

УДК 78.072

ЛЮДВИГ МИНКУС И МАРИУС ПЕТИПА: СОВМЕСТНАЯ РАБОТА В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ (1871-1876)

Е. В. Панова^{1, 2}

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, ул. Малая Посадская, д. 26, Санкт-Петербург, 198097, Россия.

² Михайловский театр оперы и балета, пл. Искусств, 1, Санкт-Петербург, 191011, Россия.

Статья посвящена второму (пятилетнему) периоду творческой деятельности Людвига Минкуса в должности штатного композитора балета Императорских театров России. Рассматриваются основные произведения, написанные в сотрудничестве с Мариусом Петипа. На основе архивных материалов и публикаций периодических изданий второй половины XIX века восстановлена хронология появления основных произведений композитора. Проанализирован музыкальный материал танцев из его неопубликованных балетов.

Ключевые слова: Людвиг Минкус, музыка в балете, музыкальный театр в России второй половины XIX века, Мариус Петипа

LUDWIG MINKUS AND MARIUS PETIPA: JOINT WORK IN ST. PETERSBURG (1871-1876)

Elena V. Panova^{1, 2}

¹ The Herzen State Pedagogical University of Russia, 26 Malaya Posadskaya St., Saint Petersburg, 198097, Russian Federation.

² The Mikhailovsky Theatre, 1, Ploshchad Iskusstv (Arts Square), Saint Petersburg, 191011, Russian Federation.

Article is devoted to the second period of creativity in Russia of the famous ballet composer of the second half of the 19th century Ludwig Minkus. The main works written in cooperation with Marius Petipa to this initial five-year stage of stay of Minkus in his new position of the regular composer of the ballet of Imperial theaters are considered. On the basis of archival materials and articles of the periodical press the main works by the composer are restored in a chronological order. Musical material of dances from his unpublished ballets is analysed.

Keywords: Ludvig Minkus, music in the ballet, musical theatre in Russia in the second half of the 19th century, Marius Petipa

Первой работой Минкуса во время повторного пребывания музыканта и композитора в Санкт-Петербурге¹ стала новая редакция балета «Дон Кихот». В отличие от первых провальных, с точки зрения газетных и журнальных критиков, представлений «Дон Кихота» в Москве в 1869 году, в Северной столице спектакль пользовался успехом у публики, давал хорошие сборы и появлялся регулярно в репертуарном плане.

Решение о переносе «Дон Кихота» на петербургскую сцену Петипа принял через два года после московской премьеры. Работы с музыкальным материалом предстояло немало, так как Петипа основательно переработал сценарий (либретто) и поменял многие танцы. Так, например, балетмейстер отказался от целого ряда характерных танцев — хоты, лолы, зингары, а также от сцены самоубийства Базиля.

Новым материалом в спектакле стал дивертисмент Первого акта, который состоял из классического вальса, мексиканского танца, *Pa de deux*, а также зажигательной «*La Chica*». Классическим дивертисментом является целиком и полностью сочиненный для петербургской редакции Пятый акт балета². В отличие от первой (московской) редакции, музыка этой постановки была издана в виде клавира дважды: типографией Ф. Т. Стелловского в 1882 году [1] и спустя ровно десять лет в Москве, издательством Гутхейль [2]. Оба издания и сегодня обладают большой ценностью. Они свободны от изменений, внесенных в либретто и музыку спектакля в более поздних постановках³. Таким образом, именно клавиры, изданные в 1882 и 1892 годах, полностью соответствует замыслу «Дон Кихота» Петипа и Минкуса во второй, петербургской пятиактной авторской редакции. После премьеры спектакля 9 ноября⁴ 1871 года, Минкус на несколько месяцев отошел от композиторской деятельности, полностью погрузившись в исполнительскую практику в качестве скрипача-солиста, концертмейстера оркестра и дирижера репертуарных балетов. В связи с этим можно высказать предположение, что композитору понадобилось некоторое время для знакомства с репертуаром, балетной труппой и оркестром Петербургского императорского Большого театра. Однако, учитывая педантичность и склонность Минкуса к упорядоченности собствен-

¹ Минкус до этого работал в Санкт-Петербурге: с 1853 по 1855 г. капельмейстером крепостного оркестра князя Н. Б. Юсупова и с 1855 по 1860 г. — скрипачом в оркестре Императорского театра. Указанный период малопримечателен в его творческой биографии.

² Напомним, что московский вариант спектакля был четырехактным.

³ Изменения, в частности, вносили: балетмейстеры А. А. Горский и Р. В. Захаров, композиторы Р. Дриго, Э. Направник, В. П. Соловьев-Седой и Р. Глиэр.

⁴ Все даты приведены по старому стилю.

ного творческого процесса⁵, полный отказ от композиторской деятельности даже на короткий период времени представляется едва ли возможным.

Первые два месяца 1872 года в Петербургском Большом театре запомнились публике чередой бенефисов выдающихся танцовщиков (А. Гранцовой⁶, П. Гердта, А. Богданова), прощальным выступлением балерины М. Соколовой (в январе), выступлениями танцовщиков А. Вергиной, Н. Гольца и Е. Вазем (в феврале). Для последней был возобновлен балет композитора Ч. Пуни «Наяда и рыбак» в постановке Ж. Перро. Петипа придумал и вставил в балет новую вариацию для бенефициантки. Ответить на вопрос, была ли музыка к балету написана именно Минкусом, за отсутствием доказательств, не представляется возможным.

В марте того же 1872 года [3, л. 38] Минкус просит срочно разрешить ему уйти в отпуск на три месяца по домашним обстоятельствам: «...имею надобность быть за границею...» [там же, л. 39], но получает отказ. Дирекция мотивировала свое решение отсутствием какой-либо определенности с предстоящей балетной премьерой. Петипа настаивал, что музыку для его очередной премьеры должен написать именно Минкус, однако только к концу апреля балетмейстер смог предварительно составить общий план будущего спектакля. Было решено, что Минкус, получив четкие указания по сочинению от балетмейстера, напишет партитуру в отпуске, который будет ему предоставлен с 20 апреля по 20 июня «с сохранением жалованья» [там же, л. 41].

Сюжет, выбранный Петипа, был основан на реальной истории из жизни знаменитой французской танцовщицы XVIII века Марии Камарго. Эта балерина приводила в восторг зрителей Европы: среди почитателей ее таланта были Вольтер и Никола Ланкре. Первый посвящал танцовщице стихи, второй — писал ее портрет⁷.

Первый балет, героиней которого стала Камарго, был поставлен в 1868 году балетмейстером И. Монплезиром на музыку композитора К. Даль'Арджине. Работа Петипа-Минкусаполнила список произведений для музыкального театра, в сюжеты которых вошли факты из жизни этой выдающейся французской артистки. В дальнейшем к биографии Камарго обращались композиторы Шарль Лекок — автор оперетты «Камарго» (1879) и Энрико де Лева — автор

⁵ Об этих положительных качествах упоминает в своих мемуарах знаменитая балерина Петербургского Императорского театра второй половины XIX столетия Е. О. Вазем: «Минкус как композитор... отличался... аккуратностью. У него всегда все бывало готово вовремя...» [12, с. 192].

⁶ В связи с чествованием А. Гранцовой М. Петипа возобновлял балет «Фауст» Ж. Перро 1848 года.

⁷ В собрании Эрмитажа находится картина «Танцовщица Камарго», написанная Н. Ланкре в 1730 году.

оперы «Камарго»⁸. Либреттист Ж. Сен-Жорж выбрал для балета Петипа-Минкуса яркий эпизод из жизни Камарго: похищение танцовщицы графом де Меленом. Премьера балета «Камарго» в трех действиях и девяти картинах состоялась в Санкт-Петербурге 17 декабря 1872 года. Она стала «истинным праздником для балетоманов» [4, с. 3]. Рецензенты также отметили, что «Камарго» «лучше скучного «Дон Кихота» [5, с. 2].

Балет «Камарго» был поставлен с необыкновенной роскошью. Декорации восхищали: здесь были и оранжерея, и зал с фонтаном, и будуар Камарго с огромным зеркалом в стиле эпохи Людовика XV, и ледяной грот с кристаллами. Но больше всего зрителей поразил воспроизведенный в точности зал Версальского дворца. Из газетных заметок следует, что в первой картине балета «Ночной побег» звучал восхитительный вальс, во второй («Похищение Камарго») — дивертисмент характерных танцев: китайского, мазурки, мавританского⁹.

«Мавританский танец» состоит из двух разделов, отличающихся по ритму и темпу. Первый раздел танца написан в простой трехчастной форме. Уже в первых его тактах заложен яркий контраст: мелодическая линия начинается энергичной затактовой фигурой на *f*, однако продолжают ее мягкие нисходящие гаммообразные мотивы в нюансе *p* (рис. 1):

Мавританский танец

из балета "Камарго"

Л. Минкус



Рис. 1. Фрагмент первого раздела «Мавританского танца»

⁸ Премьера оперы состоялась в 1898 году в Турине.

⁹ Нотные тексты танцев были опубликованы издательством П. И. Юргенсона в сборнике «Fantasies et morseaux» в 1892 году в фортепианном изложении для домашнего музицирования (переложение для ф-но Германа Рейнбольда).

Далее эта структура проводится четыре раза в первом разделе и повторяется в репризе простой трехчастной формы. Первое проведение темы начинается со слабой доли, следовательно, можно говорить о ямбическом строении первого предложения «Мавританского танца». Смысловый акцент четырехтактового мотива приходится на первую долю и придает мелодии сильную, волевою интонацию. Вторая часть (16 тактов) представляет собой дважды повторенное музыкальное построение, которое приводит к утверждению доминанты основной тональности. Реприза сокращена до восьми тактов и останавливается без разрешения в тонику на доминанте ми-минора — симажорном трезвучии в положении тоники, выразительно подчеркнутым фермой (рис. 2):



Рис. 2. Фрагмент репризы «Мавританского танца»

Этот несложный в отношении композиторской техники эффект широко распространен в творчестве Минкуса: он способствует концентрации внимания зрителя, вызывает ощущение важности происходящего, ожидания последующего действия и нового музыкального эпизода, который будет это действие сопровождать.

Ритмическая и гармоническая основа начала второго раздела оstinatна. Формула этого оstinато: четверть, две восьмые и четыре восьмые в быстром темпе *Vivace*. Второй раздел также четко структурирован. Формирующие его четыре построения квадратны: первые два — восьмитактные, третий — шестнадцатитактен, четвертый (с небольшим четырехтактным дополнением, утверждающим основную тональность пьесы) — шестнадцатитактен. Тональный план раздела жестко привязан к форме: каждому из построений (или «колен»¹⁰) соответствует своя тональность: ми-минор — до-мажор — ля-

¹⁰ Такой термин закрепился в исполнительской среде за повторяющимися разделами квадратных структур в танцевальной музыке.

минор — ми-минор. Примечательно, что первые три тональности выстроены друг за другом в терцовых соотношениях, а затем, в самом крупном (третьем) колоне композитор плавно модулирует в соль-мажор — тональность, параллельную к основной. Однако после ее утверждения Минкус резким контрастом начинает четвертое колоне, функционально и по характеру носящее смысловую нагрузку репризы, с основной тональности ми-минор. Такие резкие противопоставления соответствовали задаче изобразить диковинную и одновременно экзотическую музыку мавров.

Второй акт «Камарго» — дивертисмент у графа де Мелена. Дивертисмент состоял из двух контрастных частей и был «чрезвычайно богат разнообразными и грациозными танцами» [6, с. 3]. Акт открывался сольными вариациями цветов в картине «Лето». В следующей картине балета («Зима») вариации «Град», «Иней», «Лед» и «Снег» танцевали балерины Т. Щетинина, А. Прихунова, О. Амосова и А. Кеммер. В картине «Мщение Камарго» «Русскую пляску» исполняли Н. Гольц (Дед Мороз) и А. Гранцова (Царица ледников). Последний, третий акт «Камарго» состоял из двух картин: «У короля» и «Камарго — первая танцовщица».

Периодические издания тех лет содержат совсем немного отзывов о музыке Минкуса, среди которых, однако, встречаются и весьма эмоциональные: «Музыка нового балета, написанная г-ном Минкусом как все балетные музыки — с достаточным количеством трубного рева и барабанного треска, а изредка — о мода! — слышатся веселые мотивы шансонеток Семейного сада и театра Берга...» [5, с. 2].

В театральном сезоне 1873/74 годов (а именно — 6 января) состоялась петербургская премьера фантастического балета «Бабочка» в 4-х действиях в редакции Петипа. Впервые этот балет был поставлен Марией Тальони на музыку Ж. Оффенбаха 26 ноября 1860 года в Париже. Дирекция Императорского театра вела переговоры с Оффенбахом на предмет того, чтобы он сделал новую музыкальную редакцию своего балета для Петербурга, поскольку Петипа планировал несколько изменить хореографию, добавив собственные танцевальные номера, в том числе *Grand pas des papillons* — «Танец бабочек». Однако «вследствие отказа Оффенбаха, запросившего с дирекции чересчур уж дорого» [7, с. 267], музыкальную редакцию спектакля было поручено сделать Минкусу. Премьера состоялась 6 января 1874 года на сцене Большого театра в Петербурге в бенефис Е. Вазем. Балет «Бабочка» имел успех, а «г-жа Вазем и балетмейстер г. Петипа были много раз вызываемы...» [8, с. 3]. Музыкальный материал балета, на этот раз, не привлек внимание критиков. В одной небольшой заметке, впрочем, было отмечено, что «...музыка, сочиненная для нового балета г. Минкусом, не представляет ничего особенного, но и не портит впечатления, производимого от балета...» [8, с. 267]. Вскоре

этот спектакль исчез с петербургской театральной сцены. Его сценическая жизнь продолжилась уже в XX веке: в 1974 году балетмейстер Э. М. фон Розен поставила его в Гетеборге под другим названием — «Утопия», а в 1976 году выдающийся французский хореограф П. Лакотт осуществил постановку «Бабочки» на сцене Гранд Опера.

В начале 1875 года Минкусом была написана музыка для балета «Бандиты» с хореографией Петипа. Балет сочинялся специально для бенефиса Е. О. Вазем. Сюжетом для своего спектакля Петипа выбрал сицилийскую легенду. Балетмейстер тщательно готовил этот балет, делая эскизы с помощью бумажных фигурок, зарисовывая хореографические находки и прилагая к каждому наброску комментарий с описанием движений, например: «Два тура, двигаясь на публику в аттитюде на полупальцах, затем еще один тур, *releve* на пуантах и так далее... ноги обхватывают корпус кавалера, корпус танцовщицы над его головой, она в руке держит тамбурин...» [9, с. 167]. В рецензиях того времени есть взаимоисключающие оценочные суждения о музыке «Бандитов»: так, критик «Голоса» охарактеризовал музыку как «плохую» [10, с. 2], а критик «Всемирной иллюстрации», напротив, отметил, что «музыка к балету... удалась вполне» [11, с. 114]. В своих воспоминаниях Е. О. Вазем писала, что балет «Бандиты» «...не представлял ровно ничего выдающегося ни по драматической интриге, ни по танцам...» [12, с. 118], а рецензент «Всемирной иллюстрации» еще и добавил, что «...этот балет довольно вялый по ходу действия» [13, с. 142].

Известно, что балет содержал большие дивертисменты на стилизованные итальянские музыкальные темы. По замыслу Петипа, действие спектакля разворачивалось в Италии. Характерный дивертисмент первой картины состоял из «Танца бандитов», «Мессинского танца», «Большой тарантеллы» и «Игры моря». Вторая картина начиналась классическим дивертисментом, который назывался *Grand pas d'action* и традиционно состоял из адажио, вариаций и коды. Третья картина была преимущественно пантомимной, а заключительная часть балета («Аллегория пяти частей света») представляла собой еще один, но уже более развернутый дивертисмент, в котором участвовало около двухсот человек. Именно он был, «бесспорно, лучшим местом балета» [14, с. 2]. Кроме всего прочего, в «Аллегии» была классическая вариация, которая называлась «Танец царицы цветов». В этом номере солировала скрипка. На премьере соло исполнял знаменитый скрипач Леопольд Ауэр. Сценическая судьба «Бандитов» «не была долгой, но след в истории петербургской Терпсихоры он оставил: в «Бандитах» уже проступают черты нового жанра — балета-феерии, которые блестяще воплотятся спустя 15 лет в «Спящей красавице» [15, с. 75].

25 апреля 1875 года «...министр Императорского двора изъявил согласие

на назначение в текущем году полубенефиса в пользу композитора балетной музыки Луи Минкуса» [3, л. 63]. Бенефис не состоялся, а Минкусу даже не выплатили положенную в этих случаях компенсацию. Другими словами, Дирекция на протяжении многих лет лишала композитора законного права на полубенефис, которое было обозначено в контракте, и тем самым сокращала его доходы. До конца сезона давались бенефисы только в честь артистов балета (Т. Стуколкина, Ф. Кшесинского, Н. Гольца, Л. Иванова, А. Кеммер и Е. Вазем).

1876 год выдался насыщенным не только для Минкуса, но также для Петипа и артистов балетной труппы. Уже в начале года состоялся (очередной) бенефис артистки балета Е. Соколовой. Для нее Петипа поставил на музыку Минкуса балет «Приключения Пелея». Главный балетмейстер Петербургской императорской труппы находился в состоянии постоянного поиска новых сюжетов для постановок. Их требовала публика, а главный балетмейстер старался порадовать и удивить своих, в том числе высокопоставленных, зрителей. На этот раз выбор сюжета критики одобрили: «Десятки лет прошли с тех пор, как наша публика не видела мифологических балетов и вот теперь наш талантливый балетмейстер г. Петипа снова рискнул возобновить этот давно оставленный жанр...» [16, с. 3]. Еще один благоприятный отзыв поступил от рецензента «Голоса»: «...новый трехактный балет балетмейстера Петипа... является довольно любопытною новинкой, так как сюжет заимствован из классической мифологии, которая в течение сорока лет была совершенно изгнана с балетных сцен...» [17, с. 3].

Основой сюжета послужила древнегреческая легенда о Пелее и Фетиде. Балетмейстер решил остановиться на эпизоде «Пелей в Иолке». Петипа достаточно свободно интерпретировал сюжет мифа. Пелея он сделал холостяком, чтобы герой и героиня в соответствии со строгими нормами общественной морали XIX столетия могли пожениться. История в балете заканчивалась счастливой свадьбой: новобрачным предстояло стать родителями великого героя античной мифологии — Ахилла. Текст либретто был сдан в печать еще до того, как Минкус закончил сочинение музыки.

К сожалению, «угодить» критикам удалось только сюжетом. Все остальное не впечатлило. К. Скальковский, например, жестко раскритиковал хореографию Петипа и музыку Минкуса: «...балет сам по себе неважный, ...танцы ничем не замечательны...», а музыка «недостаточно игрива... и оказалась скучноватою» [18, с. 49]. Есть и другие отзывы о музыке как посредственной; мнения, что она была составлена «из набора разных балетов и даже инструментована небрежно» [19, с. 30]. К числу отрицательных отзывов можно причислить и мнение рецензента «Всемирной иллюстрации»: «Что касается танцев для солисток, то они представляют, вообще говоря, мало оригиналь-

ного. То же самое можно сказать и о музыке, сочиненной для этого балета г. Минкусом, она довольно бесцветна...» [20, с. 322]. Дальнейшая сценическая жизнь этого балета была совсем непродолжительной. Сохранился фрагмент балетной музыки, ставший частью классического репертуара. Речь идет о вариации Медоры в сцене «Оживленный сад» из балета «Корсар», которая исполняется почти во всех современных постановках.

После премьеры «Приключений Пелея» Минкус просит у Дирекции Императорских театров отпуск на 6 недель. Еще в конце 1875 года здоровье жены Марии ухудшилось, и врачи советовали ей уехать на лечение за границу. Композитор очень переживал по поводу расстройства здоровья супруги и испытывал чувство вины из-за того, что не может в трудную минуту находиться с ней рядом. На этот раз Дирекция пошла ему навстречу, и 29 января Минкус уехал за границу. Пребывание в Австрии (на родине) сильно затянулось. В мае руководство потребовало возвращения композитора для выполнения новой работы по случаю приезда итальянского наследного принца. Однако Минкус представил Дирекции медицинские документы, доказывающие, что он болен сам, и врачи настаивают на том, чтобы он оставался в Вене. Неизвестно, по своей ли воле, или же по вторичному требованию Дирекции, но композитор все же вернулся в Петербург. Новой работой стало сочинение вставных номеров к музыке для театральной постановки «Сон в летнюю ночь» Ф. Мендельсона-Бартольди. Кроме этого, Петипа задумал сделать перестановки ряда номеров музыки Мендельсона в своем будущем спектакле.

Показы балета «Сон в летнюю ночь» состоялись 14 июля 1876 года в придворном театре в Петергофе и 25 сентября 1876 года в Санкт-Петербурге в Большом Императорском театре. Обе премьеры были приурочены к приезду высоких гостей из Пьемонта — принца Италии Гумберта с супругой Маргаритой. В последний день пребывания в Петербурге в их честь должен был быть представлен новый балет. Местом премьеры был выбран Петергоф, а название постановки Петипа решил оставить оригинальное, как у Шекспира и Мендельсона — «Сон в летнюю ночь».

Музыкальный материал Мендельсона очень подходил для праздничной атмосферы теплого вечера: «Зала была освещена электричеством. Против сцены амфитеатром возвышалось около тридцати рядов кресел и стульев... Впереди, между царскими золочеными креслами и оркестром, расстился великолепный ковер из цветов, а сцена была обращена в роскошную оранжевую из тропических растений» [15, с. 77]. Ожидалось, что балет будет длиться около сорока пяти минут. За такое короткое время, конечно, передать все содержание шекспировской комедии не представлялось возможным. Петипа лишь выделил одну (сказочную) линию сюжета и ввел несколько новых фантастических персонажей. В результате, балетный спектакль превратился

в «...грациозную картинку, художественный отрывок без начала и конца, фантастический сон из жизни фей, играющих с бабочками и жуками, в светлую, теплую ночь» [21, с. 2]. Какое впечатление произвела на зрителя эта компиляция? Судя по немногочисленным отзывам критиков, мнения разделились. Рецензент журнала «Музыкальный свет», в частности, писал, что «сопоставление имен Минкуса и Мендельсона на афише коробит глаз, а музыка Минкуса, рядом с бессмертной музыкою Мендельсона коробит ухо» [22, с. 39]. В то же время газета «Сын отечества» сообщала, что «музыка Мендельсона-Бартольди и Минкуса слушается с удовольствием» [23, с. 2].

К сожалению, недоступность рукописного оригинала партитуры Минкуса¹¹ препятствует полноценной исследовательской работе с музыкальным материалом балета Петипа. Не вызывает сомнений, что музыка Мендельсона очень подходила для танцев своей красочностью и характерностью. Однако она же, «предназначенная для драматического спектакля, не соответствовала полностью специфике хореографического представления» [15, с. 79]. Минкус, на этот раз, попытался адаптировать партитуры Мендельсона к законам балетного театра. Он изъяснял отдельные номера, сделал купюры в имеющихся, а также дописал необходимую для постановки танцев музыку. Ценные сведения об этой работе Минкуса были представлены в докладе Е. С. Филимоновой «Балет Мариуса Петипа „Сон в летнюю ночь“: Петергофская премьера»¹². Искусствовед провела скрупулезную работу по изучению материалов периодики и рукописной партитуры Минкуса, предложила описание спектакля в целом. Е. С. Филимонова установила, что из оригинальной партитуры Мендельсона были изъятые следующие номера: № 3 «Песня с хором»; № 13 «Финал»; первые части № 2; 4; 8; 10; знаменитый «Свадебный марш» № 9; № 11 «Танец шутов» и № 12 (целиком), вторая часть «Траурного марша» № 10; вторая часть № 2 «Марш эльфов». Другие номера, по словам исследователя, хотя и были оставлены, но подверглись перемещению или некоторому изменению. Спектакль открывал № 13 из партитуры Мендельсона (исследователь в этом номере обнаружила помету с указанием «Ouverture da Саро»¹³). Е. С. Филимонова также установила, что Минкус поместил «Весеннюю песню» из цикла «Песни без слов» Мендельсона в № 11, а в № 6 широко использовал оригинальный музыкальный материал № 6 из «Мелодрамы». Минкусу принадлежало пять номеров спектакля: четыре из них — связующего характера

¹¹ Эта работа до сих пор не опубликована музыкальными издательствами.

¹² Доклад был сделан на IX Научных чтениях «История балета. Источниковедческие изыскания» в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова 18 мая 2000 года.

¹³ Увертюра из главы – итал.

(№ 1; 3; 4; 6), а также вариация, «чисто балетная по фактуре» [15, с. 80].

Самым удачным танцем премьерного спектакля, по мнению критиков, был массовый танец, сочиненный Петипа на музыку «Ноктюрна» Мендельсона. Сочетание музыки и действия в нем «производило на зрителя... впечатление какого-то волшебного сна» [19, с. 2]. В конце «Ноктюрна» Минкус досочинил еще пять тактов, используя призрачные аккорды первых тактов увертюры Мендельсона. Композитор мастерски использовал характерные черты музыкального стиля Мендельсона в номерах собственного сочинения. Например, в № 6 Минкус использовал типичный для Мендельсона ритмический рисунок — триоль в непрерывном движении. Филимонова отметила, что в № 6 «триольное, вихреобразное, тревожное движение восьмых в партии фагота ведет к столь же неоформленному структурно и неясному тематически № 7» [15, с. 81].

Таким образом, за пять лет творческой деятельности Минкуса в должности штатного композитора балета Императорских театров были созданы четыре новых балета (полностью поставленные на музыку композитора), одна редакция музыки Ж. Оффенбаха и парадный спектакль — компиляция музыки Мендельсона и Минкуса.

Можно сделать вывод о том, что уже в первых балетах композитора формируется широко применяемая им впоследствии музыкально-драматургическая структура в виде развернутых дивертисментов, характерных сюит и других циклических форм, относящихся к «музыкально-хореографическим жанрам... академического большого балета» [24, с. 141]. Кроме того, весь обозначенный временной период был насыщен активными поисками выдающимся творческим тандемом Минкуса-Петипа новых пластических и музыкальных выразительных средств. Результатом сотворчества композитора и хореографа в дальнейшем станет петербургская премьера одного из вершинных произведений в истории мирового балетного искусства – балета «Баядерка».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Minkous L.* Don-Quichotte. Ballet en cinq actes. Arrange pour le piano a deux mains [Клавир]. S. Peterburg: chez Th. Stollowsky. 1882.
2. *Mincous L.* Don-Quichotte [Клавир для ф-но]. Moscow: Editiona Gutheil, 1892.
3. О службе композитора музыки Алоиза Минкуса // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. № 2067 л. 1-117.
4. Петербургская хроника // Голос. 1872. № 234. 20 декабря. С. 3.
5. Скальковский К. Премьера балета Камарго // Санкт-Петербургские ведомости. 1872. № 1348. 19 декабря. С. 2.

6. Петербургская хроника // Голос. 1872. № 234. 20 декабря. С. 3.
7. Бабочка // Всемирная иллюстрация. 1874. № 277. 20 апреля. С. 267.
8. Театральное эхо // Петербургская газета. 1874. № 9. 13 января. С. 3.
9. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи // сост. А. Нехендзи. Л.: Искусство. 1971. 447 с.
10. Листок // Голос. 1875. № 33. 2 февраля. С. 2.
11. Летопись искусств, театра и музыки // Всемирная Иллюстрация. 1975. № 318. С. 114.
12. Вазем О. Е. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867-1884. СПб.: Лань, 2009. 472 с.
13. Летопись искусств, театра и музыки // Всемирная Иллюстрация. 1875. № 320. С. 142.
14. Хроника // Голос. 1875. № 28. 28 янв. С. 2.
15. Балетмейстер Мариус Петипа: сб. ст. / сост.: Федорченко О. А. Смирнов Ю. А. Фомкин А. В. СПб.: Фолиант. 2006. 376 с.
16. Театральное эхо // Петербургская газета. 1976. № 13. 20 января. С. 3.
17. Хроника // Голос. 1876. № 11. 11 января. С. 3.
18. Скальковский К. Балет. Его история и место в ряду изящных искусств. Спб.: Типография А. С. Суворина, 1882. 280 с.
19. Н. Театральная панорама // Музыкальный свет. 1876. № 4. 25 января. С. 30.
20. Приключения Пелея // Всемирная Иллюстрация. 1876. № 409. 30 октября. С. 322.
21. Хроника // Голос. 1876. № 226. 27 сентября. С. 2.
22. Балетная хроника // Музыкальный свет. 1876. № 60. 2 сентября. С. 39.
23. Театральная рубрика // Сын отечества. 1876. № 141. 28 сентября. С. 2.
24. Безуглая Г. А. Новый концертмейстер балета. СПб.: Лань, 2017. 430 с.

REFERENCES

1. *Minkous L.* Don-Quichotte. Ballet en cinq actes. Arrange pour le piano a deux mains [Klavir]. S. Peterburg: chez Th. Stellovsky. 1882.
2. *Mincous L.* Don-Quichotte [Klavir dlya f-no]. Moscow: Editiona Gutheil, 1892.
3. O sluzhbe kompozitora muzy`ki Aloiza Minkusa // RGIA. F. 497. Op. 5. D. № 2067 L. 1-117.
4. Peterburgskaya xronika // Golos. 1872. № 234. 20 dekabrya. S. 3.
5. Skal`kovskij K. Prem`era baleta Kamargo // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1872. № 1348. 19 dekabrya. S. 2.
6. Peterburgskaya xronika // Golos. 1872. № 234. 20 dekabrya. S. 3.
7. Babochka // Vsemirnaya illyustraciya. 1874. № 277. 20 aprelya. S. 267.
8. Teatral`noe e`xo // Peterburgskaya gazeta. 1874. № 9. 13 yanvary. S. 3.
9. Marius Petipa. Materialy`. Vospominaniya. Stat`i // sost. A. Nexendzi. L.: Isskustvo.

1971. 447s.

10. Listok // Golos. 1875. № 33. 2 fevralya. S. 2.
11. Letopis` iskusstv, teatra i muzy`ki // Vsemirnaya Illyustraciya. 1975. № 318. S. 114.
12. Vazem O. E. Zapiski baleriny` Sankt-Peterburgskogo Bol`shogo teatra. 1867-1884. SPb.: Lan`, 2009. 472 s.
13. Letopis` iskusstv, teatra i muzy`ki // Vsemirnaya Illyustraciya. 1875. № 320. S. 142.
14. Xronika // Golos. 1875. № 28. 28 yanv. S. 2.
15. Baletmeister Marius Petipa: sb. st. / Sost.: Fedorchenko O. A. Smirnov Yu. A. Fomkin A. V. SPb.: Foliant. 2006. 376 s.
16. Teatral`noe e`xo // Peterburgskaya gazeta. 1976. № 13. 20 yanvarya. S. 3.
17. Xronika // Golos. 1876. № 11. 11 yanvarya. S. 3.
18. Skal`kovskij K. Balet. Ego istoriya i mesto v ryadu izyashhny`x iskusstv. Spb.: Tipografiya A. S. Suvorina, 1882. 280 s.
19. N. Teatral`naya panorama // Muzy`kal`ny`j svet. 1876. № 4. 25 yanvarya. S. 30.
20. Priklucheniya Peleya // Vsemirnaya Illyustraciya. 1876. № 409. 30 oktyabrya. S. 322.
21. Xronika // Golos. 1876. № 226. 27 sentyabrya. S. 2.
22. Baletnaya xronika // Muzy`kal`ny`j svet. 1876. № 60. 2 sentyabrya. S. 39.
23. Teatral`naya rubrika // Sy`n otechestva. 1876. № 141. 28 sentyabrya. S. 2.
24. Bezuglaya G. A. Novyj koncertmeister baleta. SPb.: Lan`, 2017. 430 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Панова Е. В. — аспирант; len_pan@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Elena V. Panova — Postgraduate student; len_pan@mail.ru