие оперы «Орлеанская дева», два



Афиша концерта «В память П. И. Чайковского» 17 февраля 1894 года в Мариинском театре

фрагмента (Увертюра и дуэт) из оперы «Ромео и Юлия», одно действие из балета «Лебединое озеро» и «Коронационная кантата». Седьмого января 1894 года Всеволожский также запрашивает Высочайших разрешений на исполнение («по примеру Петербургских театров») в московском Большом театре «двух спектаклей из произведений П. И. Чайковского с обращением сбора с одного из них в распоряжение Высочайше учрежденной Комиссии для составления фонда имени Чайковского, а с другого на сооружение памятника на могиле покойного». На последнее предложение было разрешено дать один лишь спектакль, о чем 12 января 1894 года была поставлена в известность Московская контора императорских театров.

Мемориальный концерт состоялся 17 февраля 1894 года. Его программа значительно отличалась от пер-

<sup>1</sup> Здесь и далее в статье цитируются тексты и представлены иллюстрации отдельных служебных документов, объединенных под грифом «Дела императорских театров» исторических хранений Отдела нотных фондов Государственного академического Мариинского театра (далее — ОНФ ГАМТ). Обработка фонда не завершена.

<sup>2</sup> О сложностях восстановления «Опричника» в репертуаре см. более подробно [17].

<sup>3</sup> Как известно, памятник был установлен на могиле композитора в некрополе Александро-Невской лавры (идея И. А. Всеволожского, воплощение П. П. Каменского).



Пьерина Леньяни  
в роли Одетты.  
Мариинский театр.  
1895 год

Вера Трефилова  
в роли черного лебедя.  
Мариинский театр.  
1895 год

воначального проекта Дирекции и включала уже не четыре, но пять номеров: I-е действие оперы «Орлеанская дева», ариозо Наташи из оперы «Опричник», 2-ю картину I действия оперы «Пиковая дама», а также (в первый раз) II действие балета «Лебединое озеро» и «Коронационную кантату». Заметим, что «Лебединое озеро» было анонсировано с особой — премьерной — детализацией информации в афише. Акцентировалось, что в первый раз будет представлено не только II действие балета Чайковского, но и тот факт, что «роль „Одетты“ исп[олняет] в 1-й раз г-жа Пьерина Леньяни». Именно такой тип подробного информационного анонса повторится (с несущественными разночтениями, касающимися лишь фамилий исполнителей) в афише премьерного спектакля в январе 1895 года, став частью общей рекламной информации.

Такова фактография служебных событий, предшествовавших премьере 1895 года. Но что же являл собой собственно музыкальный материал спектакля, представлявший собой обновленную версию балета 1877 года? Очевидно, что весь объем нотных текстов постановки 1895 года (партитура, репетиторы, оркестровые голоса) в сложившейся тогда ситуации по определению мог быть и был сформирован без участия композитора. Все дополнения, внесенные в постановочную версию балета, как известно, большей частью принадлежали ранее сотрудничавшему с Чайковским Р. Дриго, кото-

рого сам автор чрезвычайно ценил как профессионала-капельмейстера. Достаточно вспомнить, что в 1892 году именно ему были адресованы многочисленные авторские пометы в партитуре «Щелкунчика». Тогда же, он требовал от П. Юргенсона немедленного предоставления в театр партитуры этого балета: «Быть может, дабы не терять времени, ты отдашь теперь партитуру (полную) 2-го действия списывать? Однако предупреждаю тебя, что при репетированье балета необходимо, чтобы в руках капельмейстера была подлинная партитура. Копиисты так нещадно врут! Притом у меня в партитуре<sup>4</sup> имеются многие замечания для капельмейстера Дриго. Конечно, по минованию корректурных репетиций он возвратит тебе ее» [16, с. 433].

Тем не менее основными музыкально-текстовыми источниками спектакля 1895 года сегодня являются два так называемых «технических», то есть «неавторских» переложения музыки балета для двух скрипок — **два скрипичных репетитора**. По театральным традициям того времени, участие автора музыки балета в создании такого рода музыкально-текстовых источников не предполагалось. Как известно, репетиторы были и в комплекте музыкальных материалов московского спектакля 1877 года, но и тогда Чайковский их также не создавал. Композитор лишь живо интересовался процессом их подготовки, как и всей репетиционной работой балетной труппы. Один из московских репе-

<sup>4</sup> Постановочной партитуры, о которой идет речь, в библиотеке Мариинского театра нет.

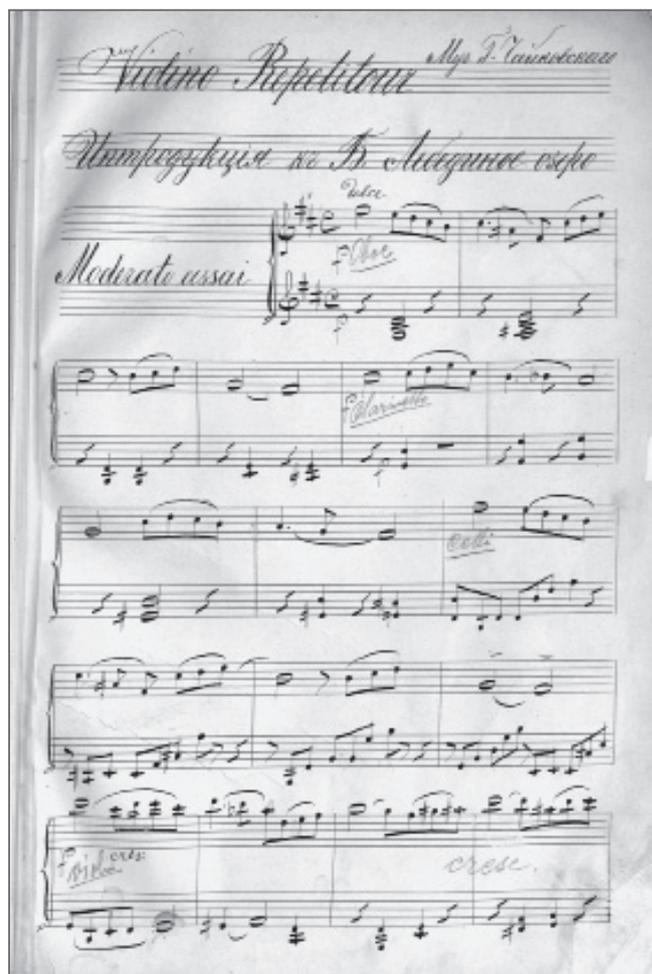
«Минута абсолютного счастья...»

титоров «Лебединого озера» 1877 года, перевезенный по распоряжению Дирекции в 1895 году из Москвы в Петербург, был переделан и использован в качестве третьего репетиционного источника петербургского «посмертного» спектакля и впоследствии отправлен опять в Москву как основа для переноса постановки 1895 года на сцену Большого театра<sup>5</sup>.

Собственный профессионализм балетного композитора, как известно, не однажды самим Чайковским подвергался критическому самоанализу. Так, спустя несколько месяцев после московской премьеры, в декабре 1877 года в Вене балет Л. Делиба «Сильвия» показался ему «первым балетом, в котором музыка составляет не только главный, но и единственный интерес»: «Что за прелесть, что за изящество, богатство мелодическое, ритмическое и гармоническое. Мне было стыдно. Если б я знал эту музыку ранее, то, конечно, не написал бы „Озеро лебедей“» [15, с. 37]. Правда, спустя десятилетие, в 1888 году второй акт «Лебединого озера» открыл неведомые ранее глубины самооценки: «Лебединое озеро. Минута абсолютного счастья. Но только минута» [13: т. 3, с. 222]. В «кульминационно-балетный» для композитора период создания «Спящей красавицы», в январе 1889 года в самооценке фиксируется почти экстатическое состояние сознания: «[Я] так погрузился в писание балета, что на письма уж решительно не остается времени» [8].

Работа Чайковского в балетном жанре как обретение им специфического опыта профессионального сотрудничества с хореографами отчасти открывается и в служебной документации, а также в мемуарных материалах и эпистолярной этих лет, в особенности, в преддверии петербургских балетных премьер 1890-х. Декоратор Карл Федорович Вальц в «Театральных мемуарах», к примеру, свидетельствовал, что «балетмейстеры сами делали точные указания композиторам, какие им нужны мелодии для танцев. П. И. Чайковский перед написанием балета долго добивался, к кому можно обратиться, чтобы получить точные данные о необходимой для танцев музыке. Он даже спрашивал у меня, что ему делать с танцами, какова должна быть их длина, какой счет и тому подобное. Я, разумеется, как лицо в этом мало сведущее, не мог дать ему почти никаких указаний» [3].

В передаче активно общавшегося с композитором управляющего Петербургской конторой императорских театров с 1882 по 1896 год В. П. Погожева, мы узнаем, что одним из неперенных условий работы над новым балетом Чайковскому казалось получение узкопрофессиональных представлений хореографического плана («мне необходимо, прежде чем приступить к сочине-



Страница скрипичного репетитора балета «Лебединое озеро». Копия переписчика

нию, обстоятельно переговорить с балетмейстером» [9]). Именно таким, в частности, было начало работы над «Спящей красавицей»: «Около 1 ноября буду в Петербурге на довольно продолжительное время и при этом повидаясь, уговорюсь с балетмейстером насчет того, как, что и когда нужно» [9]. Далее — деловые совещания и беседы Чайковского со Всеволожским, с Петипа и с капельмейстером Дриго вошли в повседневный обиход жизни Петра Ильича. В переписке композитора с сотрудниками Санкт-Петербургской нотной конторы императорских театров подчас содержатся детали рутинной предпостановочной работы, например, такие, как поручение «составить violino-repetiteur». 18 июня 1890 года Чайковский пишет Н. О. Христофорову: «Многоуважаемый Николай Осипович! Завтра высылаю Вам первое действие (Пролог) балета. Пожалуйста, черкните мне хоть маленькое словечко о получении пар-

<sup>5</sup> Судьба этого репетитора прояснилась лишь в наши дни и представляется и трагичной, и чрезвычайно комичной одновременно. Обнаруженный в 2000-х годах в архивах Большого театра, этот источник был «заново превращен» в версию 1877 года и в таком виде почему-то издан (не факсимиле, но в современной нотной графике!). См.: Лебединое озеро: балет в 4-х действиях: постановка в Московском Большом театре, 1875–1883: скрипичный репетитор и другие документы / [сост. С. Конаев]; Гос. акад. Большой театр России. СПб.: Композитор, 2015. 288 с.



поставил издание в театр, однако намного позже январской премьеры — осенью 1895 года. Таким образом, использоваться в этом спектакле она не могла, так как не в полной мере соответствует двум известным скрипичным репетиторам. С другой стороны, отсутствие в архивных постановочных фондах аутентичной партитуры «Лебединого озера» 1895 года, на наш взгляд, следует напрямую связывать с персональным участием ряда постановщиков спектакля. Отношение к ее исчезновению, скорее всего, могли иметь два участника премьеры — дирижер Риккардо Дриго и балетмейстер-репетитор Николай Григорьевич Сергеев<sup>8</sup>, записавший, по его собственному признанию, в хореографической нотации В. Степанова «все, что видел из М. И. Петипа» на сцене Мариинского театра [2]. Проработавший в России не одно десятилетие и ушедший в отставку уже в годы Советской власти, Р. Дриго в 1919 году вполне мог бы увезти премьерную партитуру с собой в Италию. На эту мысль наводит и поразившее тогда многих решение музыканта включить в позволенные ему для вывоза из страны 60 кг багажа исключительно свои собственные музыкальные материалы (партитуры). Однако еще ранее Дриго — в 1918 году Советскую Россию покинул Н. Г. Сергеев. Как свидетельствуют материалы увезенного им за рубеж музыкального архива, хранящегося ныне в библиотеке Гарвардского университета в виде коллекции «Nikolai Sergeev choreographic and music scores for the ballet Swan lake, 1905–1924»<sup>9</sup>, именно здесь и содержится полный комплект оркестровых материалов балета «Лебединое озеро» версии 1895 года.

Еще одним поводом к разочарованию является имеющаяся клавирная версия балета Е. Лангера, также изданная П. Юргенсоном после премьеры, одновременно с партитурой. К сожалению, и этот текстовый источник также информационно «неактуален». К тому же, в 1890-е годы фортепианное переложение балета еще не стало обязательным музыкальным материалом балетного репетиционного процесса, уступая актуальности прежних скрипичных репетиторов. Профессиональная балетная практика на императорской сцене 1880–1890-х годов вполне убеждает в том, что клавирные (фортепианные) переложения до 1900-х годов отражали скорее «внешний» интерес к балетному материалу, существовавший тогда преимущественно в любительской среде. В непосредственной работе в репетиционных классах на улице Театральная (то есть в балетном училище), как правило, использовались именно скрипичные репетиторы. Помимо консервативных закономерностей прошлого, существенную роль играли практические условия настоящего: к примеру, и Петипа, и Иванов владели игрой на скрипке, к тому же в театре имелись штатные скрипачи, профессионально выполнявшие именно такую — техническую переработку балетного музыкального материала для репетиций

(«дежурный» труд, в чем-то схожий с трудом переписчиков оркестровых партий).

Кульминационное завершение эпохи Чайковского премьерой 1895 года навсегда изменило соотношение и приоритеты в профессиональном балетном мире: на первое место выдвинулась именно музыка как основной источник художественных идей и образов, отодвинув хореографию пусть и на второй, но особый план и наделив ее при этом смыслом искусства художественно-пластической интерпретации. Одним из симптомов изменений в профессиональной среде мог бы стать репетитор так называемого «смежного» типа (“pour Violin et Pianoforte”), появившийся, например, в балете «Фея кукол» И. Байера, поставленного Сергеем и Николаем Легатами в 1903 году. Отметим, что именно с этого времени сформировалась (и стабилизировалась) существующая и сегодня практика использования в балете двух типов клавира: репетиционного (балетмейстерского, для работы в классе) и режиссерского, использующегося при сценическом ведении балетного спектакля. Своеобразие этого перехода запечатлел в своих мемуарах пришедший в 1900-е годы в балетный мир Мариинского театра поначалу как концертмейстер балетных репетиций Б. В. Асафьев: «Осенью в балетном репетиционном зале мне устроили своего рода „поверочное испытание“ в присутствии малой комиссии. Надо было показать умение читать с листа, гибко приспособляться к условно-хореографическим темпам, а главное — играть с так называемых „балетных репетиторов“, сразу делая фортепианное переложение. Слух мой таких „фокусов“ не боялся, цифрованный бас я знал хорошо, поэтому я выдержал и это испытание. Но сами по себе эти „репетиторы“ являлись диким музыкальным уродством: для двух скрипок делались переложения — выжимки из любой музыки и притом так, что если по данному диапазону нижний голос — „бас“ второй скрипки должен был идти ниже соль баска, его без стеснения „переселяли“ выше октавой, и аккомпанирующий голос перескакивал в регистр мелодии и т. п. и т. п.»[1].

В целом же, у музыкальных материалов «Лебединого озера» 1895 года (как и у любых других «материальных составляющих» балетного спектакля) в Мариинском театре судьба всегда была предсказуема: им суждено было «сгореть в топке» перманентной репетиционно-постановочной работы. Нотный материал традиционно претерпевал изменения, неизбежные при вводе новых исполнителей, смене редакционных версий и неизбежной перекомпоновке музыкального текста. Как обычно, и формирование, и последующее постепенное исчезновение премьерных нотных текстов балета Петипа вполне отчетливо фиксирует служебная хроника Дирекции. К примеру, 26 ноября 1894 года управляющий Московской конторой П. М. Пчельников в двух телеграммах на имя директора И. А. Всево-

<sup>8</sup> В 1914–1917 годах Н. Г. Сергеев занимал пост главного балетмейстера Мариинского театра.

<sup>9</sup> Официальный сайт Harvard Library: <http://oasis.lib.harvard.edu/>

ложского с раздражением разбирает общую путаницу в пересылке материалов балета «Лебединое озеро» из Москвы и Санкт-Петербург и обратно, называя ее виновником заведующего оркестрами и библиотекой Мариинского театра К. А. Кучера. Пчельников констатирует очевидные зловключения нотного материала балета по вине петербургского коллеги: «<...> весной брал от нас матерьял „Лебединого озера“, а возвратил его не нам, а в магазин Юргенсона. Чтоб выручить его было много хлопот»<sup>10</sup>.

Сами по себе первые 5–7 лет жизни «Лебединого озера» 1895 года могли бы стать особой сюжетной линией в театрально-постановочной жизни императорских театров. Не однажды волны общественного резонанса побуждали Дирекцию заказывать дубликаты музыкальных текстов именно этой постановки балета. Так, 13 марта 1902 года, заведующий монтировочной частью императорских театров барон В. Кусов передает в библиотеку служебную записку о желании директора послать в Вену фортепианное переложение балета «Лебединое озеро» Чайковского в качестве безвозмездного дара. А чуть ранее, в 1900 году копия оркестровой партитуры была направлена в управление Варшавских правительственных театров, где она, вероятно, может находиться и сейчас.

Основной массив нотных текстов спектакля 1895 года активно и многократно использовался и в петербург-

ской пост-премьерной жизни постановки, просуществовавшей в своем первоначальном варианте не более 10 лет. Обновленная сценическая версия балета, во многом изменившая концепцию Петипа-Иванова, как известно, была осуществлена уже в 1914 году А. Горским. Фактически, сценический образ великого «Лебединого озера» Чайковского-Дриго-Петипа-Иванова как *grand spectacle*, вошедшего в историю российского и мирового балетного театра XIX века и обозначившего рубеж между его прошлым и будущим, сегодня мы вполне могли бы сравнить с легендарным «Титаником», величественно открывшимся и необъяснимо исчезнувшим в пучине истории. Его музыкально-текстовые очертания, как и их авторская аутентичность, лишь угадываются сегодня в давно вышедших из употребления балетмейстерских пометах двух упомянутых репетиторов и немногих сохранившихся, а потому «реликтовых», оркестровых голосах. Однако, образ этот, некогда бесповоротно изменивший ландшафт балетного мира, продолжает магнетизировать творческое сознание хореографов последующих столетий. Поиски сценографической конкретики заставляют вновь и вновь исследовать текстологические глубины постановочной истории. Нахождение и изучение любой из его полных символики деталей нотного и хореографического текстов и в XXI веке способно стать событием, изменяющим представления о существовании эпохи и путях балетного театра в будущее.

#### Литература

1. Асафьев Б. В. О себе. Фрагменты воспоминаний. URL: <http://www.balletmusic.ru/books/article/Asafiev1-1.htm> (дата обращения 27.06.2020).
2. Беседа с Н. Г. Сергеевым // Петроградская газета. 1915. 13 декабря (№ 342). С. 17.
3. Вальц К. Ф. Из театральных мемуаров. URL: <http://www.tchaikov.ru/memuar081.html> (дата обращения 27.06.2020).
4. Галкин А. С. Поэтика балетного спектакля конца XIX в. (Первая петербургская постановка «Лебединого озера»): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / ГИИ. М., 2015. 22 с.
5. Галкин А. С. Поэтика балетного спектакля конца XIX в. (Первая петербургская постановка «Лебединого озера»): Дис. ... канд. искусствоведения / ГИИ. М., 2015. 194 с.
6. Логачева Н. В. Роль П. И. Юргенсона в нотоиздательской деятельности во второй половине XIX – начале XX вв.: Дис. ... канд. исторических наук / Рос. ун-т дружбы народов. М., 2016. 190 с.
7. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. URL: <https://wysotsky.com/0009/180.htm> (дата обращения 28.07.2020).
8. Познанский А. Чайковский. URL: <https://topreading.ru/bookread/46558-aleksandr-poznanskiy-chaikovskii/page-226> (дата обращения 26.07.2020).
9. Погожев В. П. Воспоминания о П. И. Чайковском. URL: <http://www.tchaikov.ru/memuar105.html> (дата обращения 26.07.2020).
10. Слонимский Ю. И. Из воспоминаний Риккардо Дриго // Музыкальная жизнь. 1973. № 23. С. 15–16.
11. Слонимский Ю. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. М.: Музгиз, 1956. 335 с.
12. Хроника // Артист. 1894. № 33 (Январь). С. 197–211.
13. Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского: По докум[ентам], хранящимся в Архиве им. покойного композитора в Клину. Москва; Лейпциг: П. Юргенсон, 1900–1902. Т. 1–3.
14. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. М.: Музыка, 1953–1981. Т. I–XVII.
15. Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма / ред.-сост. В. А. Жданов. М.: Госкультпросветиздат, 1951. 555 с.
16. Чайковский П. И., Юргенсон П. И. Переписка: в 2 т. / сост. и науч. ред. П. Е. Вайдман. Т. 2. М.: П. Юргенсон, 2013. 664 с.
17. Щербакова М. О «немузыкальных» автографах Чайковского в архивном отделе библиотеки Мариинского театра // Чайковский и XXI век: диалоги во времени и пространстве: материалы межд. науч. конференции. Москва — Клин, 12–14 ноября 2014 года / сост. А. В. Комаров. М.: Композитор, 2017. С. 19–31.
18. Wiley R. J. Tchaikovsky's ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker. Oxford: Clarendon press, 1986. 429 p.

<sup>10</sup> Служебная телеграмма управляющего Московской конторой П. М. Пчельникова // ОНФ ГАМТ. Фонд исторических хранений. Автографы (письма, записки).