

На правах рукописи

Ганов

ПАНОВА Елена Владимировна

**БАЛЕТЫ ЛЮДВИГА МИНКУСА
В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Нижний Новгород – 2019

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Научный руководитель: **ГУРЕВИЧ ВЛАДИМИР АБРАМОВИЧ**
доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена», профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки

Официальные оппоненты: **ГРУЦЫНОВА АННА ПЕТРОВНА**
доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского», профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов
ФЕДОРЧЕНКО ОЛЬГА АНАТОЛЬЕВНА
кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора источниковедения ФГБНИУ «Российский институт истории искусств» (Санкт-Петербург)

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой»

Защита состоится «__» _____ 2019 года в ____ часов на заседании диссертационного совета Д 210.030.02, созданного на базе ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки», по адресу: 603005, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки»

Тексты диссертации и автореферата размещены на официальном сайте ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки»: (<http://www.nnovcons.ru>).

Автореферат разослан «__» _____ 2019 года

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения



Бочкова Татьяна Рудольфовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Балеты Людвига Минкуса уже более столетия по праву входят в золотой фонд мирового классического балетного репертуара. Вместе с тем, широко известные и любимые публикой спектакли – такие, как «Дон Кихот» и «Баядерка» – традиционно ассоциируются у просвещенных зрителей и эрудированных балетоманов прежде всего с именем создателя их бессмертной хореографии – Мариуса Петипа. Фигура автора музыки этих произведений, представляющих собой совершенный пример синтеза искусств, остается в тени своего соавтора – балетмейстера. Что касается зрителей, то в центре их внимания, естественно, оказывались и оказываются исполнители – артисты балета.

Отсутствие должного интереса к личности и творчеству Минкуса представляется исключительно несправедливым историческим явлением. Во многом в силу сложившихся обстоятельств деятельность композитора оказалась недостаточно освещенной, хотя ее масштаб значительно превосходит рамки, обозначенные на сегодняшний день Минкусу наукой и популярной публицистикой. Отметим, что современники высоко ценили его не только как автора балетной музыки, но и как талантливого скрипача-исполнителя, педагога и музыкально-общественного деятеля. Во всех упомянутых сферах Минкус добился значительных успехов: лучшим подтверждением этому может служить его выдающаяся карьера в нашем отечестве.

Он был причастен к знаковым событиям в российской музыкальной культуре второй половины XIX столетия, таким как формирование Императорского Русского музыкального общества и открытие Московской консерватории. Как организатор и участник многочисленных концертов, Минкус пропагандировал сочинения русских композиторов, а также зарекомендовал себя как выдающийся исполнитель произведений европейских авторов.

Общий контекст музыкально-театральной жизни России второй половины XIX века представляется важным для изучения наследия Минкуса. Деятельность композитора была неразрывно связана с каждодневным рабочим процессом в балетном театре. Условия этого процесса заметно влияли на творчество Минкуса и во многом определяли конечный облик произведений, в создании которых он участвовал как автор музыки или аранжировщик. На протяжении XIX столетия балет оставался наиболее замкнутой формой музыкально-театрального искусства. Пути его развития лишь незначительно пересекались с другими сферами художественной культуры, бурно расцветавшими в то время в нашем отечестве. Эта активность, особенно заметная во второй половине XIX века, была глубинным образом связана с формированием новой системы духовно-эстетических ценностей, от которой хореографическое искусство того времени оставалось в стороне. Обозначенная специфическая изоляция балета обусловила характерную для него и необычную для своего времени систему отправных точек и ориентиров, служивших опорой для построения, исполнения и оценки его материального воплощения – собственно хореографического спектакля. Замкнутое существование отечественного балетного искусства не исключало закономерных для развития любой культурной отрасли периодов спада и

достижения художественных вершин. Один из самых заметных кризисных этапов относится к 60-м годам XIX столетия. Именно в это время все более очевидным становится несоответствие хореографического искусства запросам общества: интерес к нему постепенно теряется даже у великосветской публики, вследствие этого посещаемость спектаклей снижается. В этот неблагоприятный период начинает свою деятельность в качестве композитора балетной музыки Минкус. Творческому содружеству Минкуса и Петипа в скором будущем удастся вывести балетное искусство из кризиса и добиться изменения отношения к нему самой широкой аудитории.

Актуальность настоящего исследования обусловлена необходимостью переосмысления роли личности и творчества Минкуса в становлении классического академического балетного спектакля в отечественной музыкальной культуре второй половины XIX века и в балетном искусстве в целом. Эта тема представляется особенно важной в связи с широкой популярностью балетов на музыку Минкуса, представленных в ведущих театрах России и зарубежья.

Необходимый контроль художественного качества регулярно исполняющихся репертуарных балетных спектаклей требует от дирижеров и балетмейстеров глубоких знаний по истории возникновения балетов Минкуса, общего культурного контекста, сопутствовавшего их созданию, а также ясного представления о различных более поздних хореографических редакциях и особенностях их взаимодействия с музыкальным материалом. Дело в том, что бытование спектаклей с музыкой Минкуса на мировых театральных сценах вызвало к жизни массу различных редакций первоначальных авторских версий: эта практика является типичной для чрезвычайно живого и гибкого балетного искусства. Однако именно она затрудняет поиск исходного оригинального композиторского решения, позволяющего дать адекватную оценку художественным достоинствам музыки Минкуса. Значительным подспорьем для такого поиска может послужить наиболее полно реконструированная в данной работе биография композитора, до сегодняшнего дня представленная в научном обиходе в тезисном виде. Кроме того, подробное жизнеописание Минкуса позволяет восстановить специфику ныне полностью утраченной универсальной профессии штатного композитора балетной музыки. Этот косвенный результат разработки основной темы исследования представляется достаточно существенным: многоаспектная музыкальная специализация, представителем которой был Минкус, также относится к недостаточно изученным феноменам отечественной музыкальной культуры.

Степень изученности проблемы. Жизнь и творчество Минкуса являются на сегодняшний день одной из самых малоизученных страниц истории музыкального искусства второй половины XIX века. Такое положение дел видится особенно парадоксальным в свете того, что современная наука о балете располагает обширным корпусом исследований, посвященных различным аспектам бытования спектаклей с музыкой Минкуса в культурном пространстве прошлого и современности. Их авторы ожидаемо затрагивают темы, связанные с музыкальной составляющей балетов, однако такие обращения представляют собой периферийную область их интересов и не могут служить достаточным основанием для формирования целостной характеристики жизни

и деятельности композитора¹.

Сведения о Минкусе, имеющиеся к настоящему моменту в обиходе музыковедения, ограничиваются преимущественно отдельными упоминаниями в исследованиях, посвященных другим темам². Постепенное изменение этой ситуации началось лишь в первом десятилетии нашего века. Так, в 2008 году увидела свет монография английского музыковеда Р. Летелье «Балеты Людвиг Минкуса»³. Обозначенная тенденция получила отражение и в современном российском музыковедении. Характерным элементом композиторской техники Минкуса посвящены работы А.П. Груцыновой⁴, в которых автор подробно изучает примеры автоцитирования в балетах Минкуса, подвергает детальному анализу музыкальную драматургию балета «Дон Кихот» и ее связи с драматургией либретто, а также сравнивает музыку московской и петербургской версий этого спектакля.

Роль настоящего исследования видится в частичном заполнении имеющегося в современном музыковедении пробела, касающегося жизни и работы Минкуса в России. Важным источником материала для исследования и реконструкции специфики композиторской и исполнительской деятельности Минкуса стали многочисленные архивные материалы, сохранившиеся в Российском Государственном Историческом архиве⁵, Центральном Государственном Историческом архиве Санкт-Петербурга⁶, Фонде архивно-рукописных материалов музея им. М.И. Глинки⁷, Российском Государственном архиве литературы и искусства⁸. Значительным подспорьем для настоящего исследования стали многочисленные периодические издания второй половины XIX века: «Московские ведомости», «Новое время», «Всемирная иллюстрация», «Петербургская газета», «Антракт», «Театр и жизнь», «Современная летопись» и многие другие. Ценные сведения о работе Минкуса в императорских театрах Москвы и Петербурга содержатся в мемуарах балерины Е.О. Вазем⁹, танцовщика и

¹ Свешникова, А.Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона. 1859–1870 / А.Л. Свешникова. – СПб.: Балтийские сезоны, 2008. – 423 с.

² Асафьев, Б.В. О балете : Статьи. Рецензии. Воспоминания / сост., вступ. статья и коммент. д-ра искусствоведения А.Н. Дмитриева. – Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1974. – 296 с.; Друскин, М.С. Очерки по истории танцевальной музыки / М.С. Друскин. – Л.: Ленингр. филармония, 1936. – 204 с.; Соллертинский, И.И. Статьи о балете / И.И. Соллертинский. – Л.: Музыка, 1973. – 206 с.; Житомирский, Д.В. Балеты П. Чайковского : Лебединое озеро. Спящая красавица. Щелкунчик / Д.В. Житомирский. – М.; Л.: изд-во и типолит. Музгиза, 1950. – 155 с. и др.

³ Letelier, R.I. The Ballets of Ludwig Minkus / R.I. Letelier. – Publisher : Cambridge Scholars Publishing, 2008. – 275 p

⁴ Груцынова, А.П. «Золотая рыбка» из «Ручья»: «Музыкальный пэчворк» Людвиг Минкуса // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. №6 (53). С. 22–37; Груцынова, А.П. «Дон Кихот» московский: На пути в Петербург / А.П. Груцынова // Вестник Акад. Русс. балета им. А. Я. Вагановой. – 2017. – №2 (49). – С. 80–110

⁵ О службе композитора музыки Алоиза Минкуса // РГИА. – Ф. 497. – Оп. 5. – Д. 2067. – 1–117 л.

⁶ Минкус, Л. // ЦГИА СПб. – Ф. 408. – Оп. 3. – Д. 243. – Л. 2.

⁷ Письмо Минкуса К.К. Альбрехту от 2 июня 1876 // Фонд архивно-рукописных материалов ВМОМК им. М. И. Глинки. – Ф. 37. – Д. 1200. – Ед. хр. 4309. – Л.1.

⁸ Переписка Петипа с Минкусом // РГАЛИ. – Ф.1657. – Оп. 3. – Ед. хр.120. – 3 л.

⁹ Вазем, Е.О. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867–1884 / Е.О. Вазем. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2009. – 444 с.

балетмейстера А.В. Ширяева¹⁰, машиниста сцены К.Ф. Вальца¹¹.

Общая информация по истории и теории развития отечественного балетного театра во второй половине XIX века в целом, а также отдельные факты, касающиеся роли спектаклей с музыкой Минкуса и самой его творческой персоналии в этих глобальных процессах, были почерпнуты из фундаментальных исследований Ю.И. Слонимского¹² и В.М. Красовской¹³. Отдельные аспекты эволюции балетного искусства изучаемого в данной диссертации периода, касающиеся хореографической образности, разнообразия пластической лексики, выразительности танца и его взаимодействия с музыкой детально освещены в трудах балетоведов Л.Д. Блок¹⁴ и В.М. Гаевского¹⁵, а также музыковедов Е.Н. Дуловой¹⁶ и Г.А. Безуглой¹⁷.

Анализ вышеупомянутых трудов послужил основанием для реконструкции особенностей профессии штатного композитора балетной музыки, ярким представителем которой был Минкус. В этой связи серьезный интерес представляют также литературные труды постановщиков – дирижеров и хореографов, в которых содержится описание процесса создания балетного спектакля. В настоящем исследовании автор опирался на работы дирижера московского Большого театра Ю.Ф. Файера¹⁸ и балетмейстеров М.М. Фокина¹⁹ и Ф.В. Лопухова²⁰. Безусловно, верное понимание специфики структуры балетного спектакля в современном музыкознании невозможно без должного внимания к работе В.Н. Холоповой «Формы музыкальных произведений»²¹, где в XII главе «Музыкально-хореографические формы балета», отмечается, что «...музыка придает хореографии дополнительную структурность и ассоциативную емкость»²².

Наконец, центральное значение для настоящей работы имеет значительный объем

¹⁰ Ширяев, А.В. Петербургский балет: Из воспоминаний артиста Мариинского театра / А.В. Ширяев; под ред. Ю.О. Слонимского. – Ленинград: ВТО, 1941. – 99 с.

¹¹ Вальц, К.Ф. Шестьдесят пять лет в театре / К. Ф. Вальц. – 2-е изд., испр. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2011. – 316 с.

¹² Слонимский, Ю.И. Мастера балета XIX столетия : К. Дидло. Ж. Перро. А. Сен-Леон. Л. Иванов. М. Петипа / Ю.И. Слонимский. – Л.: Искусство, 1937. – 285 с.

¹³ Красовская, В.М. Русский балетный театр второй половины XIX века / В.М. Красовская. – Л. ; М. : Искусство, 1963. – 551 с.

¹⁴ Блок, Л.Д. Классический танец : История и современность / Л.Д. Блок ; вступ. ст. В.М. Гаевского. – Москва : Искусство, 1987. – 556 с

¹⁵ Гаевский, В.М. Дом Петипа / В.М. Гаевский. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. – 428 с.

¹⁶ Дулова, Е.Н. Балетный жанр как музыкальный феномен: Русская традиция конца XVIII – начала XX века : диссер. ... д-ра искусствовед.: 17.00.02 / Екатерина Николаевна Дулова. – Москва, 2000. – 320 с.

¹⁷ Безуглая, Г.А. Новый концертмейстер балета: учеб. Пособие / Г.А. Безуглая. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2017. – 432 с

¹⁸ Файер, Ю.Ф. О себе, о музыке, о балете / Ю.Ф. Файер. – М. : Советский композитор, 1970. – 576 с.

¹⁹ Фокин, М.М. Против течения: Воспоминания балетмейстера: Статьи, письма / М.М. Фокин. – М. : Искусство, 1962. – 639 с.

²⁰ Лопухов, Ф.В. Пути балетмейстера / Ф.В. Лопухов. – Берлин : Петрополис, 1925. – 173 с.

²¹ Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие для студентов вузов искусств и культуры / В.Н. Холопова. – Изд. 4-е, испр. – Санкт-Петербург: Лань, 2013. – 490 с.

²² Там же. С. 385.

имеющейся на сегодняшний день литературы о личности и творчестве Петипа²³, а также мемуары самого хореографа²⁴. В них получило обширное отражение многолетнее сотрудничество Петипа с Минкусом, именно поэтому они являются одним из наиболее ценных источников биографической информации о творчестве композитора в России. Необходимо отметить, что в 2017-2018 годах количество публикаций о жизни и творчестве Петипа существенно возросло в связи с юбилейными торжествами, посвященными 200-летию со дня рождения великого хореографа²⁵.

Объект исследования – деятельность Людвига Минкуса в России (1853–1891).

Предмет исследования – выявление специфики балетного творчества Л. Минкуса в русле основных тенденций отечественной музыкально-театральной культуры второй половины XIX века.

Цель работы – дать адекватную обоснованную оценку роли личности и творчества Минкуса в отечественном культурном пространстве второй половины XIX столетия на основе изучения содержательно-смыслового наполнения его произведений, их технологического воплощения, а также исторического анализа его многоаспектной работы как скрипача, педагога и музыкально-общественного деятеля.

Задачи исследования:

- систематизировать имеющиеся сведения о жизни и работе Минкуса в России и дополнить их фактами, ранее не освещенными наукой;
- проследить биографические предпосылки формирования творческой личности Минкуса как композитора балетной музыки;
- определить круг специфических черт композиторского языка Минкуса на материале анализа музыкального материала балетов «Дон Кихот» и «Баядерка»;
- охарактеризовать ситуацию, сложившуюся к настоящему времени с бытованием различных редакций балетов с музыкой Минкуса и дополнить ее новыми сведениями, полученными на основе подробного анализа имеющихся нотных материалов;
- исследовать глубинную взаимосвязь музыки и хореографии в балетах, сочиненных Минкусом в содружестве с Петипа и обосновать неоспоримость художественной ценности творчества Минкуса в рамках этой взаимосвязи;

²³ Балетмейстер Мариус Петипа: статьи, исследования, размышления / сост. : О.А. Федорченко, Ю.А. Смирнов, А.В. Фомкин. – Владимир : Фолиант, 2006. – 366 с.; Яковлев, М.А. Балетмейстер Мариус Петипа : Очерк из истории русского балета / М.А. Яковлев. – Ленинград: П.П. Сойкин, 1924. – 47 с.

²⁴ Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи / Сост. и авт. примеч. А.М. Нехендзи; предисл. Ю.И. Слонимского. – Л.: Искусство, 1971. – 446 с.

²⁵ Материалы Международной научно-практической конференции к 200-летию со дня рождения Мариуса Петипа: сб. тезисов / сост. С.В. Лаврова. – СПб, 2017. – 33 с; К 200-летию со дня рождения выдающегося балетмейстера Мариуса Петипа (1818-1910) / Г.Н Емельянова-Зубковская // Общество. Среда. Развитие. – 2018. – №1 (46). – С. 163–164; Клименко, Н.А. Неумирающее искусство мастера русского балета (к 200-летию со дня рождения М. И. Петипа) / Н.А. Клименко, А.А. Дробышева // Санкт-Петербургский образовательный вестник. – 2017. – №8 (12). – С. 48-51; Леонова, М.К. В честь Мариуса Петипа / М.К. Леонова // ACADEMIA: Танец, музыка, театр, образование. – 2018. – №1 (45). – С. 6–8; Ванслов, В.В. Значение Петипа в русской культуре / В.В. Ванслов // ACADEMIA: Танец, музыка, театр, образование. – 2018. – №1 (45). – С. 8–10 и др.

– рассмотреть деятельность Минкуса в качестве аранжировщика и автора компиляций для постановки балетных спектаклей как неотъемлемую составляющую его творческой работы.

Научная новизна:

– настоящая диссертация является первым в отечественном музыковедении специализированным исследованием, ставящим своей целью изучить жизнь и творчество Минкуса в России, а также дать общие характеристики его наследия и роли в мировой театральной культуре второй половины XIX века;

– введены в научный оборот ранее не известные факты биографии Минкуса;

– восстановлена хронология событий жизни Минкуса, выявлены основные предпосылки его формирования как композитора и определен круг факторов, повлиявших на это формирование;

– предпринят опыт обоснования феномена музыкального творчества Минкуса как закономерного явления театральной жизни его времени;

– впервые детально рассмотрены и подвергнуты индивидуальным чертам композиторского стиля Минкуса на основе анализа музыки балетов «Дон Кихот», «Баядерка», а также Grand Pas из балета «Пахита»;

– подробно характеризуется совместная работа Минкуса и Петипа в реалиях отечественного балетного театра второй половины XIX столетия;

– впервые разностороннему сравнительному анализу подвергаются опубликованные клавиры различных версий балета «Дон Кихот».

Теоретическая значимость работы:

– выполнен многоаспектный анализ балетной музыки Минкуса, в ходе которого выявлены оригинальные черты его композиторского стиля и исследована их обусловленность драматургическими и хореографическими решениями балетного спектакля;

– охарактеризован индивидуальный творческий метод работы Минкуса над музыкой балетного спектакля;

– создана теоретическая база для дальнейшего изучения творчества Минкуса как музыкально-театрального явления своего времени.

Практическая значимость работы: данные, наблюдения и выводы, изложенные в работе, могут использоваться в научных исследованиях и учебных курсах по изучению отечественной музыкальной культуры и хореографического искусства второй половины XIX века. Кроме этого, содержание и выводы диссертации могут быть использованы практикующими музыкантами и дирижерами, работающими в музыкальных театрах, в качестве вспомогательного научного ресурса.

Методология и методы исследования. Исследование основано на фундаментальных принципах отечественного балетоведения и музыковедения. В нем проводится анализ и систематизация информации из источников, непосредственно связанных с темой исследования. Методологическим ориентиром являются источниковедческий, исторический и сравнительный подходы, принятые в российском музыковедении. Кроме того, в настоящей работе широко применяется музыкально-теоретический метод рассмотрения материала, включающий элементы исполнительского анализа партитур Минкуса.

Положения, выносимые на защиту:

1. Творчество Минкуса – неотъемлемая часть классического наследия мирового балетного театра, ибо оно во всех своих проявлениях остается важнейшим компонентом произведений, представляющих собой воплощение органичного синтеза различных видов искусств.

2. Художественные достоинства музыки Минкуса не могут получить надлежащей справедливой оценки вне контекста конкретного балетного спектакля, для которого она была сочинена.

3. Верное представление о наследии Минкуса как явлении, неразрывно связанном с балетным театром и невозможном для рассмотрения в качестве самостоятельных музыкальных произведений, ставит под вопрос состоятельность распространенного мнения о низких художественных достоинствах его сочинений и посредственности их технологического воплощения.

4. Высокий уровень профессионального мастерства Минкуса находит подтверждение в тонком и разнообразном звуковом претворении визуальных образов, содержащихся в балетных спектаклях. В свою очередь, это претворение в силу глубокого понимания композитором специфики балетного театра служит не просто аккомпанирующим фоном, а генерирует сценическое действие и поддерживает его тонус, органично сливаясь со всеми элементами театрального представления.

Степень достоверности и апробация результатов исследования.

Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А.И. Герцена. Основные положения были изложены на международных научно-практических конференциях: Международной научно-практической конференции НИЦ «Поволжская научная корпорация» (Самара, 2016); V международной научно-практической конференции «Культурология, философия, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки» (Тамбов, 2017). По теме диссертации опубликовано 8 статей, из них 4 в изданиях из перечня ВАК РФ.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы (153 наименования, из них 8 на иностранных языках) и четырех приложений. Общий объем – 197 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обоснованы выбор и актуальность темы, определяются цели, объект, предмет и задачи исследования, формулируются основные методы исследования. В основных положениях данного раздела представлено общее понимание специфических черт творческого пути Людвиг Минкуса. Представлен обзор литературы по теме диссертационной работы, а также основные положения, выносимые на защиту.

Первая глава диссертации – «**Становление таланта**» – состоит из шести разделов. Первый из них – «*Детство и юность. Предпосылки формирования личности музыканта*» – посвящен биографическому описанию ранних лет жизни композитора и внешним факторам, повлиявшим в дальнейшем на формирование его как музыканта. К

годам юности относятся и первые успехи Минкуса на музыкальном поприще: в достаточно молодом возрасте он завоевал признание как скрипач-исполнитель и подающий надежды композитор. Поворотным событием этого периода жизни Минкуса стало приглашение занять должность капельмейстера оркестра, принадлежавшего русскому князю Н.Б. Юсупову.

Спустя два года работы Минкус получил предложение от Дирекции Императорских театров поступить на службу «музыкантом-скрипачом»²⁶ в оркестр Императорского театра в Санкт-Петербурге. Очередное назначение не заставило себя долго ждать: 29 декабря 1860 года Минкуса переводят в оркестр московского Императорского театра на должность «...скрипача-солиста с жалованьем 700 рублей в год»²⁷. В дальнейшем (31 июня 1862 года) он был также утвержден в должности «инспектора музыки Императорских московских театров»²⁸.

В разделе «Признание. Минкус и музыкальная общественность Москвы его времени» дается характеристика интенсивной работе Минкуса в Москве и обрисовывается обширный круг его профессионального общения, в немалой степени способствовавший активному раскрытию его творческого потенциала: уже к концу 60-х годов XIX столетия он приобрел прочное положение в среде московской музыкальной общественности. Значительное воздействие на формирование Минкуса как музыканта оказал Н.Г. Рубинштейн, который привлек его к работе в московском отделении Русского музыкального общества²⁹ (далее – РМО) в 1860 году.

В биографии Минкуса наступает насыщенный разноплановой деятельностью период: он совмещает постоянную работу скрипача в оркестре Императорского театра с участием в концертах РМО. Осенью 1866 года произошло важное событие в культурной жизни Москвы – 1 сентября состоялось торжественное открытие Московской консерватории, в которой Минкус становится (по приглашению основателя учебного заведения Н. Рубинштейна) профессором по классу скрипки.

Первым шагом на пути к обретению профессии, которая принесет Минкусу мировую известность, посвящен третий раздел – «Начало композиторской деятельности в реалиях отечественной балетной культуры 60-х годов XIX века». В 1862 году, обладая уже внушительным опытом исполнительской работы над музыкой балетных спектаклей и заслужив репутацию авторитетного музыканта в московской артистической среде, Минкус дебютирует в качестве балетного композитора. Его первым сочинением стал балет «Два дня в Венеции» с хореографией К. Блазиса – итальянского танцовщика и балетмейстера, работавшего в Москве с 1861 года. От Блазиса же в скором времени поступает и следующее предложение – переделать и дописать музыку А. Адана к балету «Орфа» (в 1852 году балетмейстер с успехом

²⁶ О службе композитора музыки Алоиза Минкуса // РГИА. – Ф. 497. – Оп. 5. – Д. 2067. – Л. 17.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же. Л. 19.

²⁹ Деятельность РМО была ориентирована на развитие музыкального образования и воспитание эрудированного отечественного слушателя, а также на поощрение молодых талантов. Члены правления московского отделения были вхожи в дворянские, предпринимательские и высшие чиновничьи круги; это обеспечивало молодой организации достаточную финансовую и социальную поддержку. Примечательно, что единственным музыкантом среди них был сам Н. Рубинштейн.

поставил этот спектакль в Париже).

Представляется необходимым отметить, что деятельность в качестве композитора балетной музыки Минкус начинает в крайне непростой для российского балетного театра период. Романтические балеты, составлявшие основу репертуара Императорских театров 60-х годов XIX века, становились все менее популярными у публики. Это было обусловлено в первую очередь избытком в репертуаре «ремесленнических поделок»³⁰ – спешно сочиненных и не продуманных должным образом хореографами и композиторами спектаклей; на их постановку авторам практически не отводилось времени. Постепенно такое положение дел переставало удовлетворять публику, а вслед за ней и театральную дирекцию. Балет того времени существовал замкнуто, «в атмосфере узкого кружка балетоманов»³¹. Отсутствие динамики в развитии балета как искусства привело к стагнации этого театрального жанра, а его постоянными зрителями оставался лишь крайне узкий круг «знатоков» балетного театра, которые десятилетиями не пропускали ни одного спектакля в Императорских театрах Петербурга и Москвы.

Обозначенная неблагоприятная обстановка отчасти объясняет неудачи, сопутствовавшие первым опытам Минкуса в области балета. Они не остановили композитора: в 1863 году он приступает к сочинению музыки нового спектакля – «Пламя любви или Саламандра», предназначенного для постановки на сцене Большого Императорского театра в Москве. Над хореографией работал балетмейстер А. Сен-Леон, вклад которого в развитие русского балета до недавнего времени оставался недооцененным³². Несколько месяцев Минкус посвящает первой совместной работе с этим хореографом, который, несомненно, «сыграл значительную роль в дальнейшей судьбе композитора...»³³. В соавторстве с Сен-Леоном композитор написал ряд произведений³⁴, музыка которых была высоко оценена и критиками, и зрителями. Успех Минкуса на поприще сочинения балетной музыки не прошел незамеченным и повлиял на его последующий карьерный рост: Дирекция Императорских театров 1 января 1869 года заключает с ним новый контракт, в соответствии с которым композиторская деятельность становится частью его профессиональных обязанностей.

В следующих трех разделах Первой главы детально рассмотрению подвергается одно из центральных произведений творческого наследия Минкуса – балет «Дон Кихот». История создания этого спектакля описывается в разделе «*Балет “Дон Кихот” в Москве и Петербурге*». Инициатива привлечь Минкуса к этой постановке принадлежала балетмейстеру Петипа. На протяжении своей счастливой многолетней жизни в театре музыка «Дон Кихота» неоднократно подвергалась различным изменениям и дополнениям, однако ее незыблемой основой всегда оставался материал,

³⁰ Красовская, В.М. Русский балетный театр второй половины XIX века / В.М. Красовская. – Л.: М.: Искусство, 1963. – С. 87.

³¹ Блок, Л.Д. Классический танец: История и современность / Л.Д. Блок; вступ. ст. В.М. Гаевского. – Москва: Искусство, 1987. – С. 293.

³² Только в 2008 году вышла упомянутая выше монография о А. Сен-Леоне, автором которой является А.Л. Свешникова.

³³ Свешникова, Петербургские сезоны Артура Сен-Леона. 1859–1870 / А. Свешникова. – Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2008. – С. 145.

³⁴ Речь идет о балетах «Пламя любви, или Саламандра» (и его петербургская редакция под другим названием – «Фиаметта, или Торжество любви»), «Золотая рыбка» и «Лилия».

сочиненный Минкусом в период работы с Петипа. К сожалению, отсутствие изданного клавира первой редакции делает невозможным точное определение музыкального материала, относящегося к самой первой версии, успешная премьера которой состоялась в 1869 году в Москве. Так или иначе, создание Минкусом своего самого популярного и любимого публикой сочинения происходило в два этапа: в силу внешних обстоятельств оба они имели своим результатом законченное воплощение в виде полноформатного балетного спектакля. Блестящая музыка Минкуса с ее яркими характерными ритмами и броскими динамическими контрастами является одним из основных факторов, определяющих общий облик «Дон Кихота» во всех его многочисленных редакциях, существующих на сегодняшний день.

После московской премьеры «Дон Кихота» Минкус стал всерьез рассматриваться Дирекцией в качестве претендента на освободившееся после смерти Ц. Пуни место штатного композитора балетной музыки в Петербурге, и в 1871 году, в связи с переводом на эту должность, он окончательно переезжает в столицу. Как следствие, это знаменовало завершение его преподавательской деятельности в Московской консерватории и прекращение активного творческого сотрудничества с Н. Рубинштейном. Успех первой постановки «Дон Кихота» в Москве³⁵ «заставил дирекцию театров поставить спектакль и в столице»³⁶: премьера новой редакции балета на Петербургской сцене состоялась 9 ноября 1871 года (эта версия спектакля была пятиактной и состояла из 11 картин). В московской версии балет был больше комедийным, а на петербургской сцене стал «серiously-драматический»³⁷. Петипа частично переделал и сценарий, и хореографию номеров; во второй редакции им «был усилен аристократический элемент за счет плебейского»³⁸. В московской постановке преобладали характерные танцы и афиша «пестрела названиями испанских, а также цыганских плясок: зингара, хота, лола, пляска чулосов и пикадоров, мужской танец со шпагами (тореадоры), пляска испанских крестьян»³⁹. В Петербурге спектакль стал более утонченным, а бытовые танцы уступили место классическим. Так, например, балетмейстер отказался от упомянутых «Хоты», «Лолы» и «Зингары»; сокращена была и любимая ныне публикой сцена самоубийства Базиля.

По всей видимости, обилие классических дивертисментов не лучшим образом сказалось на драматургии новой версии «Дон Кихота». Сюжетная линия ожидаемо потеряла в связности из-за частых остановок действия и «...спектакль лишился как смысловой цельности, так и жанровой определенности»⁴⁰. Для этой редакции Минкус сочинил значительный объем нового музыкального материала. Дополнениями стали дивертисмент Первого акта, состоящий из классического вальса, мексиканского танца, *Pas de deux* и зажигательной «*La Chica*», а также Пятый акт балета целиком⁴¹.

³⁵ Балет «Дон Кихот» был поставлен Петипа в Москве в 1869 году в 4 актах и 8 картинах.

³⁶ Театральные новости // Новости. – 1871. – № 194. – С. 2.

³⁷ Там же.

³⁸ Гаевский, В.М. Дом Петипа / В.М. Гаевский. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. – С. 69.

³⁹ Красовская, В.М. Русский балетный театр второй половины XIX века / В.М. Красовская. – Л. ; М.: Искусство, 1963. – С. 254.

⁴⁰ Балетмейстер Мариус Петипа: статьи, исследования, размышления / сост.: О.А. Федорченко, Ю.А. Смирнов, А.В. Фомкин. – Владимир: Фолиант, 2006. – С. 53.

⁴¹ Напомним, что московский вариант спектакля был четырехактным.

Чрезвычайно важная проблема, касающаяся бытования спектакля «Дон Кихот» в реалиях современного театра, рассматривается в пятом разделе – «*Сравнительный анализ двух изданных клавиристов “Дон Кихота” (1892 и 1982)*». Дело в том, что музыка петербургской версии «Дон Кихота» была дважды издана в виде клавира: впервые – столичной типографией Ф.Т. Стелловского в 1882 году⁴²; спустя ровно десять лет в Москве фирма «А. Гутхейль» выпустила еще одно издание⁴³. Вышеупомянутые клавиры представляют на сегодняшний день исключительную ценность, так как они свободны от нововведений, имеющих место в более поздних постановках⁴⁴.

Очередной, третий по счету, клавир был опубликован в Москве издательством «Музыка»⁴⁵. Он соответствует партитуре 1982 года, вобравшей в себя многочисленные изменения, внесенные в музыку спектакля за сто десять лет существования «Дон Кихота» на сцене Большого театра. Первые из них относятся к 1900 году. Тогда значительные коррективы в постановку Московского Императорского театра внес балетмейстер А. Горский. Они существенным образом отразились и на музыкальной составляющей спектакля. В частности, был купирован целый ряд номеров, присутствующих в клавире 1892 года. Некоторые из оставшихся номеров были переставлены в другой последовательности; кроме того, Горский добавил музыкальные фрагменты, принадлежащие как Минкусу, так и другим авторам⁴⁶.

Серия значительных изменений в музыкальном материале спектакля относится к 1940 году (музыкальный руководитель – дирижер Большого театра Ю. Файер, балетмейстеры – К.Я. Голейзовский и Р.В. Захаров). К имеющемуся музыкальному материалу Второй картины («Таверна») были добавлены «Вступление», танцы «Карменсита» и «Матросская джигга» В.П. Соловьева-Седого, а также сольный танец тореадора Эспады Р.М. Глиэра. Для Третьей картины Голейзовский сочинил «Цыганский танец» на музыку В.В. Желобинского. Эта редакция «Дон Кихота» надолго закрепилась на сцене Большого театра: именно она нашла свое наиболее полное отражение в клавире 1982 года. В нее вошли тринадцать номеров оригинальной музыки Минкуса в их первоначальном виде, ещё тридцать подверглись различным изменениям, двенадцать принадлежат другим композиторам, авторы еще десяти неизвестны.

Заключительный раздел Первой главы – «*Особенности композиторского стиля Минкуса в балете “Дон Кихот”*» – посвящен подробному анализу композиторских решений спектакля Минкуса-Петипа. Вопреки распространенному несправедливому мнению о посредственном уровне композиторского мастерства Минкуса, детальное изучение партитуры «Дон Кихота» подтверждает неоспоримые достоинства этого глубоко театрального по своей сути сочинения. Они выражаются в основательной продуманности воплощаемых в звуках образов и музыкальном структурировании сцен, а

⁴² Mincous, L. Don Quichotte : ballet en cinqactes. Piano score. – St. Peterburg: Th. Stellowsky, 1882. – 166 p.

⁴³ Mincous, L. Don Quichotte : ballet en cinqactes. Piano score. – Moscow: A. Gutheil, 1892. – 166 p.

⁴⁴ Изменения, в частности, вносили: балетмейстеры А.А. Горский и Р.В. Захаров, композиторы Р. Дриго, Э.Ф. Направник, В.П. Соловьев-Седой и Р.М. Глиэр.

⁴⁵ Минкус, Л. Дон Кихот : балет в трёх действиях. Клавир для фортепиано. – М.: Музыка, 1982. – 158 с.

⁴⁶ Рыженко, Н.А. Предисловие // Минкус Л. Дон Кихот: балет в трех действиях. Клавир для фортепьяно. – М.: Музыка, 1982. – С.3.

также убедительном и мотивированном, но при этом исключительно виртуозном использовании ресурсов инструментовки, изученных автором за долгие годы практической работы в качестве артиста театрального оркестра.

Балет «Дон Кихот» – знаковое произведение в творчестве Минкуса. Слагаемые успеха музыки этого произведения, несомненно, обусловлены точным композиторским видением возможностей для проявления ярких, индивидуализированных решений в рамках строго функционального музыкального оформления хореографического спектакля. Глубинное понимание органического единства музыки и движения было присуще композитору еще с ранних лет. С годами все более развивалась его способность к созданию разнообразных технологически совершенных воплощений этого единства фактурными и тембровыми средствами современного ему симфонического оркестра.

Представляется возможным утверждать, что подробное практическое знакомство с высшими образцами мировой симфонической классики в концертах РМО обусловило исключительную способность Минкуса к созданию выверенных и уравновешенных в плане структуры и музыкальной формы построений. В глубоко характерной по своей сути музыке «Дон Кихота» композитор наполняет их ярким тематическим материалом, а также броскими и запоминающимися, но при этом не допускающими излишеств в плане динамической перегруженности аккомпанементами. Далеко не последнюю роль в совершенствовании музыкального вкуса композитора, надо полагать, сыграли и камерные концерты РМО. В этой связи будет нелишним еще раз упомянуть, что в своих композиторских поисках Минкус никогда не забывал об удобстве своей музыки для хореографических решений балетмейстера и его пожеланиях относительно сценического, «зрительного» воплощения произведений. Многофакторный процесс создания Минкусом музыки спектакля имел своим результатом удивительную легкость и точность в передаче образов героев балета, а также яркость в музыкальном воплощении разнообразных танцев, различных по стилю и содержанию: «...на протяжении ... балета Минкус рассыпал ряд танцевальных и игровых музыкальных номеров, темпераментных, задорных, увлекательных по ритмике...»⁴⁷.

Определяющая роль музыки в этом балете очевидна. Ощущение легкости и воодушевления, не покидающее зрителя на протяжении всего спектакля – безусловное подтверждение исключительной творческой удачи композитора. Необычайное изящество и легкость танцевальных мелодий и ритмов, разнообразие фактурных решений и широкое применение виртуозных возможностей инструментов оркестра обуславливают, помимо хореографии, популярность и долгую счастливую сценическую жизнь «Дон Кихота» Петипа-Минкуса. Несмотря на присутствие в музыке спектакля ординарных дансанных фрагментов, не имеющих каких-либо задач помимо аккомпанемента танцу, общее впечатление от музыкальной составляющей «Дон Кихота» определяется наиболее вдохновенными номерами, в которых композиторский талант Минкуса раскрылся в наибольшей мере. Среди них «Сегидилья», яркая, броская «Морена», «Выход Китри», и, конечно же, знаменитое *Pas de deux* – одна из

⁴⁷ Дон-Кихот: Балет / Ю. Слонимский; Музыка Л. Минкуса; Ленингр. гос. ак. театр оперы и балета. – Л.: Лен.гос. акад. театр оперы и балета, 1934. – С. 8.

самых популярных страниц балетной музыки всех времен.

В партитуре «Дон Кихота» нет обширных проникновенных лирических эпизодов и развитой симфонической концепционности, однако главные ее достоинства заключены в слитности музыки и сценического действия, в утонченном обыгрывании элементов хореографии, а также эмоциональном и ярком образном претворении характерных элементов национальной музыкальной культуры Испании. Помимо того, что музыка «Дон Кихота» чрезвычайно динамична и способствует восприятию драматургии этого комедийного спектакля, что называется, «на одном дыхании», она активно поддерживает и дополняет мимические и танцевальные сцены, точно характеризуя каждого из героев при первом появлении.

Музыка Минкуса в «Дон Кихоте» воспринимается в неразрывном единстве с танцем, и это единство представляет собой исключительный в своем художественном совершенстве пример взаимообогащения хореографии и той прикладной сферы композиторского творчества, которая зачастую воспринимается как периферийная область музыкальной культуры XIX века. Необходимо особо отметить, что колоритные национальные черты мелодики и характерные ритмические формулы используются в балете без конкретного цитирования испанского фольклора. «Дон Кихот» восхищает прежде всего органичной совокупностью танца, музыки и сценического оформления. Именно поэтому его трудно представить с иной музыкальной составляющей, чем полюбившаяся публике партитура Минкуса.

Глава вторая – «Первые годы в новой должности. Балет “Баядерка” как вершина творчества Минкуса петербургского периода» – освещает богатое достижениями время работы Минкуса штатным композитором балетной музыки в Императорском театре Санкт-Петербурга. С 1871 года он постоянно сотрудничает только с одним хореографом – Петипа. Их творческий союз продлится почти двадцать лет – этот период станет одним из самых значимых в истории мирового хореографического искусства.

Деятельности Минкуса начального периода пребывания в Петербурге посвящен первый раздел второй главы – *«Произведения 1871–1876 годов и их значение в жизни балетного театра столицы»*. За обозначенное время Минкус сочинил музыку к ряду спектаклей: «Камарго» (1872), «Бандиты» (1875), «Приключения Пелея» (1876) и «Сон в летнюю ночь» (1876). Этот этап главным образом примечателен активными поисками творческим тандемом Минкуса и Петипа новых пластических и музыкальных выразительных средств: их результатом в самой близкой временной перспективе станет премьера одного из вершинных произведений в истории мирового хореографического искусства – балета «Баядерка». Этой работе, относящейся к числу наиболее художественно значимых достижений Минкуса, посвящен второй раздел второй главы.

Премьера «Баядерки» – балета в четырех действиях и семи картинах с апофеозом – состоялась 23 января 1877 в Санкт-Петербурге в бенефис Е.О. Вазем. Выбор сюжета на индийскую тему был обусловлен чрезвычайно распространенным в то время в аристократических кругах Российской империи увлечением Индией и, как следствие, повышенным интересом к культуре этой страны. Музыка Минкуса в балете «Баядерка», как отметил А.А. Соколов-Каминский, способствовала успеху этого яркого, зрелищного спектакля «своей эмоциональностью, ритмическим разнообразием, подчеркнутой

театральностью»⁴⁸. По мнению Красовской, музыка «Баядерки» «выделялась из всего объема балетов композитора»⁴⁹ несмотря на то, что и в этом случае композитор «оставался верен каноническим принципам сочинения танцевальной музыки»⁵⁰. В «Баядерке» в полной мере проявились достоинства Минкуса как балетного композитора: Красовская справедливо указывает на обширность арсенала выразительных средств в музыке балета, которым одновременно присущи «упругость, пластичность, своеобразная моторность танцевальных ритмов...»⁵¹.

Как показала многолетняя история бытования «Баядерки» на сценах ведущих театров мира, неоспоримым достижением композитора в этом произведении видятся именно потрясающие по красоте лирические музыкальные темы. В этом сочинении получил наиболее полное выражение мелодический талант Минкуса; надёжным подспорьем для этого стало профессиональное понимание им специфики исполнения на струнных инструментах.

Представляется необходимым отметить, что партитура «Баядерки» все же не однородна по своим качествам: если хореография, особенно в акте «Теней», наполнена смыслом в каждом движении всех без исключения персонажей, то музыка местами оказывается «разбавлена чисто служебными, невыразительными»⁵² фрагментами. Особенно выделяется в этой связи «Кода» третьего акта: за умиротворенным «Адажио», вариациями и первым разделом «Коды» следует материал, обнаруживающий черты сходства с жанром галопа. К счастью, приведенный пример является скорее исключением, не нарушающим общее впечатление от музыки спектакля как глубоко связанной с выразительной драматургией балета.

Еще одна приметная черта композиторского языка Минкуса, которая раскрывается в «Баядерке» – способность к убедительному и яркому противопоставлению полярных образных сфер, коренящаяся в глубоко театральной по своей сути специфике дарования композитора, остававшегося преданным театру на протяжении всей жизни. В процессе сочинения музыки к этому спектаклю, как и во всех предыдущих работах с Петипа, основными ориентирами для Минкуса были общие контуры сценарного проекта, а также полученные от хореографа описания пластических образов героев будущего балета. Контрастность как принцип, организующий музыкальную ткань произведения на всех уровнях – от разнохарактерных одновременно звучащих слоев оркестровой фактуры и до резких, взрывных сопоставлений обширных разделов – один из основных формообразующих факторов в музыке «Баядерки». Наиболее ярко данная тенденция проявляется в противопоставлении хрупкой, мелодичной музыкальной характеристики Никии с ее прозрачной оркестровкой обширным, помпезным и инструментованным практически не прерывающимся звучанием *tutti* оркестра массовым сценам начала 1-й картины первого акта и начала второго акта.

⁴⁸ Балетмейстер Мариус Петипа : статьи, исследования, размышления / сост. : О.А. Федорченко, Ю.А. Смирнов, А.В. Фомкин. – Владимир : Фолиант, 2006. – С. 87.

⁴⁹ Красовская, В.М. Русский балетный театр второй половины XIX века / В.М. Красовская. – Л. ; М. : Искусство, 1963. – С. 268.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Там же. С. 269.

⁵² Там же.

Петипа удалось сохранить баланс между эффектными экзотическими характерными танцами и драматичной историей любви Никии и Солора. Балетмейстер мастерски сочетал «радужно сверкающее зрелище...» и повествование о несчастной любви: «контрастно провел трагическую линию судьбы баядерки...»⁵³. Эволюция образа Никии на протяжении балета находит отражение в оригинальных композиторских решениях Минкуса: от светлых, лирических интонаций первого акта к напряженным, эмоциональным кульминациям конца второго действия. Партитура «Баядерки» примечательна прежде всего действенностью, яркими характеристиками героев и динамичностью. В этой работе со всей полнотой проявился лирический дар композитора. Вне всяких сомнений, «...никогда такое роскошное создание как “Баядерка” не умрет в летописях хореографического искусства»⁵⁴. Далеко не последняя роль в этом принадлежит «безусловной творческой удаче композитора...»⁵⁵.

В Третьей главе – «Заключительный период работы Минкуса в Петербурге (1877–1891)» – рассматривается широкий круг вопросов, связанных с последними годами пребывания Минкуса в России, спецификой интерпретации его сочинений и местом, занимаемом в его наследии обработками и версиями собственных и принадлежащих другим авторам произведений.

В ее первом разделе – «*Балетное творчество 1877–1881 годов*» – освещается активная творческая деятельность композитора в указанный временной период. Ее результатом стала музыка к пяти новым балетным спектаклям: «Роксана, краса Черногории» (1878), «Дочь снегов» (1879), «Фризак-цирюльник, или Двойная свадьба» (1879), «Млада» (1879) и «Зорайя, мавританка в Испании» (1880). На основании анализа немногих сохранившихся фрагментов музыкального оформления обозначенных балетов представляется возможным сделать вывод, что композитор по-прежнему в высшей степени основательно продумывал технологическое воплощение каждого хореографического образа, находя присущие ему характерные черты в тематизме, ритме и структурировании музыкальной ткани.

Способность создавать яркие, запоминающиеся мелодии остается неотъемлемой чертой творческого облика композитора и на этом этапе деятельности. Подтверждением тому может служить примечательный исторический факт: император Александр II, который присутствовал на премьере «Роксаны, красы Черногории», был так восхищен музыкой Минкуса, что приказал военным оркестрам разучить марш из этого балета. Именно под его звуки русские войска шли на решившую исход войны победную битву под Плевной 26-31 августа 1878. Вспоминал марш Минкуса из «Роксаны» и А. Бенуа: «...я запомнил марш из “Роксаны” целиком; я помню его до сих пор от начала до конца... бодрая, веселая музыка этого марша приобрела сразу тогда исключительную популярность и его можно было слышать еще десятки лет спустя во всех увеселительных садах и на детских и других балах...»⁵⁶. 20 апреля 1880 года заслуги

⁵³ Красовская, В.М. Русский балетный театр второй половины XIX века / В.М. Красовская. – Л. ; М.: Искусство, 1963. – С. 268.

⁵⁴ Балетоман. Еженедельное обозрение. Балет // Музыкальный и театральный вестник. – 1883. – № 3. – С. 5.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Бенуа, А.Н. Мои воспоминания: в 5 кн.: Т. 2. /Александр Бенуа; изд. подг. Н.И. Александрова и др. – 2-е изд., доп. – Москва: Наука, 1990. – С. 118.

Минкуса были отмечены наградой – он получил медаль на Владимирской ленте. Это была его вторая награда после 1869 года, когда он был за «отлично-усердную службу пожалован золотой медалью на Аннинской ленте»⁵⁷.

Раздел «*“Пахита”*. Минкус как аранжировщик и автор обработок» имеет своей задачей охарактеризовать работу Минкуса как автора компиляций из сочинений других композиторов и редакций собственной музыки.

Практика переосмысления музыкального оформления спектакля при его переносе на сцену другого театра либо возобновления в репертуаре была широко распространена в хореографическом искусстве XVIII–XIX веков. Для композитора того времени, специализировавшегося на балетной музыке, переработка музыкального материала и инструментовки как в собственных произведениях, так и в работах других авторов становится необходимой разновидностью профессиональной деятельности. В творчестве Минкуса эта специфическая отрасль представлена необычайно разнообразно. Его первые опыты на этом поприще относятся еще ко времени совместной работы с К. Блазисом в 60-е годы, когда начинающий балетный композитор дописал ряд номеров к музыке балета «Орфа» А. Адана. В дальнейшем Минкус по долгу службы неоднократно занимался аранжировками сочинений этого автора. Так, в 1884 году Петипа и Минкус создают редакцию балета «Жизель», а в начале 1885 – «Своенравная жена».

Самым известным сочинением, в котором Минкус выступил как редактор, стала «Пахита»⁵⁸, которая являлась возобновлением одноименного спектакля на музыку Э. Дельдевеза с хореографией Ж. Мазилье. Петипа поставил для этого балета несколько номеров: *Pas de trois*, *Grandpas* и детскую мазурку. Минкус перекомпоновал музыкальный текст «Пахиты» Дельдевеза, а также дополнил его увертюрой Л. Маурера и несколькими вариациями на музыку других композиторов. Кроме того, достаточно большой объем музыкального материала (главным образом в Третьем акте) был сочинен им самим.

В контексте разговора об обработках и переосмыслении Минкусом уже существующего музыкального материала отдельного упоминания заслуживает феномен автоцитирования. Он подвергается детальному рассмотрению в работе А.П. Груцыновой. Подробный анализ балетов «Ручей» и «Золотая рыбка», а также общего контекста реалий театральной жизни, в которых происходило их создание, позволил исследователю четко определить причину использования в них идентичного музыкального материала: «Параллельность создания двух партитур привела к распространенной в то время практике использования композитором музыки одного сочинения для создания другого»⁵⁹. Тема автоцитирования в балетах Минкуса, впервые обозначенная Груцыновой, представляет обширное поле для научных изысканий и требует отдельного серьезного исследования. Его необходимость и безусловная ценность верно обозначена музыковедом в завершении статьи «“Золотая рыбка” из “Ручья”: “музыкальный пэчворк” Людвига Минкуса»: «...судьба музыки балета XIX века зачастую причудлива и непредсказуема, тем интереснее следовать по её следам, пытаясь

⁵⁷ О службе композитора музыки Алоиза Минкуса // РГИА. – Ф. 497. – Оп. 5. – Д. 2067. – Л. 19.

⁵⁸ Премьера состоялась на сцене Санкт-Петербургского Большого театра 27 декабря 1881 г.

⁵⁹ Груцынова, А.П. «Золотая рыбка» из «Ручья»: «Музыкальный пэчворк» Людвига Минкуса / А.П. Груцынова // Вестник Акад. Русс. балета им. А. Я. Вагановой. – 2017. – №6 (53). – С. 24.

распутать туго затянувшиеся узелки этого давно сшитого “пэчворка”»⁶⁰.

Биографические перипетии, связанные с окончанием работы в нашем отечестве, а также последние годы, проведенные Минкусом на родине – в Австрии – излагаются в разделе «Отъезд из России. Последние работы в области балетного театра». В творческом жизнеописании Минкуса театральные сезоны с 1881 по 1886 годы не отмечены выдающимися достижениями. Композитор за это время пишет лишь два балета – «Волшебные пиллоли» и «Жертвы амуру, или Радости любви» (оба – 1886). Приказ об увольнении штатного композитора балетной музыки Императорских театров Минкуса 4 августа того же года оказался неожиданностью для петербургской театральной общественности: накануне прощального бенефиса композитора балетоманы терялись в догадках: «...в публике... только и разговор, что о бенефисе г. Минкуса... – что с ним? Из-за чего покидает? Неужели размолвка с дирекцией?...»⁶¹. Упомянутый бенефис был единственным за все время работы в Петербурге: композитор ждал его на протяжении всей своей карьеры. Он состоялся 9 ноября в Мариинском театре, где были показаны «Пахита» и танцы 2-го и 3-го действий феерии «Волшебные пиллоли». Это событие было ярко освещено почти во всех периодических изданиях того времени. Например, «Театральный мирок» писал: «9 ноября в Мариинском театре происходило торжество: балетная труппа провожала своего присяжного композитора г. Минкуса. После балета “Пахита” на сцене появился весь персонал балетных артистов с бенефициантом во главе. Е.П. Соколова поднесла г. Минкусу серебряный венок на подушке от артистов, а г. Дриго передал лавровый венок с инициалом от оркестра. Балетмейстер Петипа при этом сказал несколько прочувствованных слов, и публика разразилась дружными рукоплесканиями...»⁶².

Таким образом, в год своего 60-летнего юбилея, Минкус оказался не востребован в Императорском театре. Однако, полный творческих сил и здоровья, композитор не хотел расставаться с Петербургом. Известно, что он покинул Россию только в 1891 году. Через месяц после увольнения Минкус обратился с просьбой перевести его на должность капельмейстера оркестра и оставить в театре. В свою очередь Дирекция, отметив, что композитор хоть и «отличался как выдающийся артист, усердный исполнитель своих обязанностей»⁶³, аргументировала невозможность такого перевода тем, что «мест нет, а Папков и Бармин – опытные и знакомые со всем балетным репертуаром музыканты не могут быть уволены...»⁶⁴.

С момента официальной отставки Минкус почти прекратил сотрудничество с театром, однако продолжал жить в Петербурге до 1891 года. Незадолго до отъезда он приступил к сочинению музыки для балета, которым завершилось его многолетнее сотрудничество с Петипа. Трехактный спектакль назывался «Калькабрино», его премьера состоялась 13 февраля 1891 года в Санкт-Петербурге. В скором времени

⁶⁰ Груцынова, А.П. «Золотая рыбка» из «Ручья»: «Музыкальный пэчворк» Людвига Минкуса / А.П. Груцынова // Вестник Акад. Русс. балета им. А. Я. Вагановой. – 2017. – №6 (53). – С. 36.

⁶¹ Мимоходом // Петербургский листок. – 1886. – № 301. – С.2.

⁶² Хроника // Театральный мирок. – 1886. – №29 (44). – С. 2.

⁶³ О службе композитора музыки Алоиза Минкуса // РГИА. – Ф. 497. – Оп. 5. – Д. 2067. – Л. 106.

⁶⁴ Там же.

Минкус вернулся в свой родной город – Вену⁶⁵, где арендовал небольшие апартаменты на улице Карл Людвиг Штрассе⁶⁶ в доме своего друга – пианиста и педагога Т. Лешетицкого. Композитор скончался 7 декабря 1917 года в возрасте 91 года и был похоронен на еврейском кладбище в Вене. Его могила была уничтожена нацистами, которые сравнивали кладбище с землей.

Тема *«Специфика музыкально-драматургических решений в балетах Минкуса как результат взаимодействия с балетмейстером Мариусом Петипа»* подробно рассматривается в четвертом разделе главы. Значимым аспектом жизни балетного театра XIX столетия представляется система отношений композитора и хореографа в процессе создания нового спектакля. Балетная музыка тех времен находилась на подчиненном положении: ее основной функцией был аккомпанемент танцу, а процесс ее создания целиком контролировался балетмейстером-постановщиком. Музыкальное оформление Минкусом спектаклей Петипа остается в русле этой традиции, однако представляет собой сложное комплексное явление. Его основой остается глубинная связь музыки и хореографии: в данном случае степень взаимопроникновения этих искусств делает их неотделимыми друг от друга. Таким образом, не только музыка Минкуса невозможна без визуального ряда – сам визуальный ряд лишается какой-либо художественной ценности вне музыкального контекста. В произведениях Петипа-Минкуса балетная музыка создает не просто нейтральный аккомпанирующий фон, но является в своем роде опорой для сценического действия: именно вследствие этого она становится полноправным участником синтеза искусств, закономерный результат которого – яркий, полнокровный хореографический спектакль.

За период многолетнего творческого сотрудничества с Петипа у Минкуса сложились точные музыкальные решения для каждого движения или комбинации. Затакт, например, часто акцентировал момент броска ноги на прыжок, восходящие и нисходящие пассажи шли параллельно с траекторией движения танцовщика, а мелкая техника музыкально воплощалась быстрым движением шестнадцатых в мелодии (характерный пример – вариация Никии из Второго акта балета «Баядерка»). Долгие годы работы Минкуса-скрипача в балетном оркестре и его глубокая осведомленность в структуре балетных партитур, написанных маститыми предшественниками, позволили ему основательно изучить все тонкости музыкального творчества такого рода: в должность штатного балетного композитора он вступил, имея все необходимые навыки, солидный опыт и годы практики.

Минкус, как балетный композитор, не был ограничен знанием исключительно основ классического движения и его терминологии. Он досконально знал все комбинации этих движений, различия техники женского и мужского танца, а также прекрасно ориентировался в выразительных возможностях хореографии и тонко понимал саму сущность и поэтику балетного искусства. Правильное «озвучивание» каждой комбинации с учетом всех ее особенностей и создание удобной оркестровой поддержки для танцовщиков – профессиональная сфера, в которой Минкусу не было равных. Можно сказать, что мелодика, фактура, темпоритм и расстановка акцентов в его

⁶⁵ Точную дату приезда в Вену установить не удалось.

⁶⁶ В данный момент улица переименована. Современный адрес дома Т. Лешетицкого: Вена, Ваймарерштрассе, 60 (Wien, Weimarer Str. 60).

партитурах являются своего рода ориентирами для танцовщиков в сложной хореографической ткани спектакля, помогая им уловить акцент или рисунок того или иного движения.

Композитор виртуозно справлялся с поставленными задачами независимо от сроков сочинения, и Петипа всегда был удовлетворен качеством его музыки. Процесс создания Минкусом балетных партитур не подразумевал изменения модели отношений композитора и хореографа; сама природа появления этой музыки обуславливала ее дальнейшее бытование только в виде максимально точного сопровождения представлений Петипа. Кроме того, композитор был искренне предан балетному театру, много и упорно работал в зачастую некомфортных и даже стрессовых условиях. Как следует из вышесказанного, Минкуса вряд ли можно упрекнуть в недостатке таланта, которое ему приписывали многие музыковеды: очевидно, что написание музыки к балету – сложный и трудоемкий процесс, требующий, помимо мелодического дара, еще и исключительного чувства ритма, профессионального такта и точного ощущения движения человеческого тела.

Балетная музыка Минкуса за редким исключением не существует отдельно от сценического действия. Увлеченный действием зритель будто забывает об оркестре и дирижере, которые «сливаются» со всеми составляющими балетного спектакля: в таких случаях ему кажется, что звучит сама сцена. В этом и есть суть истинного балета как синтезирующего жанра, преобразующего реальность в искусство. Музыка Минкуса, написанная для определенного спектакля, сливается с ним структурой, настроением и замыслом: это перерастает в сложное взаимодействие, которое и делает спектакль органичным.

Сотрудничество Петипа и Минкуса было подлинно творческим и строилось на интенсивном поиске лучшего музыкально-хореографического решения в каждом новом балете, где и музыка, и танец должны были представлять собой неразрывное целое. Творческий союз создателей спектакля основывался на взаимном уважении друг к другу, как в личном, так и в профессиональном плане. Оба они придерживались общего принципа – всем выразительным средствам надлежит существовать в единстве, исключая несоответствие между сценическим действием и музыкой. Высшими результатами этого соавторства стали балеты «Дон Кихот», «Баядерка» и «Пахита» – музыка и хореография которых восхищают самую широкую публику многие десятилетия.

Художественный уровень исполнения произведений Минкуса в наше время целиком зависит от мастерства балетных дирижеров, обязательным профессиональным качеством которых является глубокое понимание специфики балетного театра. Это является основным предметом изучения в заключительном разделе главы – *«Проблемы практической и теоретической интерпретации творчества Минкуса в культурном пространстве современности»*. Композиторская и дирижерская практика в сфере хореографии многоаспектна. Она предъявляет высокие требования к универсальным навыкам и умениям дирижера: это обусловлено самой спецификой жанра. В реалиях современного репертуарного театра особую важность обретает исполнительская культура музыкантов оркестра: внешняя простота музыкального материала может провоцировать неопытных оркестрантов на пренебрежительную и неаккуратную игру.

Помимо контроля качества игры дирижеру необходимо чувствовать возможность совместить свободу интерпретации с условностью балетного театра как такового и быть в постоянном визуальном контакте со всеми участниками спектакля. Дирижер «управляет хореографией через звучание оркестра»⁶⁷ и, следовательно, должен знать ее досконально.

В **Заключении** обобщаются результаты исследования, определяется место, занимаемое творческим наследием композитора в музыкальной культуре России второй половины XIX века и обозначаются дальнейшие перспективы его изучения.

Тот исторический факт, что наследие Минкуса осталось в тени творчества великих композиторов, прославивших отечественное хореографическое искусство выдающимися образцами балетной музыки – прежде всего Чайковского и Глазунова, на наш взгляд, не должен быть основанием для недооценки произведений ближайшего сподвижника Петипа. В этой связи достойно сожаления отсутствие в мировом искусствоведении адекватного освещения роли Минкуса в истории музыкального и хореографического (театрального) искусств.

Годы работы Минкуса в России совпали с заключительным этапом становления и началом расцвета классического балета. При этом композитор не просто находился в центре происходивших в мире искусств значительных событий, сопутствовавших этим процессам: он являлся, без преувеличения, одним из их творцов. Время совместной работы Минкуса и Петипа стало, в полном смысле этого слова, эпохой в истории хореографического искусства.

Результаты проведенного в данной диссертации изучения фактов биографии, черт индивидуального творческого метода и характерных элементов оригинального композиторского языка Минкуса могут быть кратко сформулированы в следующих положениях:

1. Творческое наследие Минкуса представляет собой значимый феномен музыкальной и театральной жизни второй половины XIX века.

2. Глубинная связь с хореографией является основным фактором, определяющим технологическое воплощение и внутреннее содержание произведений Минкуса.

3. Проведенное в настоящей работе исследование выявляет специфические черты взаимопроникновения музыки и танца в спектаклях, созданных Минкусом в сотрудничестве с Петипа и обосновывает необходимость комплексного подхода при оценке художественных достоинств сочинений композитора, которая не может быть убедительна вне хореографического контекста.

4. Детальный анализ музыкального воплощения образов и ситуаций в партитурах балетов «Дон Кихот» и «Баядерка» демонстрирует высокий уровень мастерства их автора и делает невозможным дальнейшее существование распространенной консервативной точки зрения, в соответствии с которой творческое наследие Минкуса не представляет художественной ценности, а его композиторские способности характеризуются как посредственные.

5. Исполнение музыки Минкуса требует повышенного внимания ко всем деталям

⁶⁷ Богорад, В.С. Анализ дирижерского творчества Файера / В.С. Богорад // Интеграция науки и искусства : сб. науч. работ Междунар. пед. акад., посвящ. 40-летию науч.-пед. деятельности А.Л. Гройсмана / науч. ред. Г.С. Михайлов. – М. : Когито-центр, 2004. – С. 227.

многосоставной конструкции балетного спектакля со стороны его музыкального руководителя. В процессе исполнения дирижер ответственен за все элементы такого музыкально-хореографического произведения, управляя не только оркестром, но и визуальной составляющей посредством темпа, динамики и характера звучания.

На сегодняшний день сложно себе представить, что завершающий период развития классического балета, предшествовавший его окончательному формированию, мог бы выполнить свою историческую функцию без посредничества между хореографическим и музыкальным искусствами скромного «штатного композитора балетной музыки». Именно такой личностью – невероятно эрудированной и работоспособной – и был Людвиг Минкус. Его балеты были и остаются неотъемлемой частью репертуара крупнейших музыкальных театров России и зарубежья, что служит лучшим подтверждением значимости творческих достижений их автора.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях в специальных изданиях, утвержденных ВАК РФ:

1. Панова, Е.В. Балетная музыка «пореформенного» периода 60-х годов XIX века в России // Педагогика искусства. – 2017. – №2. – С. 135–139. (0,4 п.л.)

2. Панова, Е.В. Людвиг Минкус в России. Московский период // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2017. – № 3 (50). – С. 101–115. (0,9 п.л.)

3. Панова, Е. В. Балет «Дон Кихот». Сравнительная характеристика изданных клавиров «Дон Кихота». Проблема авторской принадлежности музыкального материала фрагментов балета в различных редакциях // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 12(86): ч. 4. – С 121–124. (0,4 п.л.)

4. Панова, Е. В. Людвиг Минкус и Мариус Петипа: совместная работа в Санкт-Петербурге (1871-1876) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2018. – № 4 (57). – С. 24–36. (0,8 п.л.)

Публикации в других изданиях:

5. Панова, Е.В. Танцевально-музыкальное взаимодействие в балете // Научная мысль XXI века: конвергенция знаний / Сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции НИЦ «Поволжская научная корпорация». – Самара, 2016. – С. 151–152. (0,1 п.л.)

6. Панова, Е.В. Музыка балетных композиторов середины XIX века // Теория и практика современной науки. – Саратов, 2016. – №6-2 (12). – С. 18–21. (0,2 п.л.)

7. Панова, Е.В. Балет «Дон Кихот» // Апробация. – Махачкала: Апробация 2017. – №2 (53). – С. 110–111. (0,2 п.л.)

8. Панова, Е.В. Основные исторические этапы становления балетной музыки до реформы П.И. Чайковского // Культурология, философия, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки. Сборник статей по материалам V международной научно-практической конференции. – Тамбов : изд-во СибАК, 2017. – С. 14–21. (0,3 п.л.)

Подписано в печать _____ 2019
Объем 1,0 печ.л.
Тираж 100 экз. Зак. №
Типография ОQ Копицентр
196066, Санкт-Петербург, пр. Московский, д.193