



ИЛДЗЕ  
ЛЛИЕГПА

ИСТОРИИ  
МИРОВОГО  
БАЛЕТА



ТАНЕЦ НАЧИНАЕТСЯ ТАМ, ГДЕ БЕССИЛЬНО СЛОВО.

Большой балет

Илзе Лиєпа

**Истории мирового балета**

«Издательство АСТ»

2021

УДК 792.8(091)  
ББК 85.335.42

**Лиёпа И.**

Истории мирового балета / И. Лиёпа — «Издательство АСТ»,  
2021 — (Большой балет)

ISBN 978-5-17-137753-3

«Истории мирового балета» – новая книга Илзе Лиёпа – балерины, артистки театра и кино, председателя президиума Благотворительного фонда «Илзе Лиёпа». «Мне бы очень хотелось открыть балет в его многообразии как можно большему количеству читателей, зрителей, учеников. Ведь балет – это еще и наше национальное достояние. А мир балета живет и развивается вместе с выдающимися личностями: балеринами, танцовщиками, хореографами. Поражает воображение замечательными спектаклями, некоторые из которых перешагивают через столетия и не перестают волновать зрителя!» Илзе Лиёпа В формате PDF А4 сохранён издательский дизайн.

УДК 792.8(091)  
ББК 85.335.42

ISBN 978-5-17-137753-3

© Лиёпа И., 2021  
© Издательство АСТ, 2021

## Содержание

Балетные композиторы XIX века	6
Адольф-Шарль Адан	7
Людвиг Минкус	11
Цезарь Пуни	15
Прекрасные дамы балета	20
Ольга Преображенская	20
Конец ознакомительного фрагмента.	21

# Илзе Лиена

## Истории мирового балета

Любое использование материала данной книги, полностью или частично, без разрешения правообладателя запрещается.

Фотографии на обложку – Алиса Асланова.

Издательство благодарит Илзе Лиена за предоставленные фотографии из личного архива, а также фотографов Алису Асланову и Елену Пушкину.

Фотоматериалы предоставлены ФГУП МИА «Россия сегодня».

Серия «Большой балет»

© И. М. Лиена, текст, 2021

© Оформление. ООО «Издательство АСТ», 2021

\* \* \*

Дорогие читатели! У вас в руках третья книга моих авторских рассказов о прекрасном и любимом мною искусстве балета. Должна сказать, что книг о балете для широкого круга читателей поразительно мало. Мои книги родились на основе авторских программ «Балет FM» на радио «Орфей», которые пользовались большим успехом. Мне очень приятно, что две предыдущие книги «Мой балет» и «Вселенная русского балета» также пользуются популярностью, причем не только у взрослых, но и у детей. Для меня это неудивительно. Ведь балет входит в жизнь ребенка, обычно, вместе с семейным походом на балет «Щелкунчик». Потом для некоторых продолжается занятиями в балетных студиях. Кто-то, возможно, станет и учеником нашей балетной школы «Русской Национальной Балетной Школы Илзе Лиена». Я буду рада! Но мне бы очень хотелось открыть балет в его многообразии как можно большему количеству читателей, зрителей, учеников. Ведь балет – это еще и наше национальное достояние. А мир балета живет и развивается вместе с выдающимися личностями: балеринами, танцовщиками, хореографами. Поражает воображение замечательными спектаклями, некоторые из которых перешагивают через столетия и не перестают волновать зрителя! За каждым именем стоит интересная судьба, за каждым спектаклем – увлекательная история создания. Балет сегодня способен разговаривать со зрителем на очень серьезные темы, быть убедительным, волновать, оставаться по-прежнему красивым в совершенстве тела и открывать новые формы сценического действия! Моя новая книга, также как и две предыдущие, подготовлена к печати и выходит в издательстве «АСТ». Тексты этой книги, в большинстве, печатаются впервые. Я сердечно благодарю руководителя направления «Историческая литература» Татьяну Чурсину, благодарю мою подругу и помощника Наталию Яковлеву-Рыдзевскую и всю команду радио «Орфей». Благодаря нашим программам я смогла еще глубже погрузиться в пространство балета и поделиться со слушателями, а теперь и читателями, тем, что мне самой интересно. В моих историях нет хронологии. Но мне кажется, из этого многообразия эпох и имен возникает, складывается образ Его Величества Балета, который вечно молод и интересен. Соберите все три Книги и давайте смотреть балет, разговаривать о балете и любить балет.

*Ваша Илзе Лиена*

## Балетные композиторы XIX века

Творчество балетных композиторов направлено на создание музыки специально для балетных спектаклей. Мы читаем их имена на афишах: Адольф Адан, Людвиг Минкус, Цезарь Пуни, Петер Гертель, написавший прекрасную музыку к балету «Тщетная предосторожность», – список длинный. Балетным композитором, хотя его творчество намного шире, можно назвать и Петра Ильича Чайковского, его «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик» – признанная классика балетной сцены. Даже просто слушая, можно почти безошибочно сказать, что это именно балетная музыка, написанная так, что под нее легко танцевать. И у этой музыки есть еще одна отличительная особенность: она хорошо запоминается – выходя из театра, всегда можно напеть мелодию. В наши дни это называется словом «хит».

В XIX веке балеты Адана и Минкуса, Цезаря Пуни называли образцовыми, эталонными. Но в начале XX века, когда постановщики балетов стали использовать симфоническую музыку, в адрес балетных композиторов вдруг посыпались упреки. Музыковеды заговорили о том что балетная музыка якобы слишком проста и безыскусна. Но они упустили из виду главное – в отличие от симфонической, балетная музыка является частью общего волшебного действия, которое разворачивается на сцене перед глазами зрителя, и под нее действительно удобно танцевать исполнителям. Композитор Борис Асафьев, автор 28 балетов, в числе которых «Пламя Парижа», поставленный в 1930-е годы на сцене Кировского театра, перенесенный на сцену Большого и до сих пор радующий любителей балета (он есть в репертуаре Большого), в начале XX века очень точно определил три самых главных качества балетной музыки: она – мелодична, ритмична и невероятно красочна. Одним словом, эта музыка идеально подходит для театра с его расчетом на зрелищность. А что касается «легковесности», тот же Асафьев писал: *«Оркестр балета, то есть инструментальная ткань и инструментальное действие, сложнее, чем оперы, вопреки обычному мнению. Уже благодаря отсутствию речитативов “действенная непрерывность” балетного оркестра и его участие в хореографической сценической драматургии вызывают совершенно особенный стиль и качества инструментовки»* (Б. Асафьев, «О себе»).

## Адольф-Шарль Адан

Адольф-Шарль Адан, автор популярнейшего романтического балета «Жизель», родился 24 июля 1803 года в семье музыканта. Его отец, Жан-Луи Адан, дружил с Кристофом Глюком, на импровизированные концерты в доме у Аданов собирались лучшие исполнители; прекрасный пианист, Адан-старший выступал с концертами, написал несколько фортепианных пьес и долгие сорок пять лет, с 1797 по 1842 год, был профессором Парижской консерватории.

Разумеется, своего сына Жан-Луи в будущем видел только музыкантом. Но вот курьез: мальчишка не только не хотел серьезно учиться музыке – он вообще не хотел ничему учиться. Но при этом Адольф-Шарль обладал удивительным даром – был прекрасным импровизатором. У него было тончайшее ухо: он садился за инструмент и, не зная музыкальной грамоты, мог наиграть любую мелодию. В небольшой, но очень содержательной и забавной книжечке, которую он назвал «Воспоминания музыканта», Адан-младший писал: *«Семи лет я не умел читать и ничем не желал заниматься. Единственная радость – брэнчать на рояле всё, что придет в голову. Но учиться я не собирался. Матушку приводила в отчаяние моя неспособность к чему-либо. Это ее огорчало так, что она решила поместить меня в пансион. Однако отец смог добиться и настоял на том, чтобы заняться со мной музыкой и композицией»*.

К слову, мать Адана, Элизабет-Шарлотта-Жанна Коста, была дочерью врача, к профессиональной музыке никакого отношения не имела, но, как и положено воспитанной даме, прекрасно играла на фортепьяно и хорошо пела.

Со временем юноша увлекся игрой на органе – «короле инструментов», как его называли в XIX веке. Конечно же органа у них дома не было, и он ходил в церковь, где ему позволяли не только прикоснуться к клавишам, но и наигрывать произведения собственного сочинения. Он вспоминал: *«Я очень хорошо импровизировал, но для меня было сущим наказанием заставить себя играть фуги. Я с радостью замечал нескольких органистов в их приходах, однако любовь к органу не уступала моей тяге к театру»*. На последнюю фразу стоит обратить особое внимание. Сложно сказать, когда именно возникла любовь к театру, но она стала определяющей в дальнейшей судьбе Адана. *«Я подружился с музыкантом из Комической оперы, и для меня самой большой радостью было, когда он мог достать для меня пропуск в оркестровую яму»*.

Как только музыка стала вытеснять другие увлечения, Адан сам попросил отца позаниматься с ним гармонией и контрапунктом – искусством сочетания нескольких самостоятельных мелодий в одном произведении.

В декабре 1820 года на бульваре Бон-Нуviel в Париже открылся театр «Жимназ» (*Theatre du Gymnase, Gymnase-Dramatique*). Изначально предполагалось, что на сцене «Жимназ» будут практиковаться студенты оперных классов консерватории (*Gymnase* переводится как «гимназия»), но очень скоро из учебного театра «Жимназ» превратился в профессиональный. В него потянулись зрители, чтобы посмотреть любимые ими водевили.

Один из приятелей Адольфа Адана, литавщик, предложил юноше играть в оркестре на треугольнике, с оплатой сорок су за спектакль, но при этом поставил условие: всё свое жалованье Адан будет отдавать ему. И Адан согласился. Сорок су – не такая уж и большая цена, чтобы получить удовольствие и приобрести бесценный опыт. Перед ним открывалась возможность стать пусть и опосредованным, но участником спектакля!

Финансовые вопросы Адан решил просто: он стал давать частные уроки за тридцать су в час, и занялся изданием собственных фортепианных пьес. Жизнь, однако, внесла свои коррективы: *«Вскоре старый литавщик умер, и ко мне перешли все его обязанности. Я перестал давать уроки и писать музыкальный хлам»*.

Мы не знаем, что Адан отнес в разряд «хлама», но он мечтал писать музыку для театра. В «Жимназ» он подружился с создателями водевилей – композиторами и либреттистами (про

актеров, и особенно актрис, и говорить нечего), и предложил бесплатно сочинять арии и куплеты, для разнообразия действия. Первые опыты принесли ему успех: он создал куплеты в водевилях «Поцелуй разносчика», «Сельский бал», «Ненависть женщин», и публика встречала их с восторгом и смехом.

Рассказывая о «Жимназ», невозможно обойти вниманием Огюстена Эжена Скриба (1791–1861), французского драматурга, либреттиста и, по сути, создателя водевильного жанра. Для театра на бульваре Бон-Нуviel он написал 182 пьесы! Сохранились немногие из них, но Скриб, чтобы понять масштаб его творчества, написал либретто (в соавторстве с Эрнестом Легуве) к опере Франческо Чилеа «Адриана Лекуврёр» и великолепную пьесу «Стакан воды». Он работал с лучшими французскими композиторами, а лучшими в те годы (да и сейчас) считались Фроманталь Галеви, Джакомо Мейербер, чудесный Жак Оффенбах, Гаэтано Доницетти, Джоаккино Россини и Джузеппе Верди. И вдруг Скриб предлагает написать музыку к одному из своих водевилей, постановка которого намечалась в театре «Жимназ», никому не известному Адольфу Адану!

*«Благодаря певцам, участникам постановки, мои арии стали популярными, – вспоминает Адан. – Скриб прислал ко мне, чтобы я выставил счет. Но я с гордостью ответил, что мне достаточно платы в виде чести сотрудничать с ним. Тогда он заверил меня, что напишет стихотворный текст к моей первой опере. Так родилась “Хижина” по пьесе, которую дал мне Скриб. И после нескольких проб пера в маленьких театрах другой автор, Сент Жорж, предложил мне написать музыку к пьесе в стихах “Петр и Екатерина”». В этой пьесе на сюжет из русской истории было всего четыре действующих персонажа – Петр Великий, царица Екатерина, солдат и поставщик. Пьеса имела успех, и после нее молодому композитору начали поступать новые заказы. Испытывал ли он трудности в написании? Нет. «С утра пораньше я сидел за рояль, и музыка проливалась ключевой водой без передышки и без задержки».*

Всю свою недолгую жизнь (он прожил мало по нынешним меркам – 52 года) композитор Адольф Адан работал именно так: без остановки, невероятно продуктивно и очень легко. Драматурги, с которыми он сотрудничал, в буквальном смысле не успевали за композитором – Адан придумывал музыку чуть ли не с листа: стоило прочесть первые строчки, и мелодия готова. Возможно, эта легкость и есть главный секрет его музыки, очень приятной для слуха. Кстати, когда Петр Ильич Чайковский задумал написать музыку к балетному спектаклю, он очень серьезно изучал партитуру Адольфа Адана к балету «Жизель» и находил ее изумительной.

Июльскую революцию 1830 года, свергнувшую режим Реставрации Бурбонов, Адольф-Шарль Адан пережил в Париже. Свое отношение к происходящему он выразил одной фразой: *«Революция не благоприятствует деятельности театров»*. Еще бы, ведь за три дня революции (27–29 июля) в ходе уличных боев погибло в общей сложности около тысячи человек. Вскоре он уехал из Парижа, но выгнала его из столицы не столько смена власти, сколько эпидемия холеры. Адан к тому времени женился на сестре директора лондонского театра «Ковент-Гарден», супруги ожидали прибавления семейства и сочли благоразумным перебраться, пока была такая возможность, из Парижа в Лондон.

В Лондоне композитор по-прежнему много работал. Его популярность возрастала, он был буквально засыпан заказами на оперы и водевили. Но именно в Лондоне Адольф Адан тесно познакомился с балетным миром. В это время там гастролировала легендарная первая Сильфида – романтическая балерина Мария Тальони, итальянка. Ее отец – Филиппо Тальони, танцовщик, хореограф и педагог, – стал для дочери истинным Пигмалионом, выточив из нее совершенную балерину. Он придумал для Марии невиданные дотоле тупельки, которые позволяли танцевать на носочках (нынешние пуанты), в этих пуантах Мария Тальони парила на сцене (а точнее, над сценой) в балете «Сильфида».

С семьей Тальони сотрудничал лучший хореограф того времени Жюль Перро. Он сразу оценил талант Адана и скорость его работы. Очень важно, чтобы композитор молниеносно откликнулся на задумку автора идеи или либреттиста, а Адан мог написать музыку прямо «под ноги». Вместе с Жюлем Перро Адан создал для Марии балет «Фауст», имевший большой успех. Филиппо Тальони задумал представить гастрольную версию балета «Сильфида». Для гастролей нужна была удобная партитура, которая позволяла бы давать спектакли при небольшом составе оркестра. С просьбой обработать партитуру Тальони обратился к Адану. (У этого балета два композитора. Изначально музыка была написана французским композитором Жаном Шнейцхоффером, и именно ее использовал в своей постановке Филиппо Тальони в 1832 году. В 1836 году балетмейстер Август Бурнонвиль планировал показать «Сильфиду» в Копенгагене в исполнении Датского королевского балета, но Парижская опера заломила за партитуру Шнейцхоффера неподъемную цену, и Бурнонвиль вынужден был обратиться к другому композитору – Герману Левенскольду, который украсил балет традиционными шотландскими мелодиями.)

Также Адану была заказана новая работа. Композитор пишет: *«Папаша Тальони прислал мне сценарий своего балета. Я в нем ровно ничего не понял, но собираюсь выполнить работу, потому что скоро начнутся репетиции. Я люблю, когда меня торопят»*. Балет («Дева Дуная») не сохранился, но для нас важно, что, когда семья Тальони отправилась в Санкт-Петербург, композитор спустя некоторое время, собрав чемоданы, последовал за ними.

*«Мадмуазель Тальони, для которой я написал “Деву Дуная” (премьера этого романтического балета состоялась 29 сентября 1836 года в Парижской опере) уже год как находится в России. Она хочет, чтобы я приехал и написал ей новый балет. Такое путешествие казалось мне заманчивым, я прибыл в Санкт-Петербург. Император (в то время Николай I) принял меня великолепно. Я сочинил обещанный Тальони балет “Пират, или Морской разбойник”. Благодарные русские рецензенты обнаружили, что балет богат мотивами, прямо падающими в сердце и душу зрителей»*.

Это был успех. Но в России композитор чувствовал себя неудобно – он называл ее «варварской страной», где меха носят по полгода, а на похоронах *«обычно напиваются»*. Его не смогли удержать ни деньги, ни обещанное место придворного композитора. Зимой Адан так сильно простудился, что почти два месяца находился между жизнью и смертью, и, едва оправившись после болезни, немедленно уехал.

В Париже композитор снова был нарасхват. Театр «Одеон», Комическая опера, Гранд-Опера – все хотели заполучить его. *«Я становлюсь автором хореографических поделок»*, – говорил он. Его призывали поработать в серьезных жанрах, но Адан восклицал: *«Друзья! Ничто не нравится мне больше этой работы, при которой для вдохновения мне не нужно считать розетки на потолке или деревья на бульваре, но можно созерцать ножки танцовщиц»*. Он наслаждался жизнью и позволял себе милые чудачества: его парижский дом был наполнен экзотическими растениями, домашними животными и птицами. Была даже дрессированная лягушка, которая, как говорили, по команде вылезала из домика и прыгала под аккомпанемент смеющегося хозяина.

По возвращении в Париж Адольф Адан создает свой знаменитый балет «Жизель, или Вилисы». И снова – никаких титанических усилий, словно композитор действительно был поцелован Богом. Как говорят, «Жизель» была написана под впечатлением созерцания ножек прекрасной Карлотты Гризи, жены хореографа Жюля Перро. Но ножками Карлотты был вдохновлен не только Адан. На премьере «Сильфиды» французский писатель-романтик Теофиль Готье, вытирая слезы счастья, решил, что непременно должен создать либретто романтического балета. Потом он увидел на сцене грациозную итальянку Карлотту Гризи, которая его сразу покорила. Он понял, что именно для нее он и хочет что-то сделать. Красавица была любовницей хореографа Жюля Перро, и у них даже была маленькая дочь, но это ничего не

меняло. Готье при участии Анри Вернуа де Сен-Жоржа и Жана Коралли написал либретто, взяв за основу легенду о девушках-вилисах, пересказанную Генрихом Гейне (там были такие слова: *«В их угасших сердцах, в их мертвых ногах сохранилась любовь к танцу, которую они не успели удовлетворить во время своей короткой жизни. В полночь они поднимаются, собираются в хороводы на большой дороге, и горе юноше, который встретит их! Ему придется танцевать с ними, пока он не упадет мертвым...»*). Всё закрутилось: Готье дорабатывал либретто, Адан сочинял музыку, Жюль Перро ставил, Карлотта Гризи танцевала. Какова была роль Жана Коралли? Его имя как балетмейстера было на афише премьерного спектакля, но он ставил только общие танцы, а все главные партии Жизели поставил Перро. Он узнал о страстном романе своей подруги с либреттистом (поговаривали, что и с Коралли) и после премьеры, уязвленный, покинул Париж.

Сама премьера состоялась в Париже 28 июня 1841 года – в день рождения Карлотты Гризи. Спектакль прошел с грандиозным успехом, а Теофиль Готье воздал должное музыке: *«Музыка Адана возвышается над обычной балетной музыкой и даже содержит превосходную фугу»*. Фуга действительно превосходная, под нее танцуют вилисы у креста, возле которого прячется Альберт. Адан этой фугой очень гордился.

После грандиозного успеха «Жизели» Адольф-Шарль Адан написал еще шесть балетов, но лишь один из них – «Корсар» – дожил до наших дней. Как и «Жизель», «Корсар» был создан в невероятно короткие сроки. Сегодня этот спектакль – желанный в репертуаре многих театров.

Всю жизнь Адан безостановочно работал: писал музыку, наслаждаясь самим процессом, успел основать и возглавить Лирический театр в Париже, который принес ему процветание всего на один год, но потом разорил его. Франция переживала революционные потрясения, а Адан писал: *«Случился государственный переворот, который пережили не все. А я спокойно сидел за фортепиано, заканчивая музыку, заказанную мне по случаю карнавала»*. (Речь идет о бонапартистском перевороте 1851 года и установлении Второй империи.)

Адольф Адан – автор пятидесяти трех сценических произведений, среди которых балеты, оперы, водевили, пантомимы. Им были написаны две мессы, хоры, песни. Он был критиком и писателем – сочинителем фельетонов, новелл и повестей. Преподавал, как и его отец, в Парижской консерватории, и среди его учеников был Лео Делиб – автор балета «Коппелия».

Умер Адан так же легко, как и жил, – во сне. О его кончине горевал Сен-Санс – он написал заметку в газете: *«Вот удел избранных. Где чудные дни “Жизели” и “Корсара”? Это были образцовые балеты»*.

## Людвиг Минкус

Композитору, который был трудолюбив и оставил огромное количество балетной музыки, увы, не удалось сполна вкушать признание при жизни.

Как и Адольф Адан, он не избежал упреков современников: одни считали, что его музыка легковесна, а другие – тяжеловесна. О нем говорили: «*Музыка господина Минкуса слишком серьезна и лишена грациозных увлекательных мелодий*». Невозможно представить, но это было сказано об изумительной музыке к балету «Баядерка»!

Алоизий Бернар Филипп Людвиг Минкус, так звучит его полное имя, родился в 1826 году в местечке Вельке-Мезиржичи, близ Брно, но его родители очень скоро переехали в Вену, где сам воздух, казалось, пропитан музыкой, – удивительный город, подаривший миру великих композиторов, среди которых Шуберт и династия Штраусов! Теодор Йоган, отец Людвиг, моравский еврей, был ресторатором и виноделом. В своем ресторанчике он держал маленький оркестр, который по вечерам исполнял популярные мелодии. Мальчик рос в пространстве музыки: она сопровождала его везде. Отец брал для него уроки игры на скрипке, и к шести годам стало понятно, что мальчик талантлив. Вскоре Людвиг и сам стал подыгрывать оркестрантам, а потом его начали приглашать выступить на любительских концертах – ребенка считали вундеркиндом, им восхищались. В двенадцать лет Минкус выступил в знаменитом Музикферайн. Впрочем, знаменитым этот концертный зал, один из лучших в Европе, станет позже, а тогда его история еще только начиналась. В 1831 году венское Общество любителей музыки (*Musikverei*) открыло в Вене для проведения концертов небольшой зал на 700 мест. Выступить там считалось большой удачей – это означало признание, успех.

У Минкуса не было консерваторского образования (он брал частные уроки у педагогов *Musikverei*), но оно и не требовалось. После одного из блестящих выступлений юноши в венской газете *Der Humorist* от 18 октября 1845 года появилась заметка, в которой отмечалось, что его игра показала классический стиль с безупречным исполнением. Как и всякий музыкант, Минкус пробовал написать что-то свое, и у него получилось – в двадцатилетнем возрасте он опубликовал ноты своих лучших сочинений для скрипки.

Минкус дирижировал любительскими оркестрами, с 1846 года работал как скрипач и дирижер в Париже, а в 1852 году, когда ему было 26 лет, был приглашен на должность главного скрипача Венской придворной оперы. Казалось бы, чего еще желать? Но Минкусу не сиделось на месте. Однажды он познакомился с князем Юсуповым, меценатом и любителем искусств, владельцем знаменитой усадьбы Архангельское в Подмосковье. Юсупов, ровесник Минкуса (между ними разница была в неполный год), стал звать молодого человека в Россию. Россия манила людей искусства высокими гонорарами и открывающимися возможностями, и Людвиг решил изменить свою жизнь: он принял приглашение князя и в 1853 году уехал в Санкт-Петербург.

Два года он был капельмейстером в домашнем театре Юсуповых. Он и сейчас работает, этот театр, сохраненный в первозданном виде. Зал – маленькая копия Большого театра, и на концерты-спектакли с удовольствием ходили не только друзья хозяев, но и члены императорской фамилии. А так как Николай Юсупов был страстно увлечен музыкой, у него была роскошная коллекция музыкальных инструментов, в которой были даже скрипки Амати, Гварнери и Страдивари.

Уже в Петербурге Минкус женился на Марии-Антуанетте Шварц, брак был освящен в католической церкви Святой Екатерины на Невском, она тоже открыта в наши дни. В России Алоизия Бернара Филиппа Людвиг стали звать Людвигом Федоровичем.

Честно отработав контракт у Юсупова, Минкус перебрался в Москву. В оркестре Большого театра ему предложили место солирующего скрипача и одновременно дирижера Ита-

льянской труппы (была такая в Большом), а в московской конторе Императорских театров – должность инспектора музыки. Когда в 1866 году в Москве открылась Консерватория, Минкуса пригласили преподавать – он стал профессором по классу скрипки. В то время он выступал и как скрипач, в частности, играл партию второй скрипки на премьере Первого струнного квартета Чайковского. И наконец, Дирекция Императорских театров в Санкт-Петербурге пригласила композитора на службу в должности «сочинителя балетной музыки». Случилось это в 1872 году.

Когда Дирекция Императорских театров выписывала из Европы композиторов для сочинения танцев, то предъявляла очень простые требования: музыка должна быть контрастной (мажорная вслед за минорной, согласно сюжету), быстрая должна сменять медленную, быть обязательно мелодичной и удобной для балетных движений. Никто не говорил о вдохновении или качестве – просто музыка должна быть удобна, разнообразна, интересна и написана быстро. Для Минкуса ничего сложного – к тому времени он уже имел немалый опыт работы в этом жанре – написал множество «разовых» балетов для театра Юсупова, а в Большом в готовые балетные партитуры вставлялись дополнительные номера его авторства. В то время существовала традиция: балерины заказывали композитору эффектную вариацию «по индивидуальной мерке». Музыка в этом случае требовалось написать молниеносно: если утром поступил заказ, к вечеру всё должно быть готово. Но сначала балерина объясняла, что именно она хочет, – кто-то превосходно чувствовал себя в медленных темпах, кому-то нужны были браваурные прыжки и вращения, а кому-то эффектная пауза. Словом, требовалось быть виртуозом. Ценность любого спектакля того времени состояла в том, чтобы балерина выглядела подлинной драгоценностью, бриллиантом.

Минкус пробовал писать балеты, еще когда жил в Европе, но к своему триумфу приблизился, сочинив музыку для «Дон Кихота». Премьера спектакля состоялась в 1869 году в московском Большом театре. Поставить балет из Петербурга приехал сам мэтр – Мариус Иванович Петипа, и с этого момента началось звездное сотрудничество, которое продолжалось почти двадцать лет: Минкус написал для Петипа шестнадцать балетов.

Однако первая совместная работа над балетом «Дон Кихот» обернулась для Петипа неудачей: спектакль был поставлен в бенефис известной московской балерины Анны Собошанской, и в хореографическом плане оказался длинным, громоздким, с подробнейшим либретто. Но музыки всё это не касалось. В день премьеры Минкус стоял за дирижерским пультом. Бесконечно уважая балетмейстера и будучи очень скромным человеком, он называл свою музыку «служанкой хореографии» и обязательно добавлял: *«Но не какой-то там хореографии, а Хореографии Петипа, где слово “Хореография” следует писать с заглавной буквы»*.

Минкус дал возможность представить и классические, и характерные танцы, дал почувствовать испанский колорит, а Москва – пылкая, яркая – восприняла эту «испанскую» музыку совершенно своей. Позже Борис Асафьев назвал музыку Минкуса и спектакль (уже в постановке Александра Горского; ноябрь 1906 года) «театром русской Испании». Действительно, это была «наша» Испания! Спектакль «Дон Кихот» сегодня идет на всех балетных сценах мира, и это – русский «Дон Кихот», торжество русского балета, поскольку всё вышло из Москвы и Санкт-Петербурга. Кстати, в ноябре 1871 года Петипа представил в Мариинском театре новую редакцию. Китри – Дульцинею танцевала красавица Александра Вергина.

Итак, в 1872 году Людвиг Федорович Минкус приехал работать в Санкт-Петербург. По контракту с Мариинским театром он был обязан писать в сезон один-два балета. Из-под его легкого пера один за другим выходили балеты, упоминания о которых сохранились, правда, только в энциклопедиях: «Две звезды», «Камарго», «Бабочка», «Наяда и рыбак», «Сон в летнюю ночь». И вот – новый шедевр: «Баядерка», укрепившая славу композитора.

Премьера состоялась на сцене петербургского Большого театра (Каменный театр на Театральной площади, в перестроенном виде – Петербургская консерватория) 23 января 1877 года.

В главной партии – баядерки Никии – выступила Екатерина Вазем, прима Мариинского театра, балет ставился в ее бенефис.

Петипа работал как обычно, что-то набрасывая на клочках бумаги, визитках, счетах – бесконечные мысли записывались, бумажки складывались в карман, потом вынимались и расправлялись, что-то терялось... но самое главное – в его голове, в его душе, в его сердце беспрерывно рождались идеи. Так было до конца его дней, а прожил он долгую жизнь, и лучшие свои балеты ставил и в семьдесят, и в восемьдесят лет.

Работая над «Баядеркой», Петипа делал выписки из журналов и словарей, пытаясь узнать как можно больше об Индии, прорабатывал либретто, переписывая и дополняя его применительно к танцам. Обычно Петипа писал либретто сам, но в случае с «Баядеркой» он обратился к литератору Сергею Худекову – человеку энциклопедических знаний, который, к слову, выпустил уникальный четырехтомный труд «История танцев всех времен и народов».

Людвиг Федорович Минкус получил подробнейший сценарий, где было расписано количество тактов, характер музыки каждой сцены и вариации с комментариями Мариуса Петипа. Например, была пометка: *«Здесь слышится серебряный звон. Эта вариация – как электрические искры»*. Или: *«Следует музыка фантастического характера, она ускоряется и заканчивается звучным аккордом»*. Были также ремарки об экзотичном характере будущей музыки, потому что действие происходило в Индии.

Имея немалый опыт работы с балетными спектаклями и руководствуясь подробнейшим описанием, композитор создал не просто законченное произведение, но и музыку «в ноги», очень удобную для танцовщиков. Например, знаменитый «Танец со змеей», который исполняет Никия, или картина «Тени» (второе действие спектакля) – это фантастический шаг из XIX в XXI век. Изумительное по красоте скрипичное соло в «Баядерке» не знает себе равных не только в балетной музыке, но и как самостоятельное произведение.

Петипа конечно же осознавал талант Людвига Минкуса и боролся за то, чтобы работать именно с ним. В записке к Сергею Худекову он писал: *«Я сделал всё, что мог, для того чтобы музыку нашего балета писал Минкус»*. Для хореографа было важно работать с человеком, который его чувствует и понимает. Он мог творить только при условии, когда музыка вдохновляла его. И еще один важный момент. Минкус по желанию Петипа мог перерабатывать свои композиции тут же, на репетиции, – об этом не раз вспоминал ассистент хореографа Александр Викторович Ширяев.

Премьера «Баядерки» прошла с триумфальным успехом. После этого Минкус продолжил писать балеты: «Млада», «Калькабрина», «Роксана – краса Черногории», «Маркитантка»... Роскошные костюмные постановки выдержали множество показов. Также он продолжал писать вставные вариации «по мерке танцовщиц» в балетах других композиторов. Зачастую они настолько органично вплетались в канву спектакля, что уже никто и не вспоминал, что вариация вставная. Например, знаменитая вариация Жизели из первого акта написана именно Людвигом Минкусом.

Композиторы перекраивали «под заказ» чужую музыку (существовал даже термин «присочинить кусок музыки»), а балетмейстеры перекраивали хореографию чужих и своих балетов. Иногда из этого получались подлинные шедевры. Так получилось с балетом «Пахита». Музыка к этому балету в 1846 году написал Эдуар Дельдез, первая постановка Жозефа Мазилье прошла в том же году в Париже. В 1847 году состоялась российская премьера в постановке Мариуса Петипа. Позже он попросил Минкуса «присочинить немного музыки», и появилось знаменитое Гран-па, сразу сделавшее «Пахиту» шедевром.

В результате долгого сотрудничества Минкус досконально постиг стиль Петипа. Много его музыки звучит и в балете «Корсар», и в других спектаклях мэтра. В свою очередь хореография Петипа во многом обязана музыке Минкуса: изумительные чеканные ритмы, зарази-

тельные музыкальные обороты, зажигательный темперамент – всё это результат сотрудничества двух людей, которые прекрасно понимали друг друга.

Удивительно, но фамилия Минкуса в табели о рангах Мариинского театра значится рядом с... учителем фехтования, то есть к сочинителю балетной музыки относились не очень-то уважительно – это была потребительская профессия. Многие балетные сочинения Минкуса не были изданы и существовали в виде «скрипичных репетиторов» – в то время репетиции и балетные классы проводились не под фортепиано, а под скрипку. Сохранилось всего два тома рукописной партитуры балета «Баядерка»: ее нашли в начале XXI века в архиве Мариинского театра – рваные переключенные странички с многочисленными пометками дирижеров. В пыльные книжицы были вложены ноты «присочиненных» вариаций, например, в одной над первой строчкой, значилось: «*Вариация Марии Горшенковой*», Горшенкова была первой исполнительницей партии Гамзатти в «Баядерке». Вариация Матильды Феликсовны Кшесинской не сохранилась, но осталась приписка: «*См. вариации госпожи Кшесинской*». (Она танцевала Никию с 1900 года.)

Когда на музыкальном небосклоне появились балетные партитуры Чайковского и Глазунова, должность сочинителя балетной музыки упразднили. Перелом в отношении балетной музыки начался со «Спящей красавицы», потом поставили «Щелкунчик», затем – «Раймонду» Глазунова, и стало понятно, что музыка в балете имеет другое значение – она не прикладная, а самостоятельная ценность.

Людвиг Федорович Минкус остался не у дел. Ему исполнилось 55 лет, и он вернулся в Вену. На прощание артисты балета преподнесли композитору серебряный венок, на каждом листике которого была трогательная гравировка с названием балета, который он сочинил в России. Это был единственный бенефис композитора в России за все годы, которые он отдал служению русскому балету. В тот вечер давали «Пахиту» и танцевальные сцены одного из последних балетов Минкуса «Волшебные пилюли». Танец балерин, для которых Людвиг Федорович Минкус писал музыку, остался в преданиях, но сохранились его бессмертные балеты и вариации.

После отъезда из России след этого скромного человека, но ярчайшего композитора затерялся. Известно, правда, что Дирекция Императорских театров платила ему пенсию, совсем небольшую по размеру, но с началом Первой мировой войны он был лишен и этого.

Людвиг Минкус скончался Вене в 1917 году от пневмонии, хотя и возраст был уже почтенный – 91 год.

А конец у этой истории совсем печальный. Минкуса похоронили на кладбище Дёблинг, но с приходом к власти фашистов его могила была осквернена. Останки всех евреев выкопали и бросили в общую яму. Но душа, к счастью, живет на небесах.

## Цезарь Пуни

Цезарь (Чезаре) Пуни – итальянский композитор, посвятивший свою жизнь написанию балетной музыки. Из-под его пера вышло 132 балета – цифра немислимая!

Пуни родился в Генуе 31 мая 1802 года. Его музыкальные способности проявились очень рано – в семь лет он уже сочинил свою первую симфонию. Будучи студентом Миланской консерватории, Пуни написал мессу, которая была признана лучшей на конкурсе молодых композиторов. Также он пробовал себя в оперном искусстве, но они не оставили заметного следа.

Зато музыка к балетам принесла Пуни славу. После окончания консерватории в 1823 году он устроился пианистом в миланский театр «Ла Скала», и там он пробовал написать свои первые «вещицы», как он их называл, часто по заказу хороших танцовщиц. В 1825–1834 годах на его музыку были поставлены балеты «Осада Кале» (1827), «Агамемнон» (1828), «Аделаида Французская» (1829), «Макбет» (1830) – слишком серьезные, героические, с помощью пантомимы и танца реконструирующие известные события.

*La Scala* с итальянского переводится как «лестница», и эта лестница привела Пуни в театры Лондона и Парижа. Конечно, он немного поспешил: в 1837 году в «Ла Скала» пришел балетмейстер Карло Блазис (1797–1878), или «опоздал» – до Блазиса в Милане ставил роскошные балеты Сальваторе Вигано (1769–1821). Но творческая судьба Пуни всё равно сложилась счастливо: он сотрудничал с Филиппом Тальони, Жюлем Перро, Артуром Сен-Леоном, Мариусом Петипа – каждый из них был знаковой фигурой своего времени.

С 1834 года Пуни переехал в Париж, где задержался на девять лет. Он работал в *Casino Paganini* – место скандально известное, где помимо музыкальных развлечений публика предавалась азартным играм, запрещенным французскими законами. Крупным держателем акций этого заведения был знаменитый скрипач Никколо Паганини, и он пострадал больше всех. Его приговорили к уплате штрафа, к тому же он задолжал кредиторам, а это грозило долговой тюрьмой Сен-Пелажи. В 1840 году Паганини скончался, только это и спасло его от позора. А Пуни – что Пуни, он просто работал, а потом просто лишился работы. Из Парижа уезжать нелегко, и еще пять лет он пытался найти себя в этом городе.

В 1843 году Пуни пересек Ла-Манш, получив приглашение на должность композитора балетной музыки при Королевском театре в Лондоне. В то время Лондон был местом, куда стремились все балетные знаменитости. Каждому нужен был свой собственный «звездный» репертуар, и Пуни никому не отказывал. Он написал музыку к балету «Ундина» для балерины Фанни Черрито, «Маркитантка», «Катарина, дочь разбойника», «Суд Париса» и, наконец, «Эсмеральда» для великолепной Карлотты Гризи (именно она была первой исполнительницей партии Жизели в балете Адана).

Премьера «Эсмеральды» состоялась 9 марта 1844 года. Постановщиком был Жюль Перро, прежде – бульварный танцовщик, циркач. Искусству танца он учился у Огюста Вестриса (1760–1842), легенды балетного театра. С Карлоттой Гризи Перро познакомился в «Ла Скала», где девушка только-только делала первые шаги. Перро стал ее учителем, сценическим партнером и любовником. Но потом, когда она стала звездой «Жизели» в Париже, сложился треугольник: Перро – Готье (автор либретто) – Гризи. Сердца обоих мужчин были разбиты – Гризи в конце концов вышла замуж за польского дворянина Леона Радзивилла, и в 1853 году ее карьера на сцене закончилась.

Балет Цезаря Пуни «Эсмеральда» по роману Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери» и сегодня можно увидеть на сцене – превосходная музыка (отдельные номера были написаны Риккардо Дриго), но современники слышали в ней знакомые мотивы из опер Доницетти, Беллини, Россини. В то время публика была музыкально подкованной – ходить в театр было модно, и если появлялась удачная опера, то фрагменты из нее мгновенно подхватывались,

совсем как современные хиты. Винченцо Беллини, с которым дружил Пуни, и вечный конкурент Доницетти иногда упрекали композитора в заимствовании музыкального материала, на что Пуни с легкостью отвечал: *«Друзья, но как же иначе мне написать пятнадцать балетов в год!»*

Настоящим триумфом Чезаре Пуни в Лондоне стал небольшой балет «Па-де-катр» для четырех великих балерин. Идея была новаторской, и она перешагнула из века девятнадцатого в век нынешний. Проект, как сказали бы сегодня, объединил француженку Марию Тальони, итальянок Карлотту Гризи, Фанни Черрито и датчанку Люсиль Гран. Постановку осуществил Жюль Перро. Для каждой дивы Пуни сочинил вариации, прекрасно отражающие индивидуальность, кроме того, были написаны прелестные ансамблевые танцы.

Звездный квартет сложился благодаря счастливому стечению обстоятельств: балерины-соперницы одновременно оказались в Лондоне и согласились выступить вместе четыре вечера, не больше и не меньше. Посмотреть балет пришла сама королева Виктория в сопровождении принца Альберта. Поклонники устраивали продолжительные овации, и тут надо понимать, что у каждой исполнительницы была своя «группа поддержки», старающаяся перекричать других. Триумф был невероятный, но затем балерины разъехались на гастроли по разным частям Европы, и «Па-де-катр» остался только в истории.

В истории остался не только сам спектакль. Репетиции сопровождались ссорами, интригами и скандалами. По свидетельству директора Королевского театра Бенджамина Ламли (кстати, это именно он пригласил Пуни на должность сочинителя музыки), управление государством – «пустяк по сравнению с этой танцующей командой, где каждая участница чувствует себя королевой». Мужчинам – Ламли, Перро и Пуни – приходилось постоянно мирить, обещать, расточать комплименты (в отсутствие других ушей), улаживать то, что, казалось, уладить было невозможно. Главное условие у каждой звезды было одинаковым – никто не должен никого превзойти. Четверем балеринам сшили одинаковые костюмы – белые туники и белые длинные пачки. Лишь Марии Тальони позволено было дополнить костюм небольшими аксессуарами – ниткой жемчуга и жемчужным браслетом. Как уж такое «вероломство» пережили другие – неизвестно.

Вариации наиболее выгодно раскрывали технические и артистические возможности балерин – каждая из них показывала то, что ей удавалось наилучшим образом. Люсиль Гран – датчанка, которую называли «Валькирия, танцующая на снегу», – заказала прыжковую вариацию: у нее был хороший шаг, «летучесть», и Пуни написал для нее эффектную, порывистую, как северный ветер, музыку. Итальянка Карлотта Гризи демонстрировала способность безупречно сохранять равновесие, застывая на одной ножке, – это вызывало бурю оваций; она обладала прелестной мелкой техникой, и ей были по силам сложнейшие вращения. Теофиль Готье восхищался своей любимицей: *«Какая сила в маленькой ступне! Какие стальные нервы в этих изящных ногах!»* Фанни Черрито получила беспечный жизнерадостный вальс и исполнила его грациозно. О ней говорили: *«В ее облике что-то счастливое, блестящее и беззаботно-цветущее»*. А недостижимая Мария Тальони, по выражению Теофиля Готье, *«творила свой сосредоточенный молитвенный танец под медленную торжественную музыку»*: долгие арабески – позиция, в которой балерина балансирует на одной ноге, в то время как вторая вытянута назад, – воздушные прыжки – в этом она была неподражаема. А когда все четыре балерины, соединяясь в ансамбле, делали они и те же движения, каждая из них пыталась показать свой собственный стиль.

В музыке для «Па-де-катра» Пуни будто закодировал присутствие еще одной выдающейся балерины того времени, которой не было на сцене, – Фанни Эльслер. Ее стиль значительно отличался от стиля романтической Тальони: она была откровенно чувственной и сексуальной, «язычницей» и вообще «тем, что нравилось мужчинам», как писал Готье. Эльслер

прославилась знаменитым номером «Качуча» из балета «Хромой бес», который танцевала с кастаньетами, и в партитуре «Па-де-катра» присутствуют эту кастаньеты, напоминая о ней.

За день до премьеры разразился страшный скандал, который едва не стоил жизни спектаклю. Балерины всё еще бурно обсуждали непростой вопрос: в каком порядке они будут выступать. Перро, набивший руку в улаживании конфликтов, предложили гениальный ход: последней выступит Мария Тальони – икона романтического балета и самая старшая из балерин. А остальные... пусть тоже покажут себя по старшинству. Открывала «парад» Люсиль Гран, продолжала Карлотта Гризи, за ней – Фанни Черрито, и завершала – Мария Тальони.

Наконец, занавес взлетел вверх, и взору публики открылась великолепная четверка. Сохранилась гравюра, которую можно найти во многих книгах по истории балета, – знаменитый «Па-де-катр».

В конце 1850 года Пуни получил предложение из России – занять место сочинителя балетной музыки при Императорских театрах. В сторону Санкт-Петербурга смотрели все знаменитости того времени – и Жюль Перро, и Мария Тальони, и Фанни Эльслер, и все они там побывали. Почему бы нет? В 1851 году Пуни приехал в Россию с семьей и провел в Санкт-Петербурге всю оставшуюся жизнь, как и его соавтор – балетмейстер Мариус Петипа, который был приглашен сочинять балеты для Императорской сцены чуть позже. Оба похоронены в Санкт-Петербурге. Пуни, умерший в 1870 году, – на Выборгском римско-католическом кладбище, а Петипа – в Некрополе мастеров искусств на Тихвинском кладбище.

Работы у композитора было много, но и писал он быстро. По условиям контракта он обязан был присутствовать на всех репетициях, чтобы по ходу работы переписывать музыкальные фрагменты. Выглядело это так: Петипа объяснял или показывал комбинации, а Пуни, сидевший поближе к свету, тут же набрасывал музыку на нотных листочках, чтобы передать скрипачу-репетитору. Или же сам наигрывал мелодию на скрипке. Разве сохранишь черновики при такой легкости? В одном из писем к Петипа Пуни писал: *«Не потеряй ни одного листочка, потому что я послал тебе прямо черновик и копии не имею».*

Для «Дочери фараона», красочного балета в трех действиях и девяти картинах, с прологом и эпилогом (он шел целых пять часов!) Цезарь Пуни начал писать музыку, как только Петипа рассказал ему о задумке. Либретто по роману Теофиля Готье «Роман о мумии» написали Петипа и Анри Сен-Жорж; для Петипа это была первая большая работа, и он конечно же хотел, чтобы всё было «по высшему разряду». За полтора месяца до премьеры Пуни отправился к Петипа, чтобы наиграть на фортепиано получившуюся музыку. Балетмейстер был чем-то расстроен и слушал невнимательно. Пуни заметил это – самолюбие взрывного итальянца было задето: он не привык к небрежному отношению. К тому же по окончании игры Петипа нашел музыку негодной! В итоге Пуни разорвал клавиры на мелкие клочки, швырнул ими в Петипа и уехал...

Что делать? – через шесть недель премьеры большого балета, а музыки не существует... Петипа опомнился и попросил директора Императорских театров Сабурова повлиять на Пуни – пусть пишет заново. Однако Сабуров наотрез отказался вступить в переговоры с композитором.

Премьера объявлена, билеты проданы, и Петипа ничего не оставалось, как самому ехать к итальянцу мириться. Вспыльчивый, но не злопамятный Пуни встретил своего недавнего врага благосклонно. Они выпили вина, и композитор пообещал приготовить музыку к сроку. Свое слово он сдержал – премьеры состоялась в назначенный день, 18 января 1862 года. В главной партии блистала итальянка Каролина Розатти, сам Петипа исполнял главную роль – лорда Вильсона, который превращался в египтянина под именем Таор. Это был новаторский прием – из одного времени перенестись в другое: Петипа и здесь был экспериментатором. А Пуни уверял, что вся музыка была новая – ни одной фразы из разорванного клавира.

По словам балерины Екатерины Вазем, два маэстро часто пререкались и ссорились. Когда их отношения обострялись, Пуни в сердцах кричал на Петипа: *«Не суйся не в свое дело, если в музыке ничего не понимаешь!»* Балетмейстеру приходилось капитулировать, но он не обижался: в творчестве Пуни всегда понимал его с полуслова. Излишняя эмоциональность француза и итальянца не мешала им поддерживать теплые отношения всю жизнь. Это был настоящий плодотворный творческий и человеческий союз. У Цезаря Пуни была большая семья, постоянно ощущалась нехватка денег, и он то и дело слал отчаянные записки своему другу, Мариусу: *«Слезно прошу тебя получить деньги, потому что сижу без гроша»*.

У публики балет «Дочь фараона» заслуженно пользовался успехом. В нем было всё, что угодно сердцу: сентиментальность и пафос; обилие сольных и массовых танцев; спецэффекты с использованием всех современных технических возможностей театра – буря в пустыне, охота на льва, праздник рек на берегу Нила; роскошные, досконально прописанные декорации, за которые художнику Роллеру было присвоено звание академика; превосходный исполнительский состав. А вот критики постановку разругали, например Салтыков-Щедрин назвал «Дочь фараона» «балетной галиматей».

«Дочь фараона» неоднократно возобновлялась на Императорской сцене в Петербурге и в Москве, и балерины соревновались за право танцевать Аспиччию. После итальянской гастролерши Каролины Розатти этот балет считала своей «собственностью» Матильда Кшесинская, которая блистала в нем не только виртуозной техникой, но и бриллиантами. «Дочь фараона» перетанцевали все знаменитые русские балерины конца XIX – начала XX века: Ольга Преображенская, Анна Павлова, Ольга Спесивцева, Елизавета Гердт, Любовь Егорова. Именно Егорова познакомила с «Дочерью фараона» французского балетмейстера Пьера Лакотта, который в 2000 году сделал реконструкцию спектакля Петипа для Большого театра. Он вспоминал: *«Когда я приехал в Петербург и пришел в театральный музей, чтобы найти досье и документы по истории “Дочери фараона”, в первой же папке, которую я открыл, лежала фотография Егоровой в этой роли. Для меня это было значимо и символично – она была здесь, чтобы направить меня... Я сохранил стиль времени: мне кажется, в балете главное – сохранить парфюм эпохи»*. В Большом главную партию танцевала Нина Ананиашвили. Трудность состояла в том, что музыкальной партитуры, как таковой, не существовало. Сохранились только оркестровые голоса – записи партий отдельных инструментов. В Мариинском театре обнаружилась запись первого акта, переложение для двух скрипок нашли во Франции (обычно репетировали под сопровождение двух скрипок). Так из разрозненного материала удалось собрать и свести воедино партитуру.

Можно снова и снова повторять: легкость пера у Пуни была необыкновенной. Ему ничего не стоило провести ночь в нотной конторе, переделывая или сочиняя заново целые действия балетов. Он тут же передавал черновики переписчику, который к утру приводил их в порядок. Когда у композитора иссякала собственная фантазия, он делал совершенно невероятные вещи: например, в балет «Конек-Горбунок» ухитрился вставить увертюру Россини из оперы «Танкред», а мазурку для другого балета построил на мотивчике «Жил-был у бабушки серенький козлик». Но это была лишь фрагментарная обработка чужого материала, к тому же композитор слыл прекрасным мелодистом и виртуозом инструментовки. У него брал уроки даже Михаил Иванович Глинка.

Но самое главное – итальянец обладал уникальным даром чувствовать природу движения: это крайне важно для балетного спектакля, и именно это ценил в нем Петипа. Пуни в буквальном смысле учитывал особенность дыхания танцовщика, чтобы расставить акценты, необходимые для прыжков. Его музыка давала возможность балерине и танцовщику переходить от позы к позе в адажио, позволяла сделать маленькую передышку перед следующей сложной частью вариации. В этом он был невероятным виртуозом.

Цезарь Пуни верой и правдой служил русскому Императорскому балету более двадцати лет и создал вместе с Петипа тридцать пять балетных спектаклей. Среди них «Голубая георгина», «Конек-Горбунок, или Царь-девица» (в этом балете, поставленном Сен-Леоном, блистала Марфа Муравьева, которой аккомпанировал бравурный скрипач Генрик Венявский), «Царь Кандавл» и многие другие.

Все, кому дорог классический балет, – понимают, как много значат имена композиторов, которые работали для балета. Адан, Минкус, Пуни – без них невозможно представить русский балетный театр прошлых веков, без них невозможен и современный театр. Балетный дирижер Большого театра Юрий Федорович Файер (1890–1971) говорил: *«Бедные Минкус и Пуни – сколько досталось и достается им от борцов за высокий уровень балетной музыки! Да, композиторы – ремесленники: музыка не притязательная, прикладная и служебная. Но – она живет вместе с хореографией Петипа, и у этих композиторов есть чему поучиться: например, сочинения жанровой музыки и больших дивертисментов. И не следует забывать о тесном сотрудничестве с балетмейстерами, о процессе создания единого спектакля, результатом которого явились идеальные пропорции, порядок и продуманность – такая, что исполнителям не приходится расходовать свои силы сверх меры в одном номере и, достаточно отдохнув, перейти к другому. На эту музыку удобно танцевать. Но главное – увлеченность, вкус, тонкое чувство меры, темпераментное, приподнятое исполнение выявит наивную прелесть несложных мелодий и созвучий».*

Музыка Цезаря Пуни создает атмосферу праздника, настраивает сердца артистов и зрителей на волну радости и счастья. И вчера, и сегодня на каждом уроке классического танца звучат фрагменты вариаций Адана, Минкуса и Пуни.

## Прекрасные дамы балета

### Ольга Преображенская

Замечательная и во многом загадочная...

В плеяде знаменитых балерин Мариинского театра имя Ольги Преображенской – в одной строке с Матильдой Кшесинской, Анной Павловой, Тамарой Карсавиной, молодой Ольгой Спесивцевой. Все они – богини императорской Мариинки.

На ее фотографиях – строгое, серьезное лицо, чаще без тени улыбки, с прической по моде того времени. Милая, но не красавица, однако на сцене от заслуженной артистки Императорского Мариинского театра балерины Ольга Иосифовны Преображенской было не оторвать глаз. «Заслуженная артистка» – это было звание, Преображенская получила его в 1909 году; «балерина» – тоже звание. «Сегодня об артистах Мариинского или Большого театра говорят “балерина”. Даже у девочки хореографического училища спросишь: “Кто ты?” И она ответит: “Я – балерина”. “Балерина” как-то стало профессией. Но это неверно. Профессия – танцовщица. А балерина – дарованное звание, звание Императорского театра. Кшесинская, Павлова были балеринами. Карсавина – балерина. Ваганова получила звание “балерины” после семнадцати лет работы в Мариинском театре, а до этого была танцовщицей», – объяснила в одном из интервью Алла Осипенко, танцевавшая в Кировском театре.

Балетное предание говорит о Преображенской как о выдающейся балерине. Она не потерялась среди звезд своего поколения, сделала себе имя и прожила интересную, трудную жизнь в искусстве.

В одной из газетных публикаций того времени приведены строки Ольги Преображенской о себе: *«С самого детства, насколько я себя помню, меня интересовала сцена, влекли танцы. Тетка моя, драматическая актриса, постоянно брала меня к себе в небольшую уютную квартиру на Литейном, где я наблюдала актеров, актрис, слушала их нескончаемые разговоры о театре и заочно горячо полюбила этот манящий, таинственный, далекий для меня мир».*

Ольга Преображенская родилась в 1871 году, и ее путь в балетное искусство отнюдь не был устлан цветами – цветы появятся потом, когда она будет танцевать Раймонду и принцессу Аврору, когда специально для нее известнейшие балетмейстеры будут ставить номера и отдавать ей право первого исполнения балетов. А задолго до этого, когда девочка впервые оказалась в театре, – восторгу не было предела! Она и не запомнила, что давали в тот вечер, но, вернувшись домой, взахлеб рассказывала – и старалась показать! – какие красивые там были танцы. Потом ее повели на «Конька-Горбунка». Тут нет никакой путаницы – балет Родиона Щедрина в хореографии Александра Радунского появится в 1960 году, а с конца 1864 года на сцене Большого театра Санкт-Петербурга шел волшебный балет в четырех актах и девяти картинах «Конек-Горбунок, или Царь-девица» композитора Цезаря Пуни в постановке Артура Сен-Леона. И на этом спектакле Оля Преображенская окончательно осознала, что ее мечта – самой выступать на сцене.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.