Константин Черкасов

«Пиковая дама» = «Три сестры»?

Заметки о неосуществленной Вл.И. Немировичем-Данченко постановке оперы Чайковского «Пиковая дама»

«Борис Годунов», «Князь Игорь» и «Снегурочка», «Отелло», «Фальстаф» и «Аида», «Сказки Гофмана» – список может сделать честь любому музыкальному театру, способному справиться и с монументальной, но задушевной русской классикой, и с необходимым любой репертуарной труппе образцово-показательным Верди, и с элегантной французской лирической оперой. Таким, не исключая опытов с новейшими советскими и западноевропейскими произведениями, видел свой театр Владимир Иванович Немирович-Данченко. Заметим, что Верди и Оффенбах годятся Немировичу-Данченко в отцы, Мусоргский с Римским-Корсаковым – в старшие братья, а Шостакович – во внуки (как если бы Лев Додин 1944 г. рождения поставил оперу Олега Крохалева, родившегося в 1992-м).

Мечты реалиста до мозга костей Немировича-Данченко так и остались мечтами, исследователям остается вычитывать их из немногочисленных источников – так, всего одно предложение в неполный десяток слов рассказывает нам о желании режиссера обратиться к «Аиде»[1]. А чего стоят вскользь проброшенные в порыве обиды[2] названия опер Римского-Корсакова и Бородина?

О «Пиковой даме» Немирович-Данченко думал долго. Захватила ли она его воображение еще на мировой премьере 1890 г., на которой, страшно сказать, он присутствовал – неизвестно. Но 27 февраля 1926 г. он пишет из Нью-Йорка В.В. Лужскому: «Между прочим, я обдумываю свою, новую постановку “Пиковой дамы”»[3]. В мае – А.В. Луначарскому: «Я еще очень киплю замыслами творческими. Наиболее меня волнующие – в Опере. Успех того, что вложено в постановку “Карменситы”, окрылил меня. И замеченные недочеты закалили. Кроме “Бориса Годунова”, я разрабатывал план “Пиковой дамы” <…>»[4].

Между письмами Лужскому и Луначарскому происходит непоправимое – у Немировича-Данченко отнимают репетиционную базу и выселяют из здания Художественного театра «К.О.» («комическую оперу»), уже ставшую известной в Москве и имеющую сенсационный успех в Европе и Америке.

В феврале 1927-го он узнает, что «Бориса Годунова» ставят сразу в двух театрах, и делится переживаниями с верным секретарем – О.С. Бокшанской: «А подумали Вы хоть разочек, что я переживаю, читая о “Борисе Годунове”[5] в постановке Лосского[6], посвященного во все мои замыслы и репетировавшего под моим руководством и, конечно, испортившего замысел? Еще курьезнее, что – пишут мне – в студии К.С. думают[7] ставить “Бориса”!!»[8]. И ещё: «Но ведь преступление-то совершено! Ведь все мои назревшие, яркие замыслы, которыми я горел и ради которых я работал 6 лет, создавая этот коллектив, зарезаны! <…> Ведь я уже не поставлю ни “Бориса Годунова”[9], к которому был совсем готов, ни “Пиковой дамы”, которую с волнением разрабатывал с *Рахманиновым* [курсив мой – *К.Ч.*] <…>. Ведь все это у меня отнято!»[10].

С.В. Рахманинов благосклонно отнесся к такому радикальному театральному опыту Немировича-Данченко как «Карменсита и солдат»[11], поэтому вопрос о несовместимости двух больших художественных величин не возникал. Но бездомная Студия вернулась в СССР, а Немирович-Данченко на несколько лет остался в Голливуде.

Вл.И. Немирович-Данченко.
1942

Рубрика «Дневник искусства» газеты «Известия» от 29 июня 1934 г. коротко сообщала: «В репертуар театра включены “Камарго” Лекока и “Пиковая дама” Чайковского»[12]. В том же году в «Правде» вышла краткая заметка Б.А. Мордвинова[13]. Рассказывая о достижениях театра – в частности, о триумфе «Катерины Измайловой» и готовящейся премьере «Травиаты» – он упомянул «следующую работу театра по пересмотру классического наследия» – «Пиковую даму» Чайковского с новым текстом Валентина Стенича[14].

В 1936 г. Немирович-Данченко пишет: «А в Музыкальном театре готовят “Пиковую даму”, “Риголетто” и “Елену”, для которой удалось наконец добиться недурного нового либретто»[15]. В протоколах репетиций, хранящихся в РГАЛИ, «Пиковая дама» упоминается с сезона 1938/39[16]. Речи и обсуждения Немировича-Данченко с исполнителями относятся к последнему году его жизни. «30 марта 1943 года после беседы о “Пиковой даме” в Музыкальном театре он слушал вечером “Пиковую даму” в Большом театре. Слушал с напряженным вниманием, смотрел на сцену, но видел там уже не то, что видели все, а контуры своего, чуждого оперной пышности спектакля – Петербург, гранит, памятники, белые ночи и драматический эпизод обыкновенных людей, до одержимости охваченных страстями...»[17].

Оговоримся заранее – после постановок «Пиковой дамы» Всеволодом Мейерхольдом, Львом Михайловым и Юрием Любимовым, мысли Немировича-Данченко могут показаться обыденными. Поэтому прошу уважаемого читателя учесть, что сюжет развивается в 1943 г., а тогда высказывание 84-летнего режиссера звучало вызывающе нахальным: «Если я могу делать купюры и даже перестановки ради идеи сегодняшнего спектакля – сегодняшнего, а не музейного – у Шекспира – то почему я не могу их делать у композитора?»[18].

Конечно, из имеющихся скупых источников (две небольшие папки в архиве Художественного театра) мы никогда доподлинно не восстановим истинные намерения Немировича-Данченко по постановке «трагедии страстей» – именно так режиссер определил «Пиковую даму». В стенограммах он лишь «набрасывает атмосферу», до действенной сути участники постановки дойдут только в процессе репетиций.

Рассуждения режиссера[19] во время подготовительного этапа работы над спектаклем в основном относятся к трем действующим лицам – Герману, Лизе и Графине:

«**Герман**

Есть еще что-то, что делает Германа образом исключительным, не похожим ни на Онегина, ни на какого-то еще героя Байрона. Тогда я начинаю подбирать все, что о нем говорят. И вот у меня получается очень много сложных задач.

Произведение мне подсказывает, что у него увлечение Лизой, действительно, самое романтическое. “Богиня, божество, красавица… Я имени не знаю и не хочу узнать…”, потому что всякое имя, которое я придумаю, может только снизить мою влюбленность. <…> В то же время я ревнив. То есть меня охватывают иногда ревнивые мысли. Я не скрою, что в своих мечтах я представляю ее даже близкой мне. Рядом с этим я слышу: беден. А тут и знатные, и богатые. Томский – и знатный, и богатый. Все это – знать придворная. Я здесь не свой человек. Затем и стремления мои такие. Значит – мечта быть богатым. Знатным я не могу быть, а богатым – для того, чтобы приблизиться.

Одна страсть. Но при этом же – какая это страсть? Разные краски. Одни мне говорят: “У него такой вид, как будто у него на душе, по крайней мере, три убийства”. У-у-у-у, это уже что-то мне подсказывает, какой я, чтобы у меня был такой вид, как будто на душе три убийства. Страшная вещь иметь такой вид. <…>

Вл.И. Немирович-Данченко с труппой Московского академического Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко. 1941–42

Не могу отделаться в Германе от Врубеля. <…>

В конце концов, все переживания Германа чрезвычайно проникнуты скорбью. Он возбуждает не только влюбленность Лизы, в зрителе он возбуждает какое-то необычайное сочувствие.

Пойти дальше. Человек, который охвачен до такой степени страстью. А потом у него другая страсть вышибла первую – когда он в этом страстном пафосе доходит до какой-то грани, где он ненормален. Тогда легко будет Герману прийти к моменту почти ненормальному, когда в Казарме он почти ненормальный, или в последней сцене он уже на этой грани больного ума. Вот какая обостренность страсти. <…>

Он беден. Тем не менее, он находится в их среде. Так у Чайковского. Конечно, он потомственный почетный дворянин. Родители из кожи лезут набрать деньги, чтобы он мог быть в лучшем гвардейском полку. На этом достаточно точку поставить. … Он сравнительно беден. Это не значит, что он нищий. Он в их среде вращается. <…>

Это ведь одержимость. Огромная надежда – этим три карты. Не то что: они меня убьют. Трудно этим увлекаться: три карты, которые меня убьют. Это три карты, которые мне дадут жизнь, дадут радость, дадут все то, о чем я мечтаю. Это три карты, которые дадут все то, о чем я мечтаю. Это три карты, которые дадут мне и визу, и положение. Значит, три карты вот как возбуждают меня радостно. <…> Я иду от музыки.

После смерти графини такой аккорд си-минорный. Потом контрабасы на фа-диез. Попробуйте. Все это шире, гораздо шире. Широко. Самый настоящий “фюнебр”. Хочется рыдать в это время. Но что Чайковскому нужно – чтобы Герман ощутил то, что умерла графиня. <…>

Когда я долго думал об этой постановке, я думал, что трехнотная секвенция графини ярче слышна. Это страшная штука – три ноты. Он от них с ума сойдет.

Лиза

Где искать зерно Лизы? Эмоциональное зерно Лизы? Если бы я играл Лизу, я зерно ищу в обращении ее к ночи: “Моя тайна темна, как ты… Зачем обманывать себя?..” Тайну свою говорит ночи. Никому не скажет! У нее жених блестящий. И она носит тоже страсть, тоже погибнет. Она носит груз какой-то тайны. Тянет, влечет ее к человеку, которого она не знает, которого она только видит, который захватил ее лицом “падшего ангела”, скорбностью. <…>

Так вот, груз Лизы, и чем жить, как наживать? Надо нажить “мечту”. <…>

Не может быть, чтобы молодая женщина не могла создать себе образ какого-то мужчины, который пленяет своими скорбными глазами, в то же время полными страсти; который не спускает с нее глаз. Тут и скромность. Вероятно, он не из самых знатных, которого бы знали. Хочет смотреть… боюсь смотреть…

Вот нажить это влечение, от которого нельзя отделаться, это очень трудно. Нажить: как мне хочется хорошо одеться, пойти в гости, пококетничать – это можно делать в какой-то опере. А нажить такое влечение, и рациональное, и органическое – это очень трудно. Я не о мужчине буду думать, а о чем-то прекрасном, чего у меня нет, и чего кругом меня нет (это тоже очень важно) и к чему меня может влечь. Если я буду о чем-то преступном думать, непозволительном, запретном; потому что у меня есть жених и богатый, и знатный; не люблю его, не хочу его – это тоже нажить надо. <…>

Вот трудная грань: как это приводит к тому, что вся моя жизнь пропала. Целые монологи начну себе говорить, которые меня доведут до слез. Значит, попробуйте себе сочинить монологи, чтобы в самом деле заплакали, чтобы сами себе сказали: “У-у, дура, расплакалась!” Уметь мечтать – это свойство необходимое. Артист, который не умеет мечтать, всегда будет слишком земным существом. Уметь мечтать. “Какая моя

несчастная доля!” Когда я буду петь: “Откуда эти слезы?” <…> Но я плачу не оттого, что меня хотят выдать замуж, а я не хочу, а потому что есть “падший ангел”, есть страсть, которую я пою ночи. <…>

Я настоящей Лизы не слышал никогда. Без “ночи” (все были). “Откуда эти слезы” – это трогало. Но никаких следов “падшего ангела” и “… тебе, темная ночь, могу открыть эту тайну”. И ко́нчено: это не то! <…>

Она покорная, она пассивная. Но она пассивная потому, что она охвачена громадной страстью. <…>

Лиза со своим грузом может доходить до грани ненормальности. <…>

Рвущаяся из этой ужасной обстановки, в которой она находится. Слезы отчаяния. Вернее сказать, не то что рвущаяся, а то, что этот образ разбудил в ней. Не будь его, она, может быть, вышла бы замуж. Неудовлетворённость была бы глубоко зарыта и не вызвала бы слез. Она бы не плакала, если бы не появился у перил этой улицы Герман. А это вдруг всколыхнуло в ней все то, что в женской душе может манить.

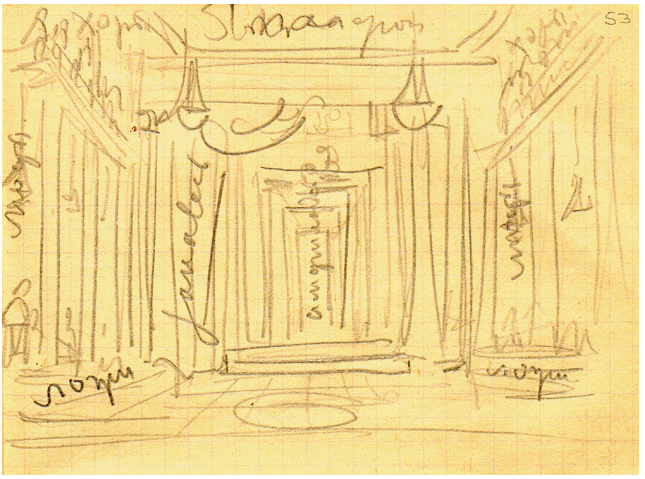
Графиня

Графиня… Я думаю, что женщина – такая, как Графиня: ей 87 лет, а она все думает, что она и сейчас красавица. Она и не заметила, как от 25-ти подошла к 80-ти, не заметила, как переменилась. Для тех, кто ее не видел 20-30 лет, заметно, а она считает себя такой же красавицей, какой была, но немного потрепанная. Очень высокомерная. Это очень подходит к этой опере (все эти пиры, которые были при Александре II, Александр III уничтожил, пошел на экономию, а Николай II начал возвращать). <…>

Достаточно сделать ее 70-летней. Но это – для биографии. О чем она поет? Если Наполеон III-й, Жозефина – 70-е годы. 20 лет тому назад. А это гораздо раньше. Сороковые годы, она была московский красавицей, когда ей было 27–28 лет, 60–65 лет тому назад (сейчас 90-е годы). <…>

Чем она насыщена? “Прошлое” – я бы сказал. Вся насыщена опять-таки страстью. Страстно предана прошлому: вся она – носительница, пронизана этим прошлым. Она с гордостью и презрением смотрит… Но ее страсть настолько реальная, что она ясно видит, она не доходит до грани».

Оставшиеся нам соображения Немировича-Данченко и пара карандашных набросков Вильямса[20] – все, что на данный момент имеют исследователи. В машинописи встречаются еще детали, вроде стилизованной пасторали в костюмах екатерининской эпохи (Немирович-Данченко



Карандашный набросок П.В. Вильямса к «Пиковой даме».
Российский государственный архив литературы и искусства.
Ф. 2336 ОП. 1 ЕД. ХР. 79

отдавал должное идее Туманова[21] и не претендовал на ее авторство) или двух призраков и поющей через громкоговоритель Графини в Казарме – «Герман кидается к призраку, к другому… *Piano* величайшего напряжения, не застывания, а напряженнейшего шепота». И все же возможно дать комментарий ходу мысли режиссера. Он – как всегда в оперных спектаклях – идет от музыки. Не пытается «подмять» Чайковского под литературно-драматургическое превосходство повести Пушкина (как делал Мейерхольд). Наоборот, ему нужен отравленный, сладковато-приторный крепкий ликер из пышного, перезрелого романтизма Чайковского, мистицизма, брутального символизма Врубеля, красоты Германа, белых ночей и т.д. Его не столь интересует Графиня и ее связь с Германом (как того же Мейерхольда или Станиславского, который лепил из нее почти гротесковую фигуру экспрессионистского немого кино). Немировича-Данченко интересует Лиза. Станиславский, например, не понимал, что необходимо предпринять в работе над этим персонажем. Немировича-Данченко волновала возможность представить Лизу и Германа как неделимое целое, ведь они носят в себе тайную страсть (каждый – свою), которая приведет к гибели. И при открывшемся нам взгляде режиссера на «Пиковую даму» через призму, позволю себе сказать, Блока, необычайно любопытно мнение П.А. Маркова:

«Н.-Д. ставил Чайковского в один ассоциативный ряд вместе с ***Чеховым*** и ***Левитаном»***[22]. Критик подчеркивает: «своей режиссерской задачей Немирович-Данченко считал передачу композитора <…> предельно лирического, бьющегося в сфере Петербурга»[23].

Наверное, отсюда и белые ночи – Немировичу-Данченко нужно было нечто чеховское, контраст с тяжелыми гранитными набережными – и «отравленное дыхание» императорского города на Неве.

Прислушаемся к голосу Немировича-Данченко: «“Двор” как большой фонарь, куда несутся мотыльки и жучки, пышные празднества, высшего света офицерство, карьеризм, острые любовные эмоции, великая княгиня Мария Павловна, Гитри[24], отдельные комнаты у Кюба[25], тонкий разврат под нарядной лицемерной моралью, высокий художественный вкус и наивная вера в таинственные силы, какие-то прославленные предсказательницы и предсказатели судеб, к которым ездят не только дамы высшего света, но и сановники – мистицизм, который расцветает в чудовищное явление в следующем царствовании, – в Распутине.

Я бывал много на блестящих спектаклях Петербурга, сам ставил свои пьесы в бенефис Савиной, Варламова, когда налицо бывал весь “свет” и знавал многих из этого “света”, наполнявшего и спектакли Художественного театра. И знал эту атмосферу – нервную, взвинченную, полную снобизма, быстропроходящих интересов, красивой простоты, художественных развлечений, дворцовой пышности, изящной болтовни, верноподданичества и карьеризма, карьеризма. Честолюбивые мечты гнали сюда всех одержимых из глубин России.

И когда был на премьерах “Пиковой дамы”, не мог отделаться от глубочайшей связи этой оперы с эпохой. И может быть, нигде больше Чайковский не был в такой степени сыном своей эпохи как одним своим мощным крылом – в “Пиковой даме”, захватывая Петербург, другим – в “Онегине”, в романсах, в 6-й симфонии – чеховскую, провинциальную Россию, и там, и там отражая всеобъемлющее солнце русской поэзии – Пушкина.

И не перестаю думать, что в самых глубинах своего творчества Чайковский жил девяностыми годами прошлого века, а не николаевской и менее всего – екатерининской [эпохами].

При оценке соображений, по которым сделано формальное перемещение в опере эпох, не надо забывать, что в его время на сцену нельзя было выпускать не только деда царя или прабабушку, но даже современные военные мундиры.

По всему этому правильно было бы нам перенести оперу в эпоху самого Чайковского, т. е. Александра III, и, во всяком случае, атмосферой содержания является для нас в этой опере – Петербург, притягивающий к себе центр карьер, снобизма, честолюбия – страстей, загубивших Германа.

Петербург – вот фональный сюжет оперы. Его beau monde, высший свет. Праздник у вельможи, Графиня, Полина, Елецкий, лейб-гвардейцы Томский, Сурин, Чекалинский, играющие жизнью. И рвущийся ко всем богатствам высшего света дворянин скромного происхождения, красивый, страстный, с бешеной фантазией и огромной "себяразрушительной" выдержкой, но бедный и без связей – Герман. <…>

Я бы хотел видеть на сцене /как символы в дымке/ памятники: Екатерины (что перед Александринским театром), Николая (что у Исаакия) и Александра III (Трубецкого). Хотел бы дворцовую обстановку, в которой Полина, Елецкий, Томский, даже Лиза чувствовали бы себя в своей среде и в которую Герману вход, в сущности, закрыт.

С самого начала. У Чайковского летний сад, дети, няньки, гувернантки. Все наши режиссеры тяготятся этой малооправданной по содержанию картиной. Чем она подготовляет драмы Германа или Лизы. Что она характеризует? По либретто Чайковского почти никчемные сцены: слабое оправдание их – что, мол, вот в природе чудное утро, а на душе Германа смятение, а потом сливающая природу и Германа гроза. Вот и Мейерхольд поставил "Пиковую даму", а я не перестаю думать, что – нет – идти от Чайковского целиком к Пушкину нельзя. Пушкинский Герман преломлен у Чайковского через другие ощущения.

И это не только по капризу брата-либреттиста. Это по лирическим качествам самого Петра Ильича. И "мрачный как демон", "как будто на его душе три убийства" мало увязывается с "Я имени ее не знаю…", с "Прости, небесное создание…" и т. д.

Но и помимо этого. Не сочетаются и николаевский инженер с "Откуда эти слезы…" и Елецкий еще путает психологию Лизы. И еще дальше. Ленинградская критика расхваливала сценическое исполнение Германа у Мейерхольда. Я готов присоединиться к тому, что этот артист сделал все, что только можно для бледного демонического Германа, но образ получился неувлекательным. Хочу сказать, что пушкинский Герман мог бы выйти, если бы вся опера, вся, со всем сценарием, всей атмосферой делалась обоими Чайковскими по Пушкину. Ведь право же нет ничего общего между сухим, лаконическим сдержанным рассказом Пушкина

и нарядным, пышным клавиром Чайковского. Там какая-то иссиня-серая красочность, здесь – пестрота. Совершенно правильно переносил Мейерхольд начало сразу в игорный дом. Уж если идти по Пушкину, то зерно – азарт, игра. Одними репликами Чекалинского и Сурина не дать картины сидения у стола всю ночь Германа без игры, не дать его облика трагически молчаливого. Я сам прежде думал так поступать, но по понятным причинам колебался. А когда увидел у Мейерхольда со Стеничем, то окончательно уверился в сильном искажении Чайковского. И ничего не вышло из передачи хора нянюшек и гувернанток игрокам и, разжижая пушкинский замысел, ария стеничевского Германа о его бывшей любви. И "Гроза" "снизилась" в этой постановке. В конце концов, после многолетних дум, я предпочитаю всецело базироваться на Чайковском – постольку с Пушкиным, поскольку Пушкин у Чайковского остался. Что Чайковский упорно несся к Пушкину, борясь со своим братом – считаю решительно неправдой. Этим хотят оправдать себя, якобы возвышая Чайковского. И валят на не вооруженного славой Модеста. Братья, конечно, сговаривались. Пушкиным они пользовались для большого оперного спектакля в Мариинском театре, для Фигнера, для Медеи, для Яковлева, для театра, руководимого Всеволожским, для "двора" Александра Третьего, где, в особенности, в женской половине был любимейшим композитором. Мои личные воспоминания и об этой театральной эпохе, и о встречах с обоими Чайковскими непоколебимо убеждают меня в этом. Пушкинский рассказ был только "сюжетом", скелетом фабулы. Хотелось композитору нарисовать и Летний сад, и дать детский хор (легкий зуд от любимой им "Кармен"), и интермедию (Всеволожский сам рисовал эскизы) и надо было написать большую партию Медее Фигнер, и вывести петербургский свет и лейб-гвардейцев с их квартирами в казармах и пр. Никакой узды Пушкина братья не чувствовали. Да, конечно, композитор находил вдохновение во многих страницах рассказа, в его напряженности, в драматизме. Но стихийно это переносилось в другую атмосферу. Драма сочинялась Модестом без глубокой проникновенности в Пушкина. Я никогда не мог отделаться от ощущения громадной духовно-художественной связи "Пиковой дамы" с Петербургом эпохи Александра III, поскольку эта эпоха отражалась при императорском оперном театре – дирекции Всеволожского»[26].

Много позже музыковед Борис Ярустовский напишет: «В эпоху безвременья 80-х – начала 90-х годов Герман Чайковского оказался обобщенным типом, характерным для значительной части русской интел-

Эскиз Н.Н. Золотарева к «Пиковой даме» в постановке Л.Д. Михайлова. Музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко.1976

лигенции – мятущейся и растерявшейся, – подобно чеховским героям вроде Войницкого или Иванова»[27]. Возможно, «Пиковой даме» была уготована участь «Трех сестер» Художественного театра в постановке Немировича-Данченко (1940). Спектакль имел все шансы стать легендой нового театрального организма – Московского Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко, родившегося 1 сентября 1941 г. Первый полномасштабный спектакль Немировича-Данченко по великой русской классике – в то время полноправного хозяина трех коллективов, соединившихся под одной крышей (собственного Музыкального театра, влившегося в него же в 1939 г. Московского Художественного балета п/р Викторины Кригер и – наконец-то![28] – Оперного театра им. К.С. Станиславского).

Работу над «кантатой смерти»[29] оборвала смерть Немировича-Данченко.

1 *Марков П.А.* Режиссура Вл.И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. М.: ВТО, 1960. С. 195.

2 *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие. Письма (1923–1937). М.: МХТ, 2003. Т.3. С. 306. Эмоциональное письмо Н.-Д. К.С. Станиславскому от 11 февраля 1931 г. в связи с возможным вынужденным

объединением двух театров со стороны Наркомпроса – Оперного им. Станиславского и Музыкального им. Н.-Д. – и параллельным сюжетом о выселении Музыкального театра из здания на Большой Дмитровке, 17 под нажимом Станиславского.

[3] Там же. С. 130.

[4] Там же. С. 141.

[5] Премьера состоялась 19 января 1927 г. на сцене Большого театра СССР. Дирижер – Арий Пазовский. Режиссер – Владимир Лосский. Художник – Федор Федоровский.

[6] Владимир Лосский (1874–1946). В 1920–28 гг. – главный режиссер Большого театра. В 1920–1926 гг. принимал как певец участие в спектаклях Музыкальной студии МХАТ.

[7] Премьера состоялась 5 марта 1929 г. План постановки Константина Станиславского и Ивана Москвина. Музыкальный руководитель постановки – Вячеслав Сук. Дирижер – Михаил Жуков. Художник – Сергей Иванов.

[8] *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие. Письма (1923–1937). Т. 3. С. 183.

[9] Автору статьи трудно не поддаться соблазну высказать гипотезу, что, как минимум, одна из сцен спектакля Большого театра 1927 г. придумана Немировичем-Данченко, взята на вооружение Лосским и затем процитирована (случайно ли? намеренно ли?) Л.В. Баратовым в постановке 1948 г., которая по сей день идет в репертуаре Большого театра (соавторы – дирижер Николай Голованов, художник Федор Федоровский, хореограф Леонид Лавровский). Геометрия мизансцены хорового стона «Хлеба, хлеба!» в IV акте по сей день неизменна.

[10] *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие. Письма (1923–1937). Т. 3. С. 306.

[11] Рахманинов видел спектакль во время гастролей Музыкальной студии МХАТ 1926 г. в Нью-Йорке.

[12] *Известия*. 1934. 29 июня.

[13] *Мордвинов Б.А.* Музыкальный театр им. В.И. Немировича-Данченко // *Правда*. 1934. 30 октября.

[14] В.И. Стенич (1897–1938) – русский поэт и эссеист, переводчик западноевропейской литературы, автор текста либретто к постановке «Пиковой дамы» Чайковского В.Э. Мейерхольдом. Данные о том, на какой текст (оригинальный или уже созданный для Мейерхольда, что маловероятно) рассчитывал Немирович-Данченко, пока не найдены.

[15] *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие. Письма (1923–1937). Т. 3. С. 491.

[16] РГАЛИ. Ф. 2484, ОП. 2, ЕД. ХР. 325. Протоколы репетиций спектаклей: Ж. Бизе, «Кармен»; Д. Верди, «Риголетто» и «Травиата»; И.И. Дзержинского «Тихий Дон»; Ш. Лекока «Дочь Анго»; Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена»; Д. Пуччини «Чио-Чио-сан»; Т.Н. Хренникова «В бурю»; П.И. Чайковского «Пиковая дама».

[17] *Фрейдкина Л.М.* Дни и годы Вл.И. Немировича-Данченко: Летопись жизни и творчества. М.: ВТО, 1962. С. 393.

[18] Здесь и далее высказывания Вл.И. Немировича-Данченко цитируются по бумагам, хранящимся в Музее МХАТ, ЕД. ХР. №№ 176\1–2, 177\1–11.

[19] Там же.

[20] РГАЛИ. Ф. 2336 ОП. 1 ЕД. ХР. 79. Вильямс Петр Владимирович (1902–1947) – художник. Блокноты с набросками декораций к операм А.Г. Рубинштейна «Демон», П.И. Чайковского «Пиковая дама», с заметками к оформлению спектаклей, с зарисовками берегов Волги и др.

[21] Стенограмма беседы Владимира Ивановича Немировича-Данченко с режиссурой, дирижером и главными исполнителями «Пиковой дамы». 30 марта. Музей МХАТ. С. 13.

[22] *Марков П.А.* Указ. соч. С. 199.

[23] Там же.

[24] Вероятно, речь идет о Люсьене Гитри (1860–1925), популярном французском актере, получившем ангажемент в Санкт-Петербурге.

[25] «Кафе де Пари» или в народе «Кюба» – дорогой и модный ресторан в Санкт-Петербурге. Ул. Большая Морская, д. 16. Закрыт в 1917 г.

[26] Музей МХАТ. ЕД. ХР. №№ 176\1. С. 4–8.

[27] *Ярустовский Б.М.* Драматургия русской оперной классики. М.: 1953. С. 40.

[28] Мысль об объединении двух коллективов захватила Немировича-Данченко особенно сильно в тот момент, когда работа коллектива в Дмитровском театре (Большая Дмитровка, 17) под одной крышей с Оперным театром им. Станиславского в силу бытовых условий все более осложнялась, а подходящих вариантов зданий для переезда Немирович-Данченко не видел.

[29] Другое определение «Пиковой дамы» Немировичем-Данченко. Стенограмма беседы Владимира Ивановича Немировича-Данченко с режиссурой, дирижером и главными исполнителями «Пиковой дамы». 30 марта. Музей МХАТ. С. 3.