

УДК 792.8

СМЫСЛЫ ЛИБРЕТТО БАЛЕТОВ И. И. ВАЛЬБЕРХА

Груцынова А. П.^{1,2}

¹ Российский институт театрального искусства — ГИТИС, М. Кисловский переулок, д. 6; Москва, 125009, Российская Федерация.

² Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, ул. Б. Никитская, д. 13/6, Москва, 125009, Российская Федерация.

Статья посвящена особенностям либретто балетов И. И. Вальберха. В первую очередь автор анализирует присутствующие в них символы, знаки, жесты. Символы связаны с описанием особенностей сценографии торжественных спектаклей. Знаки поясняют происходящее действие (это надписи; имеющие особенное значение предметы; «говорящие» имена). В жестах отражаются особенности сценического поведения персонажей, а в эмоциональных «жестах» — явные проявления испытываемых ими чувств. Анализируя случаи упоминания танцев, автор приходит к выводу, что для балетмейстера было важно их место в складывающейся драматургии постановки. Особое внимание автор уделяет упоминаниям в либретто о музыке балетов. В конце статьи автор приходит к выводу, что тщательной анализ либретто балетов Вальберха не только помогает лучшему пониманию хореографического спектакля начала XIX века, но и может способствовать попыткам современных реконструкций балетов.

Ключевые слова: И. И. Вальберх, балет, либретто, символ, знак, жест, танец, музыка балета

SENSES OF THE LIBRETTO OF I. I. VALBERKH'S BALLETS

Grutsynova A. P.^{1,2}

¹ Russian Institute of Theatre Arts GITIS, 6, M. Kislovsky Lane, Moscow, 125009, Russian Federation.

² Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 13/6, Bolshaya Nikitskaya St., Moscow, 125009, Russian Federation.

The article is devoted to the features of the libretto of I. I. Valberkh's ballets. First of all, the author analyzes the symbols, signs, and gestures present in them.

The symbols are associated with a description of the features of the scenography of solemn ballets. Signs explain the action taking place (inscriptions; objects of special meaning; “speaking” names). Gestures reflect the characteristics of the characters’ stage behavior, while emotional “gestures” reflect obvious manifestations of the feelings they experience. Analyzing the cases of mentioning dances, the author comes to the conclusion that their place in the dramaturgy of the production was important for the choreographer. The author pays special attention to mentions in the libretto to the music of ballets. At the end of the article, the author comes to the conclusion that a thorough analysis of the librettos of Walberg’s ballets helps to better understand the choreographic performance of the early 19th century. This analysis can also contribute to attempts at modern reconstructions of the ballets.

Keywords: I. I. Valberkh, ballet, libretto, symbol, sign, gesture, dance, ballet music.

«Из текста либретто обыкновенно можно вынести очень скудные сведения о балете, о том, что делалось на сцене, чем балет восхищал, — писала Л. Д. Блок. — Что можно представить себе, прочитав изложение действия “Лебединого озера”, “Спящей красавицы” в их основном, вышедшем при Петипа тексте? Самые второстепенные вещи: здесь нет и следа того, чем спектакль жив и до сих пор, величавых адажио и танцев масс. <...> Либретто не только не помогает, но может даже направить на совершенно ложные мысли, умалчивая о главном в спектакле и выдвигая второстепенное» [1, с. 428]. Исследователь в данном случае абсолютно права в отношении приведенных ею в качестве примеров либретто спектаклей, присутствующих в сценической практике до сих пор (пусть иногда и в весьма преобразованном, по сравнению с первоначальным, вариантом). Однако в случае с хореографическими спектаклями начала XIX века, сценические версии которых давно ушли в прошлое (а приведенная выше цитата относится к заметкам Л. Д. Блок, посвященным балетам Ш.-Л. Дидло), подобное суждение кажется несколько несправедливым. При разговоре о них именно подробности, зафиксированные в тексте либретто, оказываются единственной возможностью хотя бы отчасти, весьма приблизительно и, скорей всего, очень неточно (в силу совершенно иной пластической эстетики) представить себе визуальный облик спектакля.

Балетные либретто XVIII – начала XIX века в большинстве своем создавались самими балетмейстерами. Связано это с тем, что только постановщик мог наиболее подробно распланировать развитие драматургии, заранее решить, какое количество персонажей необходимо, в каких взаимоотношениях они будут находиться, иногда — какое именно сценическое оформление

потребуется. Либретто балетов первого русского балетмейстера Ивана Ивановича Вальберха (1766–1819) – не исключение (кроме текстов вокальных номеров, исполнявшихся в некоторых балетах, о чем всегда отдельно сообщалось на титульном листе). И все либретто, относящиеся к балетам самых разных жанров (а это мог быть «торжественный спектакль» к определенной дате, мифологический балет, бытовой балет, «нравственный балет», национальный балет и т. п.), так или иначе содержали разнообразные балетмейстерские «ремарки»¹, связанные с особенностями их сценического воплощения. С одной стороны, они лишь фиксируют особенности мышления автора, с другой – в наше время (в отсутствие иных материалов) способны стать своего рода умозрительными визуальными «впечатлениями» от давно «ушедших» балетов. Сразу следует сказать, что подобного рода «ремарки» обнаруживаются нескольких видов, которые мы и предлагаем рассмотреть подробнее.

Внимательно вчитываясь в либретто, можно заметить наличие в них определенных описаний или указаний на конкретные **символы**. Следует сказать, что в текстах Вальберха они встречаются не столь часто и появляются, как правило, в определенных жанрах.

Сравнительно небольшую часть постановок балетмейстера составляют балеты торжественные, поставленные к конкретной дате, связанные с придворной жизнью (коронация и дни тезоименитства императора Александра I). К этой же группе можно отнести балеты эпохи Отечественной войны 1812 года, принципиально важные для развития национальной темы в русском хореографическом искусстве, в либретто которых нередко используются похожие символы. Первые отличаются своим подчеркнуто вневременным характером (сочетая в себе аллегории и античную мифологию), вторые, напротив, с точки зрения времени действия абсолютно конкретны (иногда даже несколько обытовлены). Но и те, и другие смыкаются в одной области – в стремлении к яркому символизму, связанному, как правило, с особенностями сценографии. Причем речь идет не о мелких уточняющих подробностях, а о впечатляющих внешних проявлениях.

Чаще всего в завершении балета появляется предусмотренная Вальберхом грандиозная сценическая композиция, цель которой – финальная точка (а вернее, восклицательный знак), прославляющая монарха. В финале балета «Увенчанная благость» (1801) «при гармонической музыке спускается с небес священное Имя² Александра [Александра I. – А. Г.]; Гении, по повелению

¹ В данном случае определением «ремарки» мы намеренно употребляем в не вполне привычном значении, понимая под ними определенные указания на те или иные особенности постановки, которые заранее были предусмотрены балетмейстером.

² Здесь и далее названия балетов и тексты либретто даются в исходных вариантах, в некоторых случаях не соответствующих правилам современной орфографии и пунктуации (*прим. авт.*).

Юпитера венчают оное Короною» [2, б. с.]. В балете «Жертвоприношение благодарности» (1802) на месте статуи Аполлона в его храме «является имя Александра I, равно и на фронтесписе [храма. — А. Г.] остается только <надпись> *покровителю художеств*³» [3, б. с.].

В спектаклях времен Отечественной войны 1812 года символическое прославление императора выстраивало параллель с прославлением русского оружия. Например, в торжественном представлении «Праздник в стане союзных армий или 30-е августа 1813 года» (1813) в финале «во время последних фигур [танца. — А. Г.], представляются зрителям слова: *30 августа* в лавровых венцах, а потом: *Победителям*. Сии слова осеняются знаменами, на коих означены важнейшие победы, одержанные над неприятелем в 1812 году. Наконец при словах: *Слава*, составленных так же из лавровых венков, ознаменовывается вензловое имя государя императора в лучах» [4, б. с.], в балете «Русские в Германии, или Следствие любви к Отечеству»⁴ (1813) — «видны развевающиеся знамена. — *За Отечество, свобода Европы* и *А* [инициал Александра I. — А. Г.] составляют великолепную картину» [5, с. 15]. Особенно впечатляющий пример использования такого рода символов встречается в балете «Торжество России или Русские в Париже» (1814): «Балет оканчивается появлением имени государя императора в сиянии, из которого низпускаются искры, оживотворяющие утвержденный на всеобщем согласии *мир*, и возшествие на трон Лудовика XVIII. При Августейшем имени Александра, являются все приличности *торжества*, и *славы*, а около пиэdestала *мира*, все оному принадлежащее. Имя Лудовика XVIII, окружается картиною возстановления наук, художеств и благоденствия Франции» [6, с. 16]. В данном случае мы сталкиваемся не просто с определенным символом, но с целым апофеозом, своего рода сценически-политической кодой произошедших событий, в которой объединяются Александр I, Людовик XVIII и панорама будущего благоденствия при расцвете наук и художеств.

Таким образом, присутствие в подобных торжественных спектаклях определенных сценических символов должно было стать завершающим штрихом в создании сценического облика балета, заранее предуказанным балетмейстером. Впрочем, сейчас для нас они наименее интересны. Они являются несомненным признаком конкретного времени, скорее определяются не задачами художественного мышления, а церемониальными условностями, и относятся не к хореографической постановке, а к ее оформлению.

³ Судя по либретто, в начале балета надпись на храме гласила следующее: «Аполлону покровителю художеств» [3, б. с.] (*прим. авт.*).

⁴ В названиях либретто сохраняется орфография и пунктуация года их издания.

Впрочем, символы в либретто балетов Вальберха встречались реже, чем подробности иного рода. Связано это может быть с тем, что торжественные спектакли появлялись сравнительно редко, для них необходим был более чем важный повод, тогда как «обычные» балетные новинки были обязательной театральной практикой, а потому процесс обновления балетного репертуара шел постоянно.

Чаще, чем символы, в либретто балетов Вальберха встречаются **знаки**. Так можно назвать поясняющие надписи (так называемые титры), которые проявляются на сцене; имеющие особенное значение для действия определенные предметы и «говорящие» имена, служащие своего рода завуалированным пояснением сущности действующего лица, его носящего. В любом случае они направлены не на создание визуального впечатления торжественности и величественности происходящего (как это было в случае с символами), а на наилучшее осознание зрителями сюжета балета.

«Говорящее» имя встречается одно (по крайней мере, в доступных нам текстах либретто). В балете «Евгения или Тайной брак» (1807) отрицательный персонаж (барон «свирепого и высокомерного нрава» [7, с. 2], как указано в тексте) именуется «Омбренегро» — «Черная тень». Его роль в действии соответствующая — зловещая и коварная.

В балете «Рауль Синяя борода или Опасность любопытства» (1807) появляются знаки двух типов. Первый из них — картины, украшающие один из залов дворца главного героя, «из коих каждая представляет женщин, наказанных за нескромное любопытство» [8, с. 7]. Интересно, что этот знак предназначен как для зрителей, так и для главной героини — Изоры, которая, мучимая любопытством, уже почти готова отпереть загадочный кабинет, но, «нечаянно взглянув на картины, колеблется несколько» [8, с. 10]. Также знаковые портреты как напоминание об отсутствующем, но важном персонаже, встречаются и в либретто балетов «Евгения или Тайной брак» («она [Евгения. — А. Г.] открывает посредством пружины картину, закрывающую портрет Вивальди [тайный супруг героини. — А. Г.], и говорит сыну своему, что одно это изображена осталось ей в утешение» [7, с. 6]), и в балете «Камилла или Подземелье» (1814) («[Альберти] смотрит на портрет Камиллы» [9, с. б.]). Так или иначе, это необходимо либо для развития сюжета, либо для характеристики персонажа.

Впрочем, чаще знаки предполагали не просто визуальную «подсказку» для зрителя и героев, а вполне конкретные надписи, помогавшие объяснить зрителю то, что с помощью танца и пантомимы передать было практически невозможно.

Важную роль знаки играют в балете «Рауль Синяя борода», так как изначально причина поведения Рауля оказывается заключена именно в надписи.

Зрители об этом узнавали, когда главный герой «отдергивает [отодвигает. — А. Г.] картину закрывающую оракул бывший при рождении его, и которой гласит: *Рауль погибнет от любопытства своей жены*» [8, с. 7]. И надпись же окончательно проясняет случившееся в кабинете: когда Изора все-таки в него проникает, она с ужасом видит «трех обезглавленных жен Рауля, головы их, лежащие на столе, надпись над ними “наказанное любопытство”» [8, с. 11].

Схожий знак обнаруживается и в балете «Амазонки, или Разрушение волшебного замка» (1815), в котором одна из героинь, пребывающая в отчаянии, «усмотря на киоске прозрачную надпись: *надейся*, приходит в изумление» [10, с. 8]. И так же, как и в других случаях, эта надпись предназначается как для персонажей на сцене, так и для зрителей.

В балете «Гений благости, или Распря Аполлона с Марсом» (1814) знаковая также связана с сюжетом, но она скорее поясняющая и прославляющая, определяется аллегорическим сюжетом и — одновременно — напоминает слова от автора. Сначала зрители видели Гения благости, который являлся, чтобы разрешить спор между Аполлоном и Марсом, будучи «окружен добродетелями, держащими в руках надпись *он один одного достоин*» [11, с. 6], а чуть позже «во внутренности храма на жертвеннике является в блестящих чертах следующие слова: *он всем благотворит*» [11, с. 7].

Наполнено подобными поясняющими знаками и либретто балета «Торжество России или Русские в Париже». Следует признать, что без предусмотренных Вальберхом надписей содержание его первого действия, где повествуется о революции 1789 года, о победе русского оружия в Отечественной войне 1812 года и приветствуется восстановление во Франции монархии, было бы зрителям понятно весьма смутно. Поэтому сначала перед аллегорическим образом Франции появлялось «Правосудие небесное, карающее оную» [6, с. 3], которое представляло ей «все ужасы ею соделанные в огненных струях: Революция, 1792 года Августа 10, Богоотступство» [6, с. 3], затем зрители видели, как из облака «светозарный луч надежды озаряет страждущую Францию» [6, с. 4], потом Гений России напоминал Франции, что «что она давно забыла, что есть *Провидение*, что Россия полагаясь на оно, мужественно перенесла 1812 год и жертвовала *Москвою*, что и представляет на своем щите» [6, с. 4]. Как своего рода кульминация этого аллегорического действия, в ознаменование прощения Франции, «небесный огонь низпускается на урну, она распадается: из оной является имя Лудовика XVIII» [6, с. 4].

Следующее далее развитие сюжета переводит действие из области аллегории в область «земную», в гущу союзных войск, где разворачиваются сцены со знаковыми надписями «Союзники хотят, чтоб Франция была сильна и счастлива» [6, с. 5] и «Французы! Лудовик XVIII дает вам свободу, возвратитесь в семейства ваши, или служите законному Королю» [6, с. 6].

Таким образом, знаковость оказывается необходима для лучшего понимания происходящего на сцене. Проявляющиеся наглядно, обращенные как к зрителю, так и к действующим лицам, знаки были частью смыслового решения балета.

Наиболее распространены в либретто балетов Вальберха всевозможные *жесты* персонажей. Они важны для развития действия и представляют своего рода словесные указания на предполагаемое пластическое решение. Отчасти они демонстрируют особенности театральной постановки того времени, когда чувство, переживаемое персонажем, должно было получить явственное воплощение в «выразительном» жесте. Почти за век до появлений балетов Вальберха знаменитый Джон Уивер в своем либретто «Любовных похождения Марса и Венеры» (1717) несколько страниц посвятил объяснению зрителям значений тех или иных жестов, с помощью которых на сцене выражались определенные чувства (например: «Ревность проявляется при помощи поднятых рук или особым указанием среднего пальца, прямо в глаза объекту, а так же стремительным движением по всей сцене и глубокомысленным выражением лица» [28, р. 21], «Левая рука вытянута вперед ладонью, повернутое назад левое плечо поднято, а голова повернута вправо, что и обозначает отвращение» [28, р. 23], «Признаком стыда является закрытие лица рукой» [28, р. 28], «Пожать протянутую руку или обнять объект внимания — это выражение дружеского расположения, примирения и тому подобное» [28, р. 28] и т. п.). И, если судить по тем особенностям жестикуляции персонажей, которые оказались зафиксированы в либретто балетов Вальберха, то окажется, что выразительные средства во многом остались очень схожими.

Проанализировав многочисленные упоминания движений или жестов героев, можно прийти к выводу, что некоторые из них употребляются чрезвычайно часто. Это всевозможные коленопреклонения (причем по разным поводам и с разной эмоциональной окраской) или объятия, которые чуть менее разнообразны и нередко смешиваются с обмороками героинь (когда, например, кто-нибудь из них, «лишась чувств, упадает в руки отца» [12, б. с.]), но иногда служат картиной финального счастья («все с радостью друг друга обнимают» [13, с. 15–16]). Также очень часты описания рыданий (например, героини, которая куда-либо «входит в слезах»), или отдельных жестов, которые были необходимы во время действия (например, «знаками просит Генриха более не говорить» [12, б. с.], «рвет на себе волосы, раздирает одежду» [14, с. 2]). В некоторых случаях Вальберх словно заставляет читателя единым взглядом охватить всю сцену, где персонажи одновременно заняты разными делами: «Грации, Нимфы, Амуры, Игры, Смехи <...> одне из них вплетают в волоса ея [Венеры. — А. Г.] перлы, другие подносят гирлянду из роз, третии опоясывают ея волшебным ея поясом» [15, с. 3].

Отдельно следует упомянуть о своего рода эмоциональных «жестах», когда в либретто упоминается не физическое движение, а чувства, обуревающие персонажей⁵. Так же, как и в случае с жестами, они нередко повторяются и представляют собой те из ярких чувств, которые исполнителям можно было легко показать, а зрителям — «прочитать», со сцены. Причем, в соответствии с сюжетами (а в большинстве своем они не комические или бытовые, а трагические или драматические), чувства эти зачастую скорее отрицательные, чем положительные: бешенство, иступление, отчаяние, негодование, ужас («будучи в иступлении от ревности и бешенства» [16, б. с.], «показывает на лице своем бешенство» [12, б. с.], «приходит в отчаяние» [10, с. 7], «изъявляя негодование» [17, с. 5] и т. д.). Недаром Ю. И. Слонимский замечал: «Его [Вальберха. — А. Г.] сфера — мелодрама, сентиментальная драма. Его герои и героини обречены на тяжчайшие переживания. Балеты изобилуют обмороками, сценами ужасов...» [18, с. 17]. Впрочем, встречается, хоть и реже, описание положительных, радостных состояний: радости, восторга («восторг супругов неизъясним» [7, с. 8], «Адельсон в восхищении» [19, с. 3]).

В некоторых случаях чувства, которые испытывают разные персонажи, должны были быть настолько различными, чтобы быть понятными взгляду зрителей. Иногда это были чувства одного порядка, например, только отрицательные («Ужас Евгении, безпокойство Вивальди, боязнь дитяти, с одной стороны; бешенство д'Омбренegro <...> представляют разительную картину» [7, с. 8]), в некоторых случаях — напротив — были различны, что, вероятно, представляли собой впечатляющую картину разной эмоциональной направленности («Генрих изъявляет радушие, Бланка совершенную радость, Конетабль удивление и ревность» [12, с. 4–5]).

Без полноценного знакомства с максимально большим количеством либретто балетов Вальберха может создаться впечатление, что они представляют собой некие «усредненные» тексты, схожие по языку и стилю изложения и различающиеся лишь фабулой и именами персонажей. Однако следует помнить, что он был автором не только либретто собственных балетов, но и переводов ставившихся в Петербурге пьес и опер. Причем нередко это были не просто прямые переводы, но адаптации французских водевилей, заключающиеся в предложении новых вариантов «говорящих» имен, а в некоторых случаях — приравливании определенных ситуаций к отечественным реалиям. А потому у Вальберха-автора можно отметить собственный «вкус к языку»:

⁵ Надо заметить, что такого рода примеры практически не встречаются в торжественных «спектаклях по случаю»

избирательность при выборе лексики, употребляемой в разных текстах, игру разнообразными стилями⁶.

Чрезвычайно яркий пример тому — либретто балета «Рауль Синяя борода или Опасность любопытства», в котором то самое «пагубное любопытство» присутствует не только в названии балета и в его смысловой идее, но и напрямую — в виде время от времени повторяющегося слова *любопытство* в тексте либретто.

Интересно, что *любопытство* впервые возникает еще до того, как Изора становится женой Рауля, сразу после сцены сватовства, и служит характеристикой ее натуры. В тот момент, когда родные и предполагаемый жених удаляются, оставив девушку размышлять, она «*любопытствует* [выделено мною. — А. Г.] видеть» [8, с. 4] преподнесенный ей прекрасный туалет⁷. Эта, казалось бы, мелочь в описании действия сразу соединяет в сознании читателя Изору и любопытство как одну из черт, ей свойственных. Далее то же любопытство становится уже упомянутым выше знаком, воплотившись в надписи на картине («Рауль погибнет от *любопытства* [выделено мною. — А. Г.] своей жены» [8, с. 7]), затем повторяется в словах Рауля, обращенных к молодой жене («от *любопытства* [выделено мною. — А. Г.] сего зависит жизнь его и ее собственная» [8, с. 7]).

Если проследить, каким образом характеризуется это чувство Вальберхом далее, то в тот момент, когда Изора, получив от Рауля ключи, вынуждена поклясться, что не заглянет в запретный кабинет, она уже побуждаема «*пагубным любопытством*» [8, с. 9]. Таким же пагубным любопытством она подстрекаема, когда, оставшись одна, все-таки, решается заглянуть за запертую дверь («*любопытство* [выделено мною. — А. Г.] превозмогает» [8, с. 11], констатирует автор). Наконец, своего рода кульминация этого *пагубного любопытства* наступает в тот момент, когда перед глазами героев является «вид трех обезглавленных жен Рауля, головы их лежащие на столе, надпись над ними “наказанное любопытство”» [8, с. 11]. Наконец, финальной точкой в развитии этой линии видится сцена объяснения между Раулем и Изорой, в которой герой «объявляет ей [Изоре. — А. Г.], что она должна за *любопытство свое умереть*» [8, с. 14]. И далее это слово в либретто не появляется.

Можно ли считать ли столь тщательную «работу со словом» лишь случайностью? Разумеется, можно. Однако следует уточнить, что из двадцати трех проанализированных нами либретто балетов оно, кроме «Рауля Синяя

⁶ Например, либретто балета «Ромео и Юлия» (1809) отличается краткостью и почти полным отсутствием жестов и описаний, что полностью сообразуется с открывающими это либретто словами Вальберха: «Пространное описание содержания балета часто дозывает не разумительность одного в действии» [20, с. 3].

⁷ Имеется в виду туалетный столик с зеркалом.

борода», мимолетно, единично, присутствует только в одном — в балете «Торжество России, или Русские в Париже». Тогда как в «Рауле...» постепенное «сгущение красок» от простого женского любопытства (направленного на прекрасный туалетный столик) — к трагическому нарушению запрета прекрасно видно и осознается при чтении.

Кроме того, в случае с «Раулем Синяя борода» возникает редкая возможность сравнить действие, зафиксированное в тексте, с описанием постановки, сохранившимся в одной из статей А. П. Глушковского [21], очень высоко оценивавшего этот балет («Этот балет всегда можно смотреть с большим удовольствием. В нем есть все: интерес, содержание, быстрое действие, эффектные сцены и прекрасные группы и танцы» [21, с. 25]).

Сопоставим некоторые эпизоды (см.: табл.).

Таблица

либретто	описание
Рауль, начиная уже подозревать, спрашивает о ключах, которые он ей вверил при отъезде своем. Изора колеблется [8, с. 13].	Когда Рауль требует у ней ключей, она в страхе думает, что ключи у нее за поясом: трепещущими руками в страшном беспокойстве ищет их около себя и, не найдя, не знает, что отвечать; наконец, говорит ему, что они в другой комнате [21, с. 26].
Рауль требует вторично ключей; она говорит, что при ней их нет, но она их принесет: отходит с робостью, показывающею весь ужас ее положения [8, с. 13–14].	Рауль вторично грозно приказывает ей идти искать ключи; с опущенною головою идет она и едва переступает: колена у нее подгибаются, и она от слабости едва не падает, по временам вылетают из ее груди вздохи [21, с. 26].
Изора возвращается, неся ключи с печальным видом [8, с. 13–14].	Изора является на сцену бледная, с полураспущенными волосами, держа в руках переломленный ключ от кабинета, она, изнемогая, останавливается, опирается на кресло, после подходит к Раулю [21, с. 26].
Изора бросается пред ним на колени, прося о помиловании. Рауль отвечает одними угрозами [8, с. 13–14].	Изора упадает пред ним без памяти на колена, просит пощады, он отталкивает ее от себя: тогда она обнимает его ноги. Рауль хочет отступить, но невольно влечет ее за собою, потому что ее руки замерли у его колен; с усилием освобождается он от нее и велит ей приготовиться к смерти, а сам с поспешностию и гневом уходит в кабинет [21, с. 26].

Как видно из сопоставления, выразительные, но сравнительно краткие фразы либретто «раскрывались» в еще более выразительной постановке. И то, что в либретто сейчас кажется избыточным, оказывается своего рода скромным пунктиром по сравнению со сценическим решением, которое за ним скрывалось.

Не будет натяжкой сделать и еще одно предположение относительно того, что зафиксированные особенности пантомимного действия в танцевальном спектакле была близки жесту в драматическом театре того времени. В качестве одного из косвенных подтверждений тому можно привести краткий фрагмент из «Записок» П. А. Каратыгина: «Однажды в ее [А. Д. Каратыгиной, матери П. А. Каратыгина. — А. Г.] бенефис должен был идти большой балет Дидло “Пирам и Тисба” в котором пантомимные танцоры Бузани и Вальберх играли двух жестоких отцов, разлучающих влюбленную чету. В самый день представления, матушка, приехав на репетицию, узнает, что Вальберх захворал и его большую роль играть решительно некому, да выучить ее под музыку в несколько часов никто не возьмется. Сосницкий, репетировавший в то время какую-то комедию, узнав в чем дело и видя матушку в большом горе, взялся сыграть эту роль вечером, прося только, чтоб ему показали сюжет самых пантомим. И точно: он выучил роль в балете и сыграл ее ничем не хуже любого опытного танцора» [22, с. 184]. Разумеется, в данном случае совпало очень многое (особенности театрального образования того времени, удивительная одаренность И. И. Сосницкого, его способности к танцу), однако, без близости средств выразительности сценических искусств того времени это было бы сложно⁸.

Помимо указаний на пантомимную игру, либретто балетов Вальберха содержат и подробности, связанные собственно с *танцами*. Разумеется, никаких описаний хореографических рисунков, лексики или хотя бы стиля исполнения в печатных текстах нет, но балетмейстер скрупулезно отмечал в либретто ситуации, в которых возникали танцы, в редких случаях уточняя даже их конкретный жанр. Именно подобная тщательность Вальберха, постоянно указывавшего на наличие танцевальных фрагментов, дает возможность предположить, что он отмечал *все* подобные ситуации в балете. Таким образом, несмотря на то что, на первый взгляд, либретто представляют собой скорее изложение содержания для лучшего понимания спектакля публикой, на поверку они оказываются весьма корректными и точными источниками информации о месте и значении танца в балетном спектакле Вальберха⁹.

Окинув единым взглядом имеющиеся либретто, следует сделать вывод, что чаще всего танцевальные сцены обрамляют спектакль: прежде всего они начинают и завершают балет. Рассмотрим некоторые из закономерностей этого решения.

⁸ В данном случае можно привести аналогию гораздо более позднего времени, когда на заре кинематографа в качестве актеров кино нередко привлекали танцовщиков, которые владели необходимой для «великого немого» пластической выразительностью.

⁹ А выше мы уже продемонстрировали насыщенность созданных Вальберхом либретто особенностями жестикюляции исполнителей и оформления спектакля.

Танцы, открывающие балетный спектакль, призваны были, как правило, либо создать необходимое настроение, либо обрисовать какую-либо сценическую ситуацию, представавшую перед глазами зрителей после открытия занавеса. Подобное стремительное «погружение» в происходящие события, вероятно, было довольно впечатляющим для зрителя. Впрочем, и здесь можно найти разные оттенки, казалось бы, повторяющегося драматургического приема.

Наиболее часты примеры, связанные с картиной самых разнообразных празднеств. В балете «Евгения, или Тайной брак», «приглашенные в замок господина и госпожи забавляются танцами» [7, с. 6] (причем, немного спустя, в либретто точно указывается время завершения этого развлечения). В «Рауле Синяя борода» точно также «крестьяне и крестьянки предаются пляскам; Изора и Вержи также в них участвуют» [8, с. 3]. В спектакле «Генрих IV, или Награда добродетели» (1816) «придворные обоюбого пола предаются веселостям» [17, с. 3] (что в балетах Вальберха традиционно означает танцы). Даже в назидательном и лишенном какой-либо развлекательности балете «Пагубные следствия игры или Смерть Беверлея» (1814) действие открывается своего рода «прологом», демонстрирующим «предысторию» этого трагического повествования: «разные танцы, которыми забавляются находящиеся в маскараде, составляют вводный дивертиссемент балета» [23, с. 14].

Иногда начинающие балет праздники представляли собой картины сценических обрядов, также включавших в себя танцы. Например, в начале балета «Жертвоприношение благодарности» участники «прежде начатия молитв, предаются живым и возрасту своему приличным пляскам» [3, с. 5].

Среди вводящих в сценическое действие праздничных танцев выделяется ряд балетов, начинающихся не просто увеселениями, а целыми картинами свадебных торжеств (разумеется, относящихся не к главным героями спектаклей). В балете «Граф Кастели, или Преступный брат» (1804) — «Крестьяне подвластные Графу, празднуют свадьбу» [13, с. 3], в «Кларе, или Обращении к добродетели» (1806) — «Деревенские жители празднуют свадьбу Лауры с Диего» [14, с. 1], в балете «Маленькой матрос» (1808) — «Томас, зажиточной откупщик, выдает дочь свою Лиза за Базиля; соседственные крестьяне участвуют в радости сего семейства; пляски их прерываются вдруг возставшею бурей» [24, с. 3].

В некоторых случаях танцевальные «зачины» балетов Вальберха оказывались вызваны не только необходимостью «ввести» зрителя в гущу событий, но и стремлением передать особенные чувства или настроения отдельных персонажей или их групп. В балете «Увенчанная благодать» «...толпа юных девиц и отроков изъявляют пением и веселыми плясками чувства сердец своих» [2, с. 3–4], в балете «Гений благости, или Распря Аполлона с Марсом» появившийся на сцене Аполлон, «предаваясь радости, выражает ее приятными танцами, в коих музы участвуют» [11, с. 3].

Если в танцевальных сценах, которыми начинались балеты, можно выделить различные оттенки празднеств, то финальные танцы служили одной цели: создать атмосферу радости. Как правило, она была вызвана ощущением оставшихся в прошлом бедствий (личных или политических) и выражалась более или менее протяженной танцевальной сценой. «Веселые танцы как Рыцарей, так и крестьян, оканчивают балет» [13, с. 16] — значит в финале балета «Граф Кастели или Преступный брат» (1804), «Праздник оканчивается танцами союзных наций и эволюциями» [25, б. с.] — читаем в либретто балета «Праздник в стане союзных армий при Монмартре» (1814), «Всеобщий великолепный дивертиссемент оканчивает балет» [10, с. 14] — указано в финале либретто балета «Амазонки или Разрушение волшебного замка».

Благодаря такому обрамлению балеты Вальберха, вероятно, производили впечатление весьма уравновешенного действия, покоившегося на «сводах» грандиозной танцевальной «арки».

Танцы, возникавшие внутри пространства, очерченного вступительными и заключительными дивертиссентами, были вызваны уже сугубой сценической необходимостью, и следует признать, что такого рода случаи встречаются гораздо реже. Танцевальные вставки могли быть картиной бала, что делало их некоторым подобием предыдущих сцен (например, в балете «Клара или Обращение к добродетели» «...входят приглашенные на бал, и начинаются танцы» [14, с. 4], а в «Рауле Синяя борода» — «Рауль <...> приказывает Осману, чтоб все жители замка собрались в саду для поздравления повелительницы своей, равно и для угощения любезной сестры ее, изготовили бы пляски и игры» [8, с. 8]). В некоторых случаях танцы служили выражением настроения, как это было в балете «Торжество любви» (1802), когда «пляска их [влюбленных. — А. Г.] изображает их радость» [16, б. с.], иногда — средством развлечения героев («Он [Асфалион. — А. Г.] призывает подвластных себе Гениев и приказывает им разсеять грусть их новой повелительницы, посредством гармонических орудий, прелестию игр и плясок» [10, с.8]).

В подавляющем большинстве случаев в либретто не уточняется, что именно танцевали на сцене и сколь долго продолжались эти сцены. Однако в двух текстах можно найти упоминания об исполняемом жанре — контрдансе (ставшем в России французской кадрилию). Интересно, что каждый раз он играет роль завершающей точки балетного действия. В спектакле «Торжество России или Русские в Париже» «...козацкий Генерал поет свою национальную песню. <...> Что одушевя находящихся при нем козаков, заставляя их изъявить восторг свой плясками, к которым присоединяются Французские Офицеры, и благородные Парижанки, все сие составляет контр-данс с пальмовыми ветвями и гирландами из лавров» [6, с. 15], а в балете «Американская

героиня или Наказанное вероломство» (1814) «...танцы, военные эволюции Европейцев, Негров, и всеобщий контро-данс оканчивают балет» [19, с. 11].

Следует отметить, что эта дважды появляющаяся подробность относится к балетам, поставленным в 1814 году, и, вероятно, что это не случайно. О. Ю. Захарова в своем исследовании, посвященном истории русского бала, отмечала, что «в период нахождения русского оккупационного корпуса во Франции (1815–1818) кадрили увлекались не только офицеры, но и нижние чины корпуса» [26, с. 101]. И действительно — из двух балетов с исполнявшимися контрдансами первым был поставлен как раз торжественный «аллегорико-исторический балет» «Торжество России или Русские в Париже», ставший иллюстрацией полной победы в Отечественной войне 1812 года и объединивший на одной сцене аллегорические фигуры, русских, прусских и австрийских военачальников и солдат, парижских мещан и благородных дам, пленных французов и массу прочих участвующих. Танцуемый в финале подобного победного балета контрданс мог стать своего рода танцевальным «трофеем». Чуть позже, но в том же году, контрданс снова объединил разнообразных персонажей, но теперь уже во вполне миролюбивом бытовом сюжете «Американской героини».

Если предположить, что Вальберх отмечал большинство танцевальных сцен, так или иначе присутствовавших в действии его балетов, то следует признать, что их было не столь много. Но все они играли свою особую роль, служа «вводной» картиной, финальной точкой повествования, выражением настроения или обусловленным сюжетом развлечением.

Завершая краткий обзор смысловых особенностей текстов либретто балетов Вальберха, которые и в наше время кажутся вполне естественными в такого рода сочинениях, следует упомянуть и еще одну группу уточнений, которые также представляются весьма интересными. Это фразы, связанные с *музыкой* балета. В отличие от жестуляции или знаков, которые при прочтении могут быть визуализированы внутренним зрением читателя, упоминания об услышанной музыке представляются более необычными. С другой стороны, указания, сделанные Вальберхом на определенное слуховое впечатление, дополнительно подчеркивает его значимость в создании общего облика спектакля. А, значит, можно сделать вывод относительно важности конкретной партитуры для балетмейстера.

В двух случаях мы встречаем упоминания об увертюре, причем оказывается, что в них она представляла собой не привычное музыкальное вступление, а уже начало действия, правда, аллегорическое. В либретто балета «Гений благости или Распря Аполлона с Марсом» читаем: «Увертюра соответствует содержанию балета: Аполлон низпускается по зодиаку, в колеснице, предшествуемой часами и музами, из коих каждая держит в руках приличное ее художеству орудие. Когда Аполлон является на сцену, театр освещается» [11, с. 3]. Таким образом, действие в увертюре уже начиналось.

В спектакле «Торжество России или Русские в Париже» увертюра трактовалась еще интереснее. Если внимательно прочитать либретто, то оказывается, что она состояла как минимум из двух больших контрастных разделов, определяемых содержанием действия. Первая была связана со следующим описанием: «Увертюра балета начинается изображением ужасов революции: *смятение, беспорядок*. Театр представляет мрачную пещеру; музыка изображает плач и стон Вселенной. <...> Слышна плачевная музыка, потом барабанный бой, удар тамтама возвещающий убийство Лудовика XVI» [6, с. 3]. Можно предположить, что сопровождающая действие музыка была трагической, возможно, с ламентозными интонациями («музыка изображает плач и стон Вселенной»). Следует отметить и указание на использование конкретного инструмента оркестра — тамтама, который должен был символизировать кульминацию рисуемого ужаса. Это чрезвычайно интересная подробность, которая говорит о том, что Кавос, создававший партитуру «Торжества России», воспользовался сравнительно новым симфоническим решением. Как известно, впервые тамтам был введен в оркестр Ф.-Ж. Госсексом в 1791 году («Траурный марш на смерть Мирабо»), в отечественной музыке он появился чуть позже — сначала у О. А. Козловского («Реквием» на смерть С. А. Понятовского, 1798), затем — у В. А. Озерова (музыка к трагедии «Фингал», 1805). Впрочем, в данном случае наиболее вероятный «путь» тамтама в партитуру «Торжества России» прослеживается от оперы Д. Штейбельта «Ромео и Юлия»¹⁰, музыка которой в аранжировке К. А. Кавоса легла в основу одноименного балета Вальберха. Благодаря этому новаторское музыкальное решение перешло из партитуры одного музыкально-театрального жанра в другой.

Второй раздел этой увертюры, как уже говорилось, контрастен и описывается гораздо аскетичнее (что, вероятно, связано с большей его ординарностью): «Слышна гармоническая музыка, *свыше низходящая*. Является Гений России» [6, с. 3]. Интересно, что почти в тех же словах получает выражение и «музыкальная ремарка» в балете «Увенчанная благодсть» (с той лишь разницей, что она относится не к увертюре, а к финалу спектакля): «...при гармонической музыке спускается с небес священное Имя Александра» [2, б. с.].

В большинстве прочих примеров описания музыки, звучащей во время действия, служат скорее дополнительной характеристикой складывающейся сценической ситуации или отдельных персонажей (как присутствующих на сцене,

¹⁰ В «Музыкальной энциклопедии» можно прочитать сведения о том, что Д. Штейбельт в партитуре своей оперы, написанной в 1793 году, использовал тамтам [27, стб. 407]. Однако при знакомстве с указанной партитурой в составе оркестра обнаруживаются только традиционнейшие литавры. Возможно, тамтам в какой-то момент литавры заменял, что не требовало дополнительной отметки в партитуре, или появлялся в каких-либо локальных симфонических версиях оперы.

так и только ожидаемых). «Веселая воинская музыка одушевляет восторгом храбрых Россиян, и Союзников их» [6, с. 5] — читаем далее в уже не раз упомянутом «Торжестве России», и там же: «Веселая музыка возвещает приближение Союзных Генералов» [6, с. 13]. Примерно ту же роль играют упоминания о музыке в балете «Марс и Венера» (1815), когда относительно звучания, ознаменовывающего появление Марса, Вальберх дважды употребляет чрезвычайно схожую характеристику: «По окончании туалета [Венеры. — А. Г.], слышен звук труб, возвещающий приезд Марса» [15, с. 3], «Военный шумный марш служит знаком приближения Бога войны» [15, с. 4]. Здесь мы сталкиваемся с весьма банальным музыкальным портретированием бога войны: через марш и трубы, напрямую с ним ассоциирующиеся. Столь же само собой разумеющейся выглядит и характеристика Венеры в том же балете: «Гармоническая музыка возвещает приезд Венеры» [15, с. 4].

Чуть бо́льшая драматургическая роль музыки обрисовывается в либретто балета «Амазонки, или Разрушение волшебного замка», в котором Вальберх отмечает образовывавшийся ясный контраст между двумя звучащими эпизодами: «Полидор не находя выхода из пещеры, не знает что предпринять; приходит в отчаяние и бросает свой меч, как бесполезное орудие, и сев на камень, погружается в глубочайшее уныние. — Слух его поражается приятною музыкою. Является Амур, успокоивает Полидора и обещает ему свое покровительство» [10, с. 7].

Но наиболее интересный (и, к сожалению, единичный) пример мы встречаем в балете «Русские в Германии или Следствие любви к отечеству». Изложение содержания его четвертого действия начинается краткой формулировкой: «Во время антр-акта, музыка изображает начало, продолжение и окончание сражения» [5, с. 14]. Из текста, относящегося к предыдущему действию, можно понять, что речь идет о сражении русской дружины с разбойниками («Разбойники появляются, на них нападает часть дружины. Василиса во время сражения, спасает жизнь отцу своему. Разбойники побеждены, связаны, и уводятся частью дружины» [5, с. 13–14]).

В данном случае любопытны два обстоятельства. Во-первых, оказывается, что для Вальберха эта ситуация была настолько важна, что он решил снова вернуться к ней, вероятно, побудив Кавоса к созданию музыкальной картины. Во-вторых, от этого краткого описания можно прочертить тонкий пунктир к другой подобной сцене, появившейся в начале XX века — «Сече при Керженце» в «Сказании о невидимом граде Китеже и деде Февронии» Н. А. Римского-Корсакова. Разумеется, аналогия эта только внешняя, но в любом случае столь явная ассоциация кажется важной. И важной тем более, что для музыки балета начала XIX века подобные замыслы симфонических картин в форме антракта нехарактерны.

Подводя небольшой итог всему сказанному, следует подчеркнуть, что либретто балетов Вальберха (благодаря их авторству) представляют собой не только более или менее краткий пересказ содержания спектакля. При внимательном и вдумчивом прочтении в них обнаруживается масса любопытных подробностей, касающихся разных сторон балета. Это и особенности сценографии, и подробности хореографической постановки, и черты поведения на сцене исполнителей, а в отдельных случаях — и впечатление, которое должно была производить музыка балета. Тщательный анализ либретто способен не только помочь теоретическому осмыслению особенностей балетного спектакля начала XIX века, но и способствовать попыткам практического «возвращения» балетов того времени в виде современной реконструкции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок Л. Д. Заметки о балетах Дидло // Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. С. 401–433.
2. Увенчанная благость. Балет на всерадостный день коронации государя императора Александр Павловича. СПб.: при Губернском Правлении, 1801. [б. с.].
3. Жертвоприношение благодарности. Аллегорический балет на торжественный день тезоименитства его императорского величества Александра Первого. СПб.: при Губернском правлении, 1802. [б. с.].
4. Праздник в стане союзных армий или 30-е августа 1813 года. Торжественное представление, составленное из танцев разных наций, эволюций и пения в честь союзных Держав. СПб.: в Типографии Императорского Театра, 1813. [б. с.].
5. Русские в Германии или Следствие любви к отечеству. Большой пантомимно-анекдотической Балет в 4-х действиях. СПб.: в Типографии Императорского Театра, 1813. 15 с.
6. Торжество России или Русские в Париже. Аллегорико-исторический балет в трех действиях. СПб.: в Типографии Императорского Театра, 1814. 16 с.
7. Евгения или Тайной брак. Пантомимный балет в трех действиях. СПб.: в Типографии Императорского Театра, 1807. 15 с.
8. Рауль Синяя борода, или Опасность любопытства. Пантомимный балет в трех действиях. СПб.: в Типографии Императорского Театра, 1807. 16 с.
9. Камилла или Подземелье. Пантомимный балет в трех действиях. СПб.: в Типографии Императорского Театра, 1814. [б. с.].
10. Амазонки или Разрушение волшебного замка. Большой волшебного-пантомимный балет в трех действиях. СПб.: в Типографии Императорского Театра, 1815. 14 с.
11. Гений благости или Распря Аполлона с Марсом. Аллегорико-Анакреонтической балет в одном действии. СПб.: в Типографии Императорского Театра, 1814. 8 с.

12. Бланка или Брак из отмщения. Трагической Балет в пяти действиях. СПб.: при Императорской Театральной Дирекции, 1803. [б. с.].
13. Граф Кастели или Преступный брат. Трагический балет в пяти действиях. СПб.: в Театральной Типографии, 1804. 16 с.
14. Клара или Обращение к добродетели. Пантомимный балет в четырех действиях. СПб.: в Театральной Типографии, 1806. 10 с.
15. Марс и Венера. Анакреонтический балет в двух действиях. СПб.: в Типографии Императорского Театра, 1815. 7 с.
16. Торжество любви. Балет в пяти действиях. СПб.: при Губернском правлении, 1802. [б. с.].
17. Генрих IV или Награда добродетели. Большой пантомимо-исторический балет в четырех действиях. СПб.: в Типографии Императорского Театра, 1816. 12 с.
18. *Слонимский Ю.* У колыбели русской Терпсихоры // Иван Вальберх. Из архива балетмейстера: Дневники. Переписка. Сценарии. М.; Л.: Искусство, 1948. С. 3–42.
19. Американская героиня или Наказанное вероломство. Большой Пантомимный балет в 4-х действиях // Американская героиня или Наказанное вероломство. Большой Пантомимный балет в 4-х действиях. Пагубные следствия игры или Смерь Беверлея. Трагико-пантомимный балет в двух действиях. СПб.: в Типографии Императорского Театра, 1814. С. 1–11.
20. Ромео и Юлия. Пантомимный балет в трех действиях. СПб.: в Типографии Императорского Театра, 1809. 7 с.
21. *Глушковский А. П.* О балетном искусстве в России (Продолжение воспоминаний о Дидло) // Пантеон и репертуар русской сцены. Том IV. № 8. Август. 1851. С. 15–28.
22. *Каратыгин П. А.* Записки: в 2 т. Л.: Academia, 1930. Т. 2. 456 с.
23. Пагубные следствия игры или Смерть Беверлея. Трагико-пантомимный балет в двух действиях // Американская героиня или Наказанное вероломство. Большой Пантомимный балет в 4-х действиях. Пагубные следствия игры или Смерть Беверлея. Трагико-пантомимный балет в двух действиях. СПб.: в Типографии Императорского Театра, 1814. С. 12–16.
24. Маленькой матрос. Балет. СПб.: в Типографии Императорского Театра, 1808. 7 с.
25. Праздник в стане союзных армий при Монмартре. Торжественное представление, составленное из танцев разных наций, эволюций и пения в честь союзных Держав. СПб.: в Типографии Императорского Театра, 1814. [б. с.].
26. *Захарова О. Ю.* Русский бал XVIII – начала XX века. Танцы, костюмы, символика. М.: ЗАО Центрполиграф, 2010. 448 с.
27. *Фортуатов Ю. А.* Тамтам // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. М.: Советская энциклопедия, 1973. Т. 5. Стб. 406–407.
28. The loves of Mars and Venus; a dramattick entertainment of dancing, attempted in imitation of the pantomimes of the ancient Greeks and Romans. London: Printed

for W. Mears at the Lamb, and J. Brown at the Black-Swan, 1717. 28 p. (перевод Е. Ю. Матвиевич).

REFERENCES

1. *Blok L. D. Zametki o baletah Didlo // Blok L. D. Klassicheskij tanec. Istoriya i sovremennost'*. M.: Iskuststvo, 1987. S. 401–433.
2. *Uvenchannaya blagost'*. Balet na vseradostnyj den' koronacii gosudarya imperatora Aleksandr Pavlovicha. SPb.: pri Gubernskom Pravlenii, 1801. [b.s.]
3. *Zhertvoprinoshenie blagodarnosti. Allegoricheskij balet na torzhestvennyj den' tezoimenitstva ego imperatorskogo velichestva Aleksandra Pervogo*. SPb.: pri Gubernskom pravlenii, 1802. [b. s.]
4. *Prazdnik v stane soyuznyh armij ili 30-e avgusta 1813 goda. Torzhestvennoe predstavlenie, sostavlennoe iz tancev raznyh nacij, evolyucij i peniya v chest' soyuznyh Derzhav*. SPb.: v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1813. [b. s.]
5. *Ruskie v Germanii ili Sledstvie lyubvi k otechestvu. Bol'shoj pantomimno-anekdoticheskoy Balet v 4-h dejstviyah*. SPb.: v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1813. 15 s.
6. *Torzhество Rossii ili Ruskie v Parizhe. Allegoriko-istoricheskij balet v trekh dejstviyah*. SPb.: v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1814. 16 s.
7. *Evgeniya ili Tajnoj brak. Pantomimnyj balet v trekh dejstviyah*. SPb.: v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1807. 15 s.
8. *Raul' Sinyaya boroda ili Opasnost' lyubopytstva. Pantomimnyj balet v trekh dejstviyah*. SPb.: v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1807. 16 s.
9. *Kamilla ili Podzemel'e. Pantomimnyj balet v trekh dejstviyah*. SPb.: v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1814. [b.s.]
10. *Amazonki ili Razrushenie volshebного zamka, Bol'shoj volshebno-pantomimnyj balet v trekh dejstviyah*. SPb.: v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1815. 14 s.
11. *Genij blagosti ili Rasprya Apollona s Marsom. Allegoriko-Anakreonticheskoy balet v odnom dejstvii*. SPb.: v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1814. 8 s.
12. *Blanka ili Brak iz otmscheniya. Tragicheskoy Balet v pyati dejstviyah*. SPb.: pri Imperatorskoj Teatral'noj Direkcii, 1803. [b.s.]
13. *Graf Kasteli ili Prestupnyj brat. Tragicheskij balet v pyati dejstviyah*. SPb.: v Teatral'noj Tipografii, 1804. 16 s.
14. *Klara ili Obrashchenie k dobrodeteli. Pantomimnyj balet v chetyrekh dejstviyah*. SPb.: v Teatral'noj Tipografii, 1806. 10 s.
15. *15. Mars i Venera. Anakreonticheskij balet v dvuh dejstviyah*. SPb.: v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1815. 7 s.
16. *Torzhество lyubvi. Balet v pyati dejstviyah*. SPb.: pri Gubernskom pravlenii, 1802. [b.s.]

17. Genrih IV ili Nagrada dobrodeteli. Bol'shoj pantomimo-istoricheskij balet v chetyrekh dejstviyah. SPb.: v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1816. 12 s.
18. *Slonimskij Yu.* U kolybeli russkoj Terpsihory // Ivan Val'berh. Iz arhiva baletmejstera: Dnevnik. Perepiska. Scenarii. M.; L.: Iskusstvo, 1948. S. 3–42.
19. 19. Amerikanskaya geroinya ili Nakazannoe verolomstvo. Bol'shoj Pantomimnyj balet v 4-h dejstviyah // Amerikanskaya geroinya ili Nakazannoe verolomstvo. Bol'shoj Pantomimnyj balet v 4-h dejstviyah. Pagubnye sledstviya igry ili Smer' Beverleya. Tragiko-pantomimnyj balet v dvuh dejstviyah. SPb.: v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1814. S. 1–11.
20. Romeo i Yuliya. Pantomimnyj balet v trekh dejstviyah. SPb.: v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1809. 7 s.
21. *Glushkovskij A. P.* O baletnom iskusstve v Rossii (Prodolzhenie vospominanij o Didlo) // Panteon i repertuar russoj sceny. Tom IV. № 8. Avgust. 1851. S. 15–28.
22. *Karatygin P. A.* Zapiski (v 2 t.). T. 2. L.: Academia, 1930. 456 s.
23. Pagubnye sledstviya igry ili Smer' Beverleya. Tragiko-pantomimnyj balet v dvuh dejstviyah // Amerikanskaya geroinya ili Nakazannoe verolomstvo. Bol'shoj Pantomimnyj balet v 4-h dejstviyah. Pagubnye sledstviya igry ili Smer' Beverleya. Tragiko-pantomimnyj balet v dvuh dejstviyah. SPb.: v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1814. S. 12–16.
24. Malen'koj matros. Balet. SPb.: v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1808. 7 s.
25. Prazdnik v stane soyuznyh armij pri Monmartre. Torzhestvennoe predstavlenie, sostavlennoe iz tancev raznyh nacij, evolyucij i peniya v chest' soyuznyh Derzhav. SPb.: v Tipografii Imperatorskogo Teatra, 1814. [b.s.]
26. *Zaharova O. Yu.* Russkij bal XVIII – nachala XX veka. Tancy, kostyummy, simbolika. M.: ZAO Centrpoligraf, 2010. 448 s.
27. *Fortunatov Yu. A.* Tamtam // Muzykal'naya enciklopediya (v 6 t.). T. 5. M.: Sovetskaya enciklopediya, 1973. Stb. 406–407.
28. The loves of Mars and Venus; a dramattick entertainment of dancing, attempted in imitation of the pantomimes of the ancient Greeks and Romans. London: Printed for W. Mears at the Lamb, and J. Brown at the Black-Swan, 1717. 28 p. (perevod E. Yu. Matvievich)/

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Grutsynova A. P. — Dr. Habil. (Arts criticism), Ass. Prof.; anna_gru@mail.ru
ORCID ID: 0000-0003-4014-4722