

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 782.91

«ЗОЛОТАЯ РЫБКА» ИЗ «РУЧЬЯ»:

«МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПЭЧВОРК»

ЛЮДВИГА МИНКУСА

А. П. Груцынова¹

¹ Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, ул. Большая Никитская, д. 13/6, г. Москва, 125009, Россия

Статья посвящена проблеме использования идентичных музыкальных фрагментов в разных балетах Л. Минкуса («Ручей» (первой и четвёртой картинах), (Париж, 1866)), «Золотая рыбка» (Петербург, первый акт — 1866, полная версия — 1867), «Ночь и день» (Москва, 1883)). Автор статьи анализирует музыкальные источники и прослеживает пути трансформации партитур Минкуса — национальной и сюжетной. На основании анализа автором выстраивается линия сюжетных переосмыслений отдельных музыкальных фрагментов, использованных в разных балетах, и высказываются предположения относительно последовательности их создания.

Ключевые слова: Людвиг Минкус, Артур Сен-Леон, «Ручей», «Золотая рыбка», «Ночь и день», балет, постановка, партитура

THE GOLDEN FISH FROM THE SPRING:

‘MUSICAL PATCHWORK’

BY LUDWIG MINKUS

Anna P. Grutsynova¹

¹ Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 13/6 Bolshaya Nikitskaya Str., Moscow 125009, Russia

The article is devoted to the problem of using identical musical fragments in different ballets by L. Minkus (the first and fourth scenes of the ballet *The Spring* (*La Source*; Paris, 1866), *The Golden fish* (*Zolotaya rybka*; Petersburg, the first act — 1866, the full version — 1867), *The Night and the Day* (Moscow, 1883)). The author of the article analyzes musical sources and traces the ways of the national and plot transformation of the Minkus scores. This transformation is very paradoxical sometimes. Based on the analysis, the author builds a line of subject reinterpretations of individual musical fragments used in different ballets. The author makes assumptions about the sequence of creating ballets.

Keywords: Ludwig Minkus, Arthur Saint-Léon, *The Spring* (*La Source*), *The Golden fish* (*Zolotaya rybka*), *The Night and the Day* (*Noch' i den'*), ballet, production, music, score

Летом 1866 года два театра — петербургский и парижский — никак не могли «поделить» одного хореографа — Артура Сен-Леона. В парижской Опере готовился балет «Ручей», премьера которого была назначена на 12-е ноября. В Петербурге началась подготовка к бракосочетанию великого князя Александра (будущего Александра III) и датской принцессы Марии-Софии-Фредерики Дагмар, в ознаменование которого ожидалось два торжественных спектакля: в петербургском Большом театре (8/20-го ноября) и в Эрмитажном театре (11/23-го ноября).

Оба спектакля предполагали оперно-балетную программу. В Большом театре¹ должны были показать четвёртое действие из «Африканки» Джакомо Мейербергера и первое действие балета Сен-Леона «Золотая рыбка» (в виде одноактного спектакля), в Эрмитаже² — оперу Карло Педротти «Фиорина, или Девушка де Гларис»³ и балет «Валахская невеста, или Золотая коса» того же хореографа. Если «Валахскую невесту» Сен-Леон уже показывал в 1865 году в Париже, а, следовательно, она была фактически уже готова и требовала лишь переноса в Петербург, то «Золотая рыбка» была новой серьёзной задачей, требующей стремительной работы, как балетмейстера, так композитора.

Хотя «Ручей» в то время представлял для Сен-Леона наибольший интерес, тем не менее, связанный контрактом с Дирекцией Императорских театров, он был вынужден вернуться из Парижа в Петербург в начале сезона 1866/1867 годов. Там, в состоянии постоянного цейтнота, он работал сразу над двумя балетами, о чём и сообщал в письме к своему соавтору и другу Шарлю Нюиттеру (от 10/22-го сентября 1866 года): «По уши завален работой» [3, с. 232].

Отказаться от сочинения «Золотой рыбки» или приостановить его Сен-Леон не мог, поскольку торжественный спектакль был окружён особенной заботой императрицы, принимавшей деятельное участие в его подготовке (она не только заказала балет, но и указала его точную продолжительность в 50 минут). Вероятно, в не менее сложной ситуации оказался и композитор, который работал над этими балетами — Людвиг Минкус.

Работать над «Ручьём» его пригласил Сен-Леон. Когда парижская Опера заказала балетмейстеру новый спектакль на либретто Нюиттера, Сен-Леон «привлёк его [Минкуса — А. Г.] к сочинению, добившись для него заказа на первый акт и вторую картину третьего акта в <...> “Ручье”. Прочие две картины были поручены

¹ По какой-то причине в энциклопедии «Балет» указывается, что первый акт «Золотой рыбки» был показан в Эрмитажном театре, тогда как пресса 1866 года сообщала иное: «...8-го ноября [20-го ноября по новому стилю — А. Г.] в петербургском Большом театре происходил торжественный спектакль, состоявший из четвёртого акта оперы “Африканка” и первой части нового балета “Золотая рыбка”» [1, с. 9].

² «В Петербурге, 11-го ноября [23-го ноября по новому стилю — А. Г.], в Эрмитаже был придворный спектакль и, вслед за ним, ужин. <...> Представление началось с оперы в одном действии и трёх картинах “La Fiorina”, сочинения маэстро Педротти. <...> За оперою последовал балет “Валахская невеста или золотая коса”; это, по истине маленький “chef d’œuvre”, и он должен был особенно понравиться тем из зрителей, которые не любят длинных представлений» [2, с. 3].

³ Сочиненная ещё в 1851 году, в Петербурге опера могла быть признана новинкой по причине своего первого появления на русской сцене.

молодому, неизвестному тридцатилетнему Лео Делибу, который обратил на себя внимание при подготовке музыки балетов для посмертной премьеры “Африканки” Мейербера» [4, р. 9].

Интересно, что спустя год после парижской премьеры «Ручья» в одной из русских театральных газет появился краткий отзыв о постановке, в котором, в частности, говорилось следующее: «В Большой опере новый балет Сен-Леона и Ньюитье⁴ “Источник” не отличается ни особенно удачно составленными танцами, ни хорошим либретто. Одна только музыка, написанная для этого балета нашим московским композитором г. Минкусом в сотрудничестве с Леоном Делиб, заслуживает некоторого внимания» [5, с. 2].

Постановка «Ручья» в Париже шла летом 1866 года и, вероятно, сочинение музыки происходило примерно в то же время, что не должно удивлять. Быстрая, иногда параллельная сочинению хореографии, работа над музыкальной партитурой балета была в практике театра того времени. Было бы странным предполагать, что «Ручей» стал редким исключением из этой практики.

Создание «Золотой рыбки» в первоначальном одноактном варианте относится примерно к тому же периоду, но, вероятно, началось чуть позже. Решение о подготовке торжественного спектакля в честь высочайшего бракосочетания могло быть принято только в тот момент, когда вполне определилась перспектива этого события. Зная, что помолвка состоялась только 17/29-го июня 1866 года, трудно предположить, что композитор начал работу над партитурой до этого времени «на всякий случай». В условиях активной работы в оркестре московского Большого театра, учитывая его должность балетного композитора и в свете открывающейся перспективы получить класс скрипки в новой московской Консерватории, сочинять некую партитуру «в стол», «на всякий случай», Минкус позволить себе не мог.

Параллельность создания двух партитур привела к распространённой в то время практике использования композитором музыки одного сочинения для создания другого.

Такого рода автоцитирование нельзя счесть чем-то из ряда вон выходящим, равно как и приметой исключительно балетной музыки. Можно вспомнить, к примеру, творчество Кристофа-Виллибальда Глюка, который свободно переносил номера не только из оперы в оперу, но и из балета в оперу⁵. Тем же приёмом пользовался Адольф Адан, который не только «механически» перемещал номера из одного (обычно из не удержавшегося в репертуаре) произведения (балета) в другое, но и подвергал музыкальный материал серьёзной переработке.

Причины переноса номеров из одного балета в другой композиторами могли быть разными. Например, Цезарь Пуни, — автор значительного количества оригинальных партитур и неисчислимых вставных номеров, зачастую переносил отдельные танцы из спектакля в спектакль (как собственного авторства, так и в пар-

⁴ Здесь и далее имена, фамилии и названия произведений приводятся в соответствии с цитируемыми источниками (прим. авт.).

⁵ Танец фурий из балета Глюка «Каменный гость» практически без изменений перешёл в оперу «Орфей и Эвридика», а фрагменты «Семирамиды» были перенесены композитором в «Ифигению в Тавриде».

титурь иных композиторов) под давлением хореографа и исполнителей, которые хотели видеть в новом балете особенно удачные номера из уже созданных. Отдельные вариации из других балетов, вставленные в давно идущие произведения, не становились частью музыкально-драматургического замысла, целиком принадлежа лишь конкретной хореографической практике⁶.

В случае с балетами Минкуса 1866 года мы имеем дело с несколько иными вещами. Возникший в результате музыкальный «пэчворк» оказался не способом использовать удачный музыкальный материал из более раннего, но неуспешного, произведения, а итогом поспешной работы композитора над двумя партитурами одновременно. Причём, рассматривая идентичные «лоскутки», содержащиеся в них, можно сделать некоторые небезосновательные предположения относительно хронологии работы над обеими партитурами.

Путем сравнения музыки двух интересующих балетов (неполной версии (двух из четырёх картин) «Ручья» и «Золотой рыбки»), можно найти их многочисленные музыкальные пересечения. Минкус явно создавал обе партитуры одновременно, причём, судя по тому, что общая «ткань» относится только к первой картине парижского балета (и к готовившемуся для торжественного спектакля первому действию «Рыбки»), он, написав его первое действие, спешно приступил к петербургскому балету, а работа над «Ручьём» продолжилась уже позже. Тем более, что для постановки парижского балета далее требовались картины авторства Делиба, к петербургскому балету отношения не имевшего.

Интересно в данном случае проследить, как именно музыка восточного балета, каковым был «Ручей», легко и непринуждённо преобразовалась в русский, а, точнее, малороссийский балет⁷.

Прежде всего, в «Золотую рыбку» переключался один из самых лирических и звукоизобразительных элементов партитуры «Ручья» — музыкальная характеристика, данная Минкусом фее ручья Наиле. Это единственный фрагмент парижского балета, который с некоторой натяжкой можно назвать местной темой конкретного персонажа. Подобная единичность должна быть объяснена наличием двух композиторов — авторов партитуры, от которых трудно ожидать абсолютно идентичного и полностью взаимодополняющего друг друга музыкального мышления. Образ Наилы получает наиболее яркую характеристику именно в первом действии, принадлежащем Минкусу (она звучит в *Prélude*, а затем неоднократно возвращается в течение действия).

Не без каламбура можно сказать, что ручей Наилы и море Золотой рыбки получили один «исток»: были соотнесены композитором друг с другом по принципу родства стихии. Таким образом, Наила незаметно преобразовалась в Рыбку. При этом все основные музыкальные особенности, подчёркивавшие «водность» первого персонажа, «сыграли» в ту же ассоциацию с разливающимися волнами, трепетно сверкающими мелкой рябью под солнцем, и в русском балете (примеры 1 а, 1 б).

⁶ Впрочем, в некоторых случаях такого рода включения «приживались» в последующих партитурах, и ныне мало кто знает, что, например, знаменитая вариация Раба в *pas de deux* «Корсара» на самом деле — женская вариация из балета «Трильби» Юлия Гербера.

⁷ Следует сразу заметить, что ни в одном из случаев Минкус не использует номер целиком, при необходимости пользуясь каким-либо его фрагментом.

**Пример 1 а. «Ручей», 1 д.
(Prélude)**

Un poco più mosso
cantabile

The musical score for 'Ручей', 1 д. (Prélude) is written for piano. It features a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo is 'Un poco più mosso' and the mood is 'cantabile'. The key signature is B-flat major (two flats). The score consists of six measures, with the first three measures showing the right hand melody and the last three measures showing the left hand accompaniment.

**Пример 1 б. «Золотая рыбка», 1 д. № 2
(Сцены Тараса и Гали)**

Moderato
pp

The musical score for 'Золотая рыбка', 1 д. № 2 (Сцены Тараса и Гали) is written for piano. It features a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo is 'Moderato' and the dynamics are 'pp'. The key signature is B-flat major (two flats). The score consists of six measures, with the first three measures showing the right hand melody and the last three measures showing the left hand accompaniment.



При всём желании, в этом невозможно усмотреть никакого противоречия. Более того — в дальнейшем отзвук этой темы несколько раз появится в третьем действии «Рыбки» (финал № 12, Сцена в саду при дворце Гали; № 14, Танцы роз).

Можно понять и перемещение из одного балета в другой относительно протяжённого фрагмента № 1 (*Introduction fantastique*) первого действия «Ручья», который в «Рыбке» стал частью № 2 (Сцены Тараса и Гали). В парижском балете этот номер был своеобразным зачином действия. Во время его звучания зрители слышали просыпающийся волшебный мир горного ручья: «День ещё не наступил. Лесные нимфы, сильфы — дети воздуха, духи — таинственные хозяева земли, играют вокруг источника и, как кажется, отдают ему дань уважения. Именно он порождает фантастические цветы, сияющие на вершине скал; на его прозрачную волну бросается сильф, чтобы смочить свои губы; его ропот в недрах земли веселит бдительного духа — хранителя рубиновых и изумрудных копей» [6, р. 13].

Что касается петербургского балета, то в нём тема, служившая общей характеристикой всего фантастического мира, стала картиной появления Золотой рыбки перед удивлённым Тарасом. На протяжении первого действия отголосок этой темы прозвучит ещё раз, и его можно назвать второй темой Золотой рыбки. Если первая служит некой «исходной», первоначальной, её характеристикой, то вторая возникает в тех случаях, когда Рыбка в разных обликах творит чудеса для Гали⁸ (примеры 2 а, 2 б).

Пример 2 а. «Ручей», 1 д. № 1
(*Introduction fantastique*)



⁸ Так, например, в финале № 3 (Сцены в хоромы, танцы и финал) небольшой фрагмент темы служит её напоминанием.



Пример 2 б. «Золотая рыбка», 1 д. № 2
(Сцены Тараса и Гали)



Впрочем, перемещение этого фрагмента из одного балета в другой может быть оправданно общим фантастическим контекстом появления темы. Однако прочие «лоскутки», нарезанные Минкусом из «Ручья» для «Рыбки», кажутся менее авторски-щепетильными.

Весьма экстравагантно в наших глазах начинает выглядеть лирический, печальный и почти жалобный фрагмент № 1 (Сцены и казацкие пляски) из первого действия «Золотой рыбки», снабжённый ремаркой: «Жалобы Гали на Тараса» («Гая с плачем жалуется на мужа, лентяя и пьянчужку. “Он ещё храпит, когда другие работают, — говорит она, — рыбак он плохой, удачи нет ему ни в чём; за ним она одну беду терпит”» [7, с. 373]), если знать, что первоначально это была «Колыбельная» («Рабыни подвешивают к ветвям деревьев гамак, в котором отдыхает Нуредда») [6, р. 16], в либретто этот номер отмечен как *Pas du hamac* (пример 3 а, 3 б).

Пример 3 а. «Ручей», 1 д., № 5
(*Berceuse*)



Пример 3 б. «Золотая рыбка», 1 д. № 1
(Сцены и казацкие пляски)



Кажется странным, что одна из тем Казацких плясок (из того же номера), на слух и вне контекста конкретного балета звучащая вполне «по-славянски», на самом деле изначально была частью вполне восточного *Pas de Guzla* (то есть, Танца с гусле), в котором солировала уже упомянутая Нуредда: «Сама Нуредда, взяв гусле, начинает один из тех восточных танцев, которые, поначалу тихие и спокойные, мало-помалу оживляются» [6, р. 16].

Для «Золотой рыбки» Минкус использовал вторую, оживлённую, часть танца (пример 4 а, 4 б).

**Пример 4 а. «Ручей», 1 д. № 6 bis
(*Pas de Guzla*)**

Vivace

**Пример 4 б. «Золотая рыбка», 1 д. № 1
(*Сцены и казацкие пляски*)**

Vivace

Наконец, в большой финал первого действия «Рыбки» (для Сен-Леона это был финал всей одноактной постановки 1866 года) вошли фрагменты сразу двух номеров из первого действия «Ручья» — № 13 (*Scène et Danse*) и № 14 (*Galop*); причём, № 14 был использован традиционным для балетной музыки того времени образом — в качестве Коды финала. И вновь предлагаемая парижанам как «восточная», музыка без каких-либо переделок (если таковыми, конечно, не считать уже упомянутую фрагментарность использования) легко и просто вошла в контекст петербургского балета.

Первой в № 3 (Сцены в хорах, танцы и финал) Минкусом была использована лирическая тема из № 13 «Ручья», предваряемая отголоском танца фантастического мира, который в контексте петербургского балета был трактован как отголосок второй темы Рыбки. В «Ручье» эта сцена была отдана танцу феи Наилы и охотника Жемия, в «Рыбке» — сопровождала торжества Гали, заполучившей богатые хоромы вместо своей старой хаты, когда «начинается пир горой» [7, с. 375] (пример 5 а, 5 б):

Пример 5 а. «Ручей», 1 д. № 13
(*Scène et Danse*)



Пример 5 б. «Золотая рыбка», 1 д., № 3
(Сцены в хорах, танцы и финал)





Наконец, завершающая первое действие «Рыбки», Coda (№ 3) как и в «Ручье» была большим танцем, подводящим итог всему прошедшему действию. Не имеющий национальных особенностей, этот фрагмент и в качестве Galop'a в «Ручье», и в качестве Cod'ы в «Золотой рыбке» выглядит одинаково нейтрально (пример 6 а, 6 б):

**Пример 6 а. «Ручей», 1 д. № 15
(Galop)**

Allegro moderato
8^{va}

**Пример 6 б. «Золотая рыбка», 1 д. № 3
(Сцены в хорах, танцы и финал), Coda**

Allegro



Одноактная «Рыбка» была очень хорошо принята высочайшей публикой. После премьеры Сен-Леон в письме Нюиттеру написал: «Большой успех этим вечером. Первая часть моего балета “Золотая [рыбка]” прошла прекрасно, поздравления от Императора и всех Великих Князей и пророчества блестящих результатов. (Если я продолжу!)» [8, с. 233].

Однако дальнейшая работа несколько застопорилась. Причиной тому, весьма подробно описанной в разных источниках, стало, прежде всего, постоянное изменение исполнительницы роли Гали⁹.

Пресса ревностно отмечала каждую из мелких новостей подготовки балета:

18/30 января 1867 года: «В Петербурге, в бенефис г-жи Лебедевой пойдёт новый балет Сен-Леона “Золотая рыбка”, сюжет которого заимствован из сказки Пушкина о рыбаке и рыбке. Музыка к этому балету написал Минкус, который уже уехал в Петербург для репетиций этого балета» [9, с. 8];

⁹ Участвовавшая в одноактной версии П. Лебедева в начале 1867 года заболела и участвовать в «Золотой рыбке» не смогла (или воспользовалась обоснованной причиной не танцевать не подходящий ей по характеру дарования балет). Лишь с приездом в Петербург Вильгельмины Сальвиони (31 августа / 12 сентября 1867 года) балет был показан.

9/21 февраля 1867 года: «Новый балет Сен-Леона “Золотая рыбка”, долженствовавший в скором времени идти на Петербургской сцене в бенефис г-жи Лебедевой, вовсе не будет дан в текущем сезоне, потому что г-жа Лебедева всё ещё продолжает быть больною. Ездивший было в Петербург для постановки этого балета, написавший к нему музыку г. Минкус, возвратился в Москву» [10, с. 12];

20 августа / 1 сентября 1867 года: «Г-жа Вазан [Е. О. Вазем. — А. Г.], выпущенная нынешний год из петербургского театрального училища, будет дебютировать в новой балете г. Сен-Леона “Золотая рыбка” и потом в балете “Наяда и Рыбак»» [11, с. 6];

10/22 сентября 1867 года: «В газете “Голос” пишут, что на петербургской сцене будет дебютировать г-жа Вазем в “Наяде”. Г-жа Сальвиони, которая уже прибыла в Петербург 31-го августа, появится, говорят, в новом балете г. Сен-Леона “Золотая рыбка»» [12, с. 9].

Наконец, 14/26 сентября «Золотая рыбка» в полной версии была поставлена, но одобрения критики, как известно, не получила.

13/25 августа 1867 года пресса анонсировала появление ещё одного нового балета Сен-Леона на петербургской сцене: «ставятся два новых балета: “Золотая рыбка”; сюжет заимствован из известной сказки Пушкина, и “Источник”; первый из них пойдёт в бенефис г-жи Петипа, а второй ставится для г-жи Гранцовой. Оба эти балета — сочинения г. Сен-Леона; музыка же принадлежит талантливому перу г. Минкуса, инспектора музыки московских театров. “Источник” уже два года как поставлен в Париже и пользуется на сцене “Большой Оперы” заслуженным успехом» [13, с. 5]. «Рыбка» действительно получила своё воплощение, но с Сальвиони, а не с Петипа в главной роли, тогда как «Ручей» так и остался лишь анонсированным.

Далее 14/26 января 1868 года в прессе появились упоминания, что «после святой на петербургской сцене предполагается поставить новый балет, сочинения Сен-Леона. В балете этом будут участвовать все первые танцовщицы петербургского театра» [14, с. 11]. Ещё через неделю появились уточнения, что «к первому же выходу Гранцовой в будущем сезоне будет поставлен [в петербургском театре. — А. Г.] новый балет “Источник” г. Сен-Леона» [15, с. 9]. То есть, ещё была жива идея (дирекции или самогу Сен-Леона) поставить «Ручей». Если бы она была воплощена, критика получила бы весьма основательный повод для язвительных замечаний относительно поразительного сходства музыки «Ручья» и «Золотой рыбки», воспоминания о которой к тому времени, вероятно, ещё не стерлись бы из памяти публики. Однако «Ручей» появится на русской сцене лишь в начале XX века (в 1902 году в постановке Акилле Коппини).

На этом история музыки «Ручья» и «Золотой рыбки» не завершилась.

9/21 октября 1869 года Сен-Леон всё-таки показал новый балет («Лилию»), который был поставлен специально для Адели Гранцовой, и в партитуре которого Минкус использовал «на новом сценарии» [16, с. 67] музыку из не известного ещё в Петербурге «Ручья». Екатерина Вазем, видевшая этот балет, позже напишет в своих воспоминаниях о том, что парижский балет послужил «прототипом поставленному им [Сен-Леоном. — А. Г.] у нас балету “Лилия”» [17, с. 187]. Что имела в виду

Вазем, называя «Ручей» «прототипом», мы судить не берёмся, но в музыкальном отношении это действительно была «переработка “Ручья”, показанная в Петербурге» [4, р. 9]. Для Северной столицы, впрочем, это был вполне новый балет.

Спустя почти полтора десятилетия Минкус опять вспомнил о своей музыке балетов Сен-Леона 1860–х годов.

18/30 мая 1883 года в московском Большом театре состоялся ещё один торжественный спектакль по случаю коронации Александра III. Его программу составили фрагменты оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя» (1 действие и эпилог) и специально для этого сочинённый одноактный балет М. И. Петипа «Ночь и день» с музыкой того же Минкуса. Для этого балета из своих партитур 1860–х годов композитор тоже «выкроил» две «аппликации».

В качестве вариации Царицы ночи он заимствовал из первого действия «Ручья» № 9 (Valse), предназначавшийся фее Наиле, но воспользовался лишь его первым разделом (пример 7 а, 7 б):

**Пример 7 а. «Ручей», 1 д. № 9
(Valse)**



Пример 7 б. «Ночь и день», La rein de la nuit



Ещё один перенос объединил «Ночь и день» уже с «Золотой рыбкой». Вторая картина балета 1883 года представляла собой большой дивертисмент танцев народов России, первым номером которого был Хоровод. Этот фрагмент Минкус позаимствовал из «Золотой рыбки» (в первый раз он звучит в Introduction, второй — в финале первого действия). Вероятно, композитор не случайно выбрал именно этот фрагмент: в нём слышатся отзвуки страниц симфонических произведений русских композиторов на сказочные или эпические темы, а в развитии темы можно обнаружить традиционную для русской песенной традиции подголосочную полифонию (пример 8 а, 8 б).

Пример 8 а. «Золотая рыбка», 1 д. Introduction**Пример 8 б. «Ночь и день», Karavot**

Таким образом, в «Ночи и дне» оказались объединены и «Ручей», и «Золотая рыбка», музыкально родственные друг другу. Впрочем, публика, вероятно, этого уже не заметила.

Судьба музыки балета XIX века зачастую причудлива и непредсказуема, тем интереснее следовать по её следам, пытаясь распутать туго затянувшиеся узелки этого давно сшитого «пэзворка».

ЛИТЕРАТУРА

1. Голос. Торжественный спектакль // Антракт. № 44. 1866. 16 ноября. С. 9.
2. Спектакль в Эрмитаже // Антракт. № 46. 1866. 30 ноября. С. 3.
3. Saint-Léon A. Letter to Charles Nutter 10/22 September 1866 // Letters from a Ballet-master: The Correspondence of Arthur Saint-Léon. Dance Horizons, 1981. P. 79. Цит. по: Свешникова А. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона (1859–1870). СПб.: Балтийские сезоны. 2008. С. 232.
4. Letellier R. I. The ballets of Ludwig Minkus. Cambridge Scholars Publishing, 2008.
5. К. П. Иностранные театры // Антракт. № 5. 1867. 1 февраля. С. 2.
6. La Source. Ballet en trois actes et quatre tableaux. Paris, 1866.
7. Золотая рыбка. Балет в трех актах и семи картинах сочинения г. Сен-Леона // Свешникова А. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона (1859–1870). СПб.: Балтийские сезоны. 2008. С. 372–383.
8. Saint-Léon A. Letter to Charles Nutter 8/20 November 1866 // Letters from a Ballet-master: The Correspondence of Arthur Saint-Léon. Dance Horizons, 1981. P. 90. Цит. по: Свешникова А. С. 233.
9. Смесь // Антракт. № 3. 1867. 18 января. С. 8.

10. Смесь // Антракт. № 6. 1867. 9 февраля. С. 12.
11. Смесь // Антракт. № 33. 1867. 20 августа. С. 6.
12. Смесь // Антракт. № 36. 1867. 10 сентября. С. 9.
13. Смесь // Антракт. № 32. 1867. 13 августа. С. 5.
14. Смесь // Антракт. № 2. 1868. 14 января. С. 11.
15. Смесь // Антракт. № 3. 1868. 21 января. С. 9.
16. Слонимский Ю. Петербургские мастера балета XIX столетия. Л.: Искусство. 1937. 286 с.
17. Вазем Е. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867–1884. Л.; М.: Искусство. 1937. 244 с.

REFERENCES

1. Golos. Torzhestvennyj spectacl' // Antrakt. № 44. 1866. 16 noyabrya. S. 9.
2. Spectacl' v Ermitazhe // Antrakt. № 46. 1866. 30 noyabrya. S. 3.
3. Saint-Léon A. Letter to Charles Nutter 10/22 September 1866 // Letters from a Ballet-master: The Correspondence of Arthur Saint-Léon. Dance Horizons, 1981. P. 79. Zit. po: Sveshnikova A. Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona (1859–1870). SPb., 2008. S. 232.
4. Letellier R. I. The ballets of Ludwig Minkus. Cambridge Scholars Publishing, 2008.
5. K. P. Inostrannye teatry // Antrakt. № 5. 1867. 1 fevralya. S. 2.
6. La Source. Ballet en trois actes et quatre tableaux. Paris, 1866.
7. Zolotaya rybka. Balet v treh aktah i semi kartinah sochineniya g. Sen-Leona // Sveshnikova A. Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona (1859–1870). SPb., 2008. S. 372–383.
8. Saint-Léon A. Letter to Charles Nutter 8/20 November 1866 // Letters from a Ballet-master: The Correspondence of Arthur Saint-Léon. Dance Horizons, 1981. P. 90. Zit. po: Sveshnikova A. Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona (1859–1870). SPb., 2008. S. 233.
9. Smes' // Antrakt. № 3. 1867. 18 yanvarya. S. 8.
10. Smes' // Antrakt. № 6. 1867. 9 fevralya. S. 12.
11. Smes' // Antrakt. № 33. 1867. 20 avgusta. S. 6.
12. Smes' // Antrakt. № 36. 1867. 10 sentyabrya. S. 9.
13. Smes' // Antrakt. № 32. 1867. 13 avgusta. S. 5.
14. Smes' // Antrakt. № 2. 1868. 14 yanvarya. S. 11.
15. Smes' // Antrakt. № 3. 1868. 21 yanvarya. S. 9.
16. Slonimskiy YU. Peterburgskie mastera baleta XIX stoletiya. L., 1937. 286 s.
17. Vazem E. Zapiski baleriny Sankt-Peterburgskogo Bol'shogo teatra. 1867–1884. L.; M., 1937. 244 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

А. П. Груцынова — д-р искусствоведения, доцент; anna_gru@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Anna P. Grutsynova — Dr. Sci. (Arts), associate professor; anna_gru@mail.ru