

УДК 792.8

ЖЕСТЫ В ЛИБРЕТТО БАЛЕТОВ МАРИУСА ПЕТИПА 1860-х ГОДОВ

Груцынова А. П.^{1,2}

¹ Российский институт театрального искусства – ГИТИС, М. Кисловский переулок, д. 6, Москва, 125009, Россия.

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

Статья посвящена особенностям либретто балетов М. Петипа, созданных в 1860-е годы. Автор анализирует присутствующие в них знаки и жесты. Знаки (поясняющие надписи, «говорящие» имена) появляются в двух либретто, созданных профессиональным либреттистом А.-В. де Сен-Жоржем. Жесты более многочисленны. Это жесты как физические (коленипреклонения, объятия, указующие движения), так и эмоциональные, описания чувств героев (любовь, ласка, достоинство, испуг, ужас, надменность и т. п.). Помимо этого, в либретто 1860-х годов есть и упоминания о танцах, причем, не только в виде традиционного перечисления танцевальных номеров, но и в виде описания действия персонажа, иногда – с эмоциональной окраской танца. В завершение статьи автор приходит к выводу, что либретто балетов середины XIX века способны создать визуальное представление от ушедших из театральной практики балетов и при вдумчивом чтении могут помочь лучшему осознанию его художественного облика.

Ключевые слова: Мариус Петипа, балет, либретто, знак, жест, танец.

GESTURES IN THE LIBRETTOS OF MARIUS PETIPA'S BALLETS OF THE 1860s

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 Street, Moscow, 125009, Russian Federation.

The article is devoted to the features of the librettos of M. Petipa's ballets created in the 1860s. The author analyzes the signs and gestures present in them. Signs (explanatory inscriptions, «speaking» names) appear in two librettos created by professional librettist H. V. de Saint-Georges. Gestures are more numerous. These are gestures, both physical (kneeling, hugging, pointing movements, etc.), and emotional, descriptions of the characters' feelings (love, affection, dignity, fear,

horror, arrogance, etc.). In addition, the libretto of the 1860s also contains references to dancing, not only in the form of a traditional list of dance numbers, but also in the form of a description of the character's actions, sometimes with an emotional coloring of the dance. The librettos of ballets from the mid-19th century can create a visual impression of ballet that has disappeared from theatrical practice and, when read thoughtfully, can help to better understand it. In the final part of the article, the author concludes that the librettos of ballets from the mid-19th century are capable of creating a visual impression of ballet that has disappeared from theatrical practice and, when read thoughtfully, can help to better understand it.

Keywords: Marius Petipa, ballet, libretto, sign, gesture, dance.

Либретто балета XIX века, на первый взгляд, бывшее лишь способом донести до зрителя содержание будущей постановки, на самом деле содержит в себе гораздо большее количество информации. Но, чтобы извлечь ее, мало вскользь пробежать взглядом по страницам, прослеживая драматургию постановки, требуется тщательно вчитаться в содержание, отмечая подробности, обычно ускользающие от внимания зрителя. И именно эти подробности способны открыть мелкие детали постановки, особенно важные в тех случаях, когда они касаются балетов, уже давно ушедших из сценической практики.

Некоторое время назад мы анализировали многочисленные либретто балетов Ивана Ивановича Вальберха, относившихся к двум первым десятилетиям XIX века (см.: [1, с. 21–40]), и теперь попытаемся сравнить авторские смыслы либретто балетов М. Петипа 1860-х годов.

Напомним, что либретто балетов Вальберха, несмотря на видимую современному читателю внешнюю непритязательность и устаревшую манеру изложения, на самом деле содержат множество важных крупиц информации, касающихся особенностей постановок и – шире – собственно балета как произведения искусства.

Во-первых, в них можно найти появляющиеся в тексте символы, раскрывающие особенности театральной эпохи и связанные с определенными условностями, передаваемыми в балете. Как правило, символы связаны с торжественными «датскими» спектаклями, представлены элементами декораций или некими предметами, призванными вызвать у зрителя определенные ассоциации. (Это могли быть, например, монограммы монарха, символические надписи в лавровых венках, знамена, спускающиеся с театральных небес императорские орлы и т. п. В балетах Вальберха подобных символов не очень много, но они есть.)

Во-вторых, в либретто появлялись разнообразные знаки-образы. Это поясняющие надписи (так называемые «титры»), появляющиеся на сцене, некие предметы, имеющие важное значение для развития действия, или даже «говорящие» имена, в формулировке которых «зашифрован» характер персонажа или его место в интриге. Знаковость оказывается необходимой для лучшего

понимания происходящего на сцене. Проявляющиеся наглядно, обращенные как к зрителю, так и к действующим лицам, знаки-образы были частью смыслового решения балета. Кроме того, такие знаки легко передавались в тексте либретто, помогая зрителю лучше «считать» их уже во время постановки.

В-третьих, в либретто начала XIX века фиксировались многочисленные жесты, что для нас наиболее интересно. Некоторые из них употреблялись чрезвычайно часто. Это, прежде всего, всевозможные коленопреклонения (по разным поводам и с разной эмоциональной окраской), объятия (иногда смешивающиеся с обмороками героинь), описания рыданий или каких-либо отдельных жестов (чаще всего указывающих или призывающих к чему-либо). Сюда же можно отнести то, что составляет своего рода «эмоциональные жесты», когда в либретто оказываются зафиксированы не физические движения, а чувства, буруевающие персонажей.

Кроме того, в либретто балетов Вальберха иногда оказывались зафиксированными танцы (позволяющие предположить роль, которую занимал танец в балетах конкретного балетмейстера, а иногда и отметить использованные жанры). Также упоминалась звучащая во время той или иной сцены музыка (в некоторых случаях играющая важную драматургическую роль).

Опираясь на опыт анализа либретто Вальберха, сегодня мы проведем схожий анализ либретто избранных нами шести балетов Петипа 1860-х годов (т. е. времени, когда он официально еще не был балетмейстером петербургских театров). Либретто этих балетов были созданы как самим Петипа («Ливанская красавица, или Горный дух», «Голубая георгина», «Путешествующая танцовщица», «Флорида»), так и Петипа в содружестве с Сен-Жоржем (вернее, Сен-Жоржем и Петипа) («Дочь фараона», «Царь Кандавл»).

Так как ни один из этих балетов не относится к категории созданных к определенной дате (ни один из них не является ни коронационным спектаклем, ни спектаклем по случаю «победы русского оружия», ни созданным к какому-либо торжественному событию), в них невозможно обнаружить символы, важные для некоторых либретто Вальберха.

Тогда как знаки можно найти в двух из шести либретто, причем, оба примера относятся к созданным либреттистом-профессионалом Анри Вернуа де Сен-Жоржем. Знаки в них появляются в виде надписей, доступных взгляду зрителей и отраженных в тексте либретто. Пролог «Дочери фараона» завершился, если судить по либретто, пояснением: «...все исчезает в тумане; густые облака покрывают сцену, посреди которых видна надпись яркими буквами: “Сон из минувшего”» [2, с. 9]. Вероятно, подобный смысловой «жест» потребовался для того, чтобы публика наилучшим образом осознала дальнейшее действие, которое действительно переносило ее из сцен настоящего в фантазии о Древнем Египте. В «Царе Кандавле», несмотря на время его создания (1869), мы встречаем упоминание о титрах, абсолютно идентичных примерам балетов начала века: «Она [гигантская сова в глубине пещеры Пифии. – А. Г.] держит в

когтях своих папирус, на котором огненными буквами начертана судьба Кандавля. Он умрет насильственной смертью, и душа его станет добычей ада» [3, с. 10]. Для второй половины XIX века подобные приемы выглядят категорически устаревшими, однако, вероятно, иным способом было невозможно передать зрителям суть происходящего на сцене. Интересно, что в других избранных нами либретто подобных примеров не было, что позволяет сделать вывод о том, что такое решение принадлежало, скорее всего, не Петипа, а Сен-Жоржу.

Наиболее многочисленны примеры описаний в либретто жестов и движений персонажей. Причем, как и в случаях с балетами начала XIX века, в них обнаруживаются и физические действия, и эмоциональные «жесты». Разумеется, прошедшие пять десятилетий, а главное, смена эпохи хореографического искусства, когда пришедший романтизм (а в случае с балетами 1860-х годов уже и поздний романтизм, находящийся на пороге блистательного академического балета Петипа последних трех десятилетий столетия) наложил свой отпечаток на форму и стиль либретто, не могли не сказаться на особенностях изложения. И если в либретто балетов Вальберха мы постоянно встречаем указания на повторяющиеся однотипные жесты разнообразных персонажей, которые чрезвычайно хорошо «видны» при прочтении (мы уже говорили, что эти тексты наполнены объятиями, коленопреклонениями, указующими перстами и прочими краткими и очень символическими жестами), то в либретто романтической эпохи они гораздо более разнообразны.

Эпоха романтизма подарила балетному театру не только абсолютно новую технику танца, но и новый вид либретто. Оно теперь не просто более или менее точно фиксировало внешний вид спектакля, но углублялось в психологическое повествование. Теперь в либретто появлялись те подробности, которые были невозможны для передачи на сцене в движении, оставались только читаемыми: это мысли персонажей, нравственная мотивация их поступков, некоторая предыстория происходящего, невозможная для передачи в жесте, и пр. Именно поэтому (по сравнению с либретто Вальберха) в либретто 1860-х годов следует отделить друг от друга описание яркого жеста, введенные в текст сценария как прямое указание на конкретную жестикуляцию исполнителя, и описание действия персонажа, иногда более объемное, нежели определенный завершённый жест.

Обращаясь именно к упоминаемым жестам, следует сказать, что их использование в либретто гораздо более ограничено, чем в либретто Вальберха, но в большинстве своем они остаются схожими. Это, в основном, коленопреклонения (в знак уважения, любви или вызванные страхом чего-либо или кого-либо), объятия (столь же разнообразные) или указующие движения.

Описания коленопреклонений в либретто 1860-х годов выглядят достаточно традиционно: «[Король Нубийский] становится пред нею [Аспиччией] на колени» [2, с. 16], «Все падают пред ним [Фараоном] на колени, опасаясь гнева своего повелителя» [2, с. 26], «Эсмар падает на колени» [4, с. 10], «Босолейль

кидается к ее [Сесили] ногам и объявляет, что чувствует к ней неодолимую страсть» [5, с. 7], «[девушка] кидается перед ней [часовней] на колени и жарко молится» [6, с. 5], «Он [царь Кандавл] на коленях пред Низией, сам подает ей плоды и шербет» [3, с. 25].

Столь же знакомы и описания объятий, которые, в отличие от предыдущего примера, как правило, использовались с положительной коннотацией, как характеристика радостного события или счастливой развязки драматической коллизии: «[Аспиччия] бросается в объятия отца, который с восторгом обнимает ее» [2, с. 29], «Аспиччия и Таор, вне себя от счастья, бросаются в объятия Фараона, который прижимает их к своему сердцу» [2, с. 31], «Он [добрый гений] спускается над Мираной, принимая ее в свои объятия» [4, с. 19], «Готье <...> кидается всех обнимать» [4, с. 10], «Эрнест бросается в объятия родителей» [7, с. 10].

Указующие знаки не описывают жесты конкретно, но указывают смысл, их наполняющий. А потому могут быть визуализированы вполне определенно, без каких-либо вариантов, например: «Аспиччия делает приветливый знак» [2, с. 14], «Горный дух, <...>, грозным движением выражает намерение расстроить этот брак» [4, с. 5], «он [Эсмар] указывает им [друзам] дом Залема» [4, с. 7], «Царица цветов, указывая на Готье, говорит подругам» [5, с. 5], «Мер (sic!) подает знак к началу танцев» [5, с. 9], «[атаман шайки разбойников] подает условный знак» [6, с. 3], «Пифия делает им [духам] знак, чтоб они исчезли» [3, с. 6], «Призрак прикасается к ней своею ледяною рукою, указывая ей [Низии] жестом, что он ждет ее в могиле, в которую она его низвергла» [3, с. 36].

Гораздо более многочисленны указания на некие действия, которые нельзя назвать завершенным жестом, однако, их описания в тексте либретто создают в воображении читающего последовательность сценического действия. Разумеется, они должны были быть переданы более или менее развитой пантомимой, а потому их фиксация – это не просто изложение последовательности событий на сцене, а указания на балетмейстерское решение: «Рамзея, <...>, садится на скамейку и поддерживает на своей груди голову Принцессы» [2, с. 11]; «Невольники хлопотливо бегают по зале» [2, с. 15]; «Входит Эсмар и, заметив свою невесту у окна, бросается к ней, чтобы освободить ее из рук врагов» [4, с. 14]; «Георгина призывает к себе подруг» [5, с. 5]; «Красавица объясняет ему пантомимой, что она дочь Терпсихоры и едет в Севилью» [6, с. 5]; «Амина и Роландо, ... заняты приготовлениями к празднеству» [7, с. 8]; «Оруженосцы снимают с него [Царя Кандавла] оружие, которое и кладут на камень» [3, с. 7]. Сейчас эти описания воспринимаются как естественная часть литературного текста, своего рода вынужденная необходимость, однако для балетного спектакля они становятся фиксацией сценического действия, которая может стать основой для пантомимной сцены.

Иногда встречаются в либретто указания на речь или диалог персонажей. Так же как и в прошлом случае, они явно указывают на введение в партии

исполнителей активной пантомимы, однако, оставляют свободу творчества для ее воплощения на сцене, например: «Лорд Вильсон ... расспрашивает его [хранителя пирамид] о мумиях» [2, с. 7]; «Он [верховный жрец] взывает к богам и произносит заклинания» [2, с. 26]; «Мирана уходит, объясняя Беширу, что она останется непреклонною» [4, с. 12]; «Является владелец имения, говорит любезности молодым девушкам» [5, с. 9]; «Он говорит царю, что готовится тайное ночное нападение неприятелей» [4, с. 13].

Наконец, очень популярными в сопоставлении с началом XIX века остались и «эмоциональные» знаки, когда либо то или иное движение окрашивалось определенным настроением, либо персонаж в конкретный момент действия должен был испытывать определенное чувство, понятное зрителю. Эмоции, испытываемые и передаваемые исполнителями, были как положительные, так и отрицательные, и в некоторых случаях их можно назвать «простыми» для исполнения (например: «[Пассифонт] принимая надменный вид, оглядывает с достоинством окружающих его вельмож египетских» [2, с. 14]; «он [Бешир] ласково подзывает его [Али] к себе» [4, с. 15]; «[Сесиль] с негодованием отталкивает от себя цирюльника» [5, с. 8]). А в других они предоставляют поле возможностей для балетмейстера и танцовщика: «он [Таор] каждый раз исчезает, делая движения, полные любви» [2, с. 24]; «Сесиль, облившись слезами, уходит» [5, с. 4]; «Комическая сцена: испуг труса» [7, с. 9]. Иногда Петипа ставил перед собой и исполнителями сложную задачу стремительной смены настроения у одного персонажа: («Царица, полная ужаса от совершенного ею преступления и вместе с тем радуясь, что предсказание Пифии исполнилось, смотрит на Гигеса с глубоким смущением» [3, с. 32]; «Ужас сменяет веселие» [4, с. 8]) или несколько разных настроений у разных персонажей (как это случалось и у Вальберха), что также требовало незаурядной пантомимной игры («Принцесса приходит в ужас. Таор старается скрыть свое отчаяние» [2, с. 16]).

Анализируя либретто балетов на предмет жестов реальных, эмоциональных и прочих, помогающих лучше представить себе постановку, нельзя обойти вниманием упоминания о танцевальных фрагментах, которых (в отличие от либретто балетов начала XIX века) стало намного больше.

Во-первых, среди избранных нами либретто есть два («Ливанская красавица», «Флорида»), в которых уже виден стиль более поздних изданий, в которых в качестве одного из разделов либретто появляется точное последовательное перечисление танцевальных номеров, структурированное по действиям (при наличии картин – по картинам), а иногда и точно описывающих состав имевшихся в балете дивертисментов. Например, в «Ливанской красавице» в сцене третьего действия, проходившей внутри волшебного грота горного духа Ливана (она описывалась в тексте либретто весьма коротко: «Следуют танцы минералов» [4, с. 19]) дивертисмент составляли «Бриллиант», «Дневной александрит», «Ночной александрит», «Железо», «Киноварь», «Золото»,

«Серебро». «Во «Флориде» в первом действии выделялся дивертисмент «Прорицательница» (входивший, скорей всего, в сцену карнавала), последовательность танцев которого – это выпадающие из колоды гадалки карты: «Король пик, важный персонаж», «Дама червей, дама себе на уме», «Валет трэф, наперсник», «Десятка пик, несчастье», «Девятка червей, союз», «Восьмерка трэф, праздник», «Восьмерка бубен, деньги», «Туз бубен, письмо», «Шестерка пик, опоздание».

Но чаще всего в текстах либретто мы встречаем только упоминания о том, что танцы присутствовали в тех или иных сценических ситуациях. Например: «Ее [Аспиччии] спутницы танцуют воинственный танец, в котором также принимает участие их прелестная повелительница» [2, с. 10]; «Они [демоны, подвластные Ливану] танцуют с молодыми пленницами, похищенными из различных стран земного шара» [4, с. 4]; «Таинственное существо [Голубая георгина] улыбается ему, танцуя, перепархивает с цветка на цветок» [5, с. 5]; «Низия берет лиру и начинает, танцуя, играть на ней. Этот танец еще более обольщает Кандавла, голова его кружится. Танец идет то медленнее, то одушевленнее, и, наконец, совсем увлекает царя» [3, с. 30].

Но наиболее интересными являются примеры, в которых не просто упоминается о наличии некоторых танцев, а дается их эмоциональная характеристика («живой, характерный танец» [2, с. 20]; «танцы оживляются» [7, с. 9]; «Они [пастухи и пастушки] весело пляшут» [3, с. 5]) или даже описываются особенности конкретных танцев. В таком случае можно абсолютно определенно сказать, что точные описания поставленных рас могли быть добавлены в текст только самим балетмейстером даже в тех случаях, когда либретто были созданы им в сотрудничестве с Сен-Жоржем.

Например, в «Дочери фараона» можно прочесть такое изложение одного из танцев: «После этого па приближаются кариатиды, несущие на головах корзины с цветами. Они составляют различные грациозные группы и танцуют, а в заключение из корзин являются дети и вместе с кариатидами доканчивают танцы» [2, с. 18]. Любопытен продолжительный пересказ большой танцевально-пантомимной сцены из балета «Царь Кандавл». В рамках драматургии спектакля это сцена, являющаяся частью «священных игр» в честь богини Венеры, с точки зрения собственной структуры – сцена театра в театре с собственным завершенным сюжетом: «Тут начинается танец, в котором Амур тоже принимает участие. Пастухи преследуют свою любовью пастушек. Амур бросается между ними. Вдруг является Венера и все пастухи, бросив тех, которых доселе уверяли в своей любви, обращаются с любовью к Венере. Только одна пара остается верною друг другу. Амур замечает это и приходит в ярость. Он берет свой лук, но к величайшему его смущению, стрелы его падают к ногам любящих, не поражая их. Злой божок схватывает свой дротик и бросается поразить их, но мать его, Венера, останавливает его, вырывает у него дротик, ломает его, потом, взяв у Амура колчан, подает его пастушкам,

которые, вооружившись стрелами любви, поражают своих неверных любовников, и они снова падают к их ногам. За этим танцем следует танец Венеры и Амура. Все преклоняются пред прекрасною Низией и воздают ей почести» [3, с. 20–21].

Особняком стоит в данном случае либретто балета «Путешествующая танцовщица», которое наполнено описаниями танцев и поз просто в силу своего сюжета (в его основу был положен известный исторический анекдот о танцовщице, которой собственными танцами удалось «откупиться» от разбойников). В этом балете есть упоминания и об открывавшем балет танце разбойников, и о юмористическом танце неуклюжего Верра́ – слуги танцовщицы, но наиболее любопытны указания на танцы главной героини – Альмы. Интересно, что в этом балете 1865 года она представляла, судя по либретто, как минимум в двух наиболее известных балетных образах первой половины XIX века: в танцах Сильфиды и испанском жанре (вероятно, во втором случае присутствовал намек на знаменитую качучу). Подобный танцевально-визуальный выбор для балета второй половины XIX века, уже ушедшего от образов ранней романтической хореографической эпохи, объясняется очень просто: балет Петипа, скорее всего, был более поздним вариантом балета Поля Тальони «Прима-балерина, или Ловушка», поставленным им в Лондоне в 1849 году (отсюда и пояснение на титульном листе изданного либретто 1865 года: «Новая музыка Цезаря Пуни», вероятно, указывающее на его же «старую» лондонскую партитуру). Учитывая это, можно предположить, что в «Путешествующей танцовщице» был создан образ, объединяющий в себе черты Марии Тальони и Фанни Эльслер (несмотря на то, что автор одного из отзывов на лондонский балет «Прима-балерина» указывал, что «его сюжет основан на романтическом происшествии из жизни Тальони, которая по пути в Неаполь для исполнения контракта попала в засаду разбойников, но избежала грабежа и оскорбления, исполнив некоторые из своих любимых па для развлечения бандитов» [8, р. 63]).

В либретто балета 1865 года мы встречаем описание, как минимум, двух танцевальных фрагментов, исполнявшихся главной героиней. Вначале упоминалось, что «является танцовщица, одетая в фантастический изящный наряд. Она принимает пред ними позы Сильфиды. Разбойники, восхищенные этим зрелищем, проникаются восторгом, как бы считая прелестную артистку – видением; <...>. После нескольких обольстительных групп и легкого танца она как бы волшебством исчезает в дверцах экипажа» [6, с. 6]. Можно предположить, что при постановке этой сцены Петипа использовал хранившиеся в памяти позы Тальони, исполнявшей свою знаменитую Сильфиду. Что касается второго танца, то в этом случае вспоминается не Тальони, а Эльслер, прославившаяся испанской качучей: «она [танцовщица] в ту самую минуту показывается из него [экипажа] в другом, не менее блестящем, наряде. Она исполняет испанский национальный танец, который наэлектризовывает все общество»

[6, с. 6–7]. Учитывая указания на «позы и легкий танец Сильфиды» и на «испанский танец» (то есть на задуманный уже в рамках текста либретто достаточно продолжительный фрагмент), можно предположить, что именно они становились своего рода танцевальным смысловым центром этого балета, и, вероятно, имело место пластическое «цитирование» хорошо известных танцев.

Либретто второй половины XIX века, ко времени создания примеров которого прошедшее долгий путь преобразований от изложения внешнего действия к обоснованию побуждений, приводящих к этому действию, тем не менее, тоже способно помочь создать визуальное впечатление от ушедшего из практики балета. Фиксация в тексте жеста, менее частая и менее конкретная, чем это было в начале XIX века, но, тем не менее, все еще присутствующая (например, в балете уже XX века она практически уйдет из текста сценария, который станет гораздо более кратким и вариативным), позволяет современному читателю лучше осознать хореографический спектакль второй половины XIX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Груцынова А. П.* Смыслы либретто балетов И. И. Вальберха // *Вестник Академии Русского балета.* 2024. № 3 (92). С. 21–40.
2. *Дочь фараона.* Большой балет в трех действиях и девяти картинах, с прологом и эпилогом. Программа Г. Сен-Жоржа. Балет поставлен на здешнюю сцену Г. Петипа. СПб.: В типографии Ф. Стелловского, 1862. 32 с.
3. *Царь Кандавл.* Балет в 4-х актах и 6-ти картинах. Соч. Сен-Жоржа и Петипа. Музыка соч. Пуньи. М.: Типография Т. Рис, у Мясницких ворот, д. Воейкова, 1868. 36 с.
4. *Ливанская красавица, или Горный дух.* Большой фантастический балет в трех действиях и семи картинах, с прологом и апофеозом. Сочиненный для С. Петербургской балетной сцены г. Мариусом Петипа. Музыка Пуни. СПб.: В типографии Ф. Стелловского, 1863. 20 с.
5. *Голубая георгина.* Фантастический балет в двух действиях. Сочинение М. Петипа. Музыка Ц. Пуни. СПб.: В типографии Ф. Стелловского, 1865. 11 с.
6. *Путешествующая танцовщица.* Эпизод в одном действии. Сочинение г. Мариуса Петипа. Новая музыка Ц. Пуни. СПб.: [б. и.], 1865. 7 с.
7. *Флорида.* Балет в трех действиях и пяти картинах. Сочинение Мариуса Петипа. Музыка Ц. Пуни. СПб.: В типографии Ф. Стелловского, 1866. 15 с.
8. *Her Majesty's theatre / Dramatic and musical mirror // The mirror magazine.* Vol. VI. July to December. 1849. P. 62–63.

REFERENCES

1. *Grucynova A. P.* Smysly libretto baletov I. I. Val'berha // *Vestnik Akademii Russkogo baleta.* 2024. № 3 (92). S. 21–40.
2. *Doch' faraona.* Bol'shoj balet v trekh dejstviih i devyati kartinah, s prologom i epilogom. Programma G. Sen-Zhorzha. Balet postavljen na zdeshnyuyu scenu G. Petipa. SPb.: V tipografii F. Stellovskogo, 1862. 32 s.
3. *Car' Kandavl.* Balet v 4-h aktah i 6-ti kartinah. Soch. Sen-Zhorzha i Petipa.

- Muzyka soch. Pun'i. M.: Tipografiya T. Ris, u Myasnickih vorot, d. Voejkova, 1868. 36 s.
4. Livanskaya krasavica, ili Gornyj duh. Bol'shoj fantasticheskij balet v trekh dejstviyah i semi kartinah, s prologom i apofeozom. Sochinennyj dlya S. Peterburgskoj baletnoj sceny g. Mariusom Petipa. Muzyka Puni. SPb.: V tipografii F. Stellovskogo, 1863. 20 s.
 5. Golubaya georgina. Fantasticheskij balet v dvuh dejstviyah, sochinenie M. Petipa. Muzyka C. Puni. SPb.: V tipografii F. Stellovskogo, 1865. 11 s.
 6. Puteshestvuyushchaya tancovshchica. Epizod v odnom dejstvii. Sochinenie G. Mariusa Petipa. Novaya muzyka Cezarya Puni. SPb.: [b. i.], 1865. 7 s.
 7. Florida. Balet v trekh dejstviyah i pyati kartinah. Sochinenie Mariusa Petipa. Muzyka C. Puni. SPb.: V tipografii F. Stellovskogo, 1866. 15 s.
 8. Her Majesty's theatre / Dramatic and musical mirror // The mirror magazine. Vol. VI. July to December. 1849. P. 62–63.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Груцынова А. П. – д-р искусствовед, доц.; проф. каф.; anna_gru@mail.ru
ORCID: 0000-0003-4014-4722

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Grutsynova A. P. – Dr. Habil. (Art Criticism), Ass. Professor, Prof of the Chair;
anna_gru@mail.ru
ORCID: 0000-0003-4014-4722