

А. П. Груцынова

НЕРАСКРЫВШИЙСЯ «БУТОН»:
НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ПОСЛЕДНЕМ БАЛЕТЕ
М. И. ПЕТИПА «РОМАН БУТОНА РОЗЫ»

Последним балетом М. И. Петипа традиционно считается «Волшебное зеркало», поставленное в 1903 г. (иногда исследователи даже выносят ставшее традиционным определение в название своих статей [1]). Однако на самом деле это «почетное» звание следует отдать другому спектаклю¹, который должен был состояться, но так и не состоялся, в 1904 г. на сцене Эрмитажного театра — «Роману Бутона розы и бабочки»².

История создания балета при погружении в нее кажется детективом, в котором проблемы искусства вдруг отступили на второй план, уступив место вопросам театрально-политическим. Опираясь лишь на воспоминания и многозначительные недосказанности, реконструировать их полностью не удастся, но несомненно одно — они сыграли огромную роль как в «рождении» балета, так и в его «смерти».

Начало этой постановки относится к ранней весне 1903 г., когда И. Всеволожский передал М. Петипа либретто балета «Бутон розы и бабочка»³ (для сцены Эрмитажного театра). Переведенный в 1899 г. на должность директора Эрмитажа, И. Всеволожский сотрудничал с балетмейстером не прервал. Оба они оказались в весьма сложных отношениях с новой главой дирекции (С. Волконским), во время правления которого Петипа не удалось показать на императорской сцене ни одного значимого нового спектакля.

Когда в 1902 г. Волконского сменил В. Теляковский, ситуация вокруг Петипа усугубилась. Новый директор не только считал прославленного хореографа слишком старым для занимаемой им должности, но и не отдавал себе отчета в его

¹ В данном случае мы не говорим о балете «Король Синг», относительно которого Петипа указывал в Воспоминаниях: «балет еще не поставлен» [2, с. 155]. Равно как не ведем речь и о «Короле Отте», упомянутом С. Лифарем в его книге («сочиненный в 1903 г. балет “Король Отт” не был вовсе поставлен» [3, с. 264]).

² Название этого балета чрезвычайно переменчиво в разных источниках. «Le roman d'un bouton de rose et d'un papillon» (оригинальные название и либретто сочинения были французскими, в таком полном варианте он присутствует в Дневниках В. Теляковского [4]) называли то «Роман бутона розы» (М. Борисоглебский [5], В. Гаевский [6], «Бирючи петроградских государственных театров, В. Красовская [7], С. Травалья [8]), то «Бутон розы» (клавир [9]), то «Роман розы и бабочки» (С. Лифарь [3]), то просто «Бутон» (М. Фокин [10]).

³ Под таким названием балет впервые появляется на страницах Дневника Петипа. Здесь и далее в тексте используется тот вариант названия балета, который фигурирует в цитируемом источнике. В прочих случаях мы будем для краткости именовать его «Роман...».

значении для развития русского балетного театра⁴. С одной стороны, балетмейстеру удалось поставить «Волшебное зеркало». С другой, этот балет был признан неудачным, и провал оказался одним из поводов удалить Петипа из театра, отправив его в почетную отставку. В этих условиях для балетмейстера, вероятно, было принципиально важно не только *продолжить ставить* (и доказать, что возраст для автора — не главное), но и завоевать *значительный успех*.

Эрмитажный театр был самым старым императорским театром Петербурга и — одновременно — театром самым камерным. Спектакли «давались < ... > в эпоху балов, то есть в середине зимы, по несколько раз в году. Зрительный зал этого театра состоял из скамеек, расположенных полукругом, амфитеатром, с проходом в середине и по бокам. Вмещал он около трехсот человек зрителей» [11, с. 58]. В одном спектакле обычно давались три акта (оперный, драматический, балетный) и чрезвычайно редко — небольшая одноактная постановка целиком. «Оркестр играл придворный со своим капельмейстером, и только балетный акт дирижировал балетный капельмейстер Дриго» [11, с. 59]. Участие в Эрмитажных спектаклях было честью и обязанностью для ведущих актеров труппы, а репертуар выбирался чрезвычайно придирчиво.

В первый раз упоминание о «Бутоне розы и бабочке» появилось в Дневнике Петипа (**9 марта 1903 г.**⁵), когда балетмейстер замечал: «Выписываю все мелочи — указания г-ну Дриго, который будет сочинять музыку для балетика “Бутон розы и бабочка” по программе его превосходительства г-на Всеволожского. В полдень г-н Дриго забегает ко мне по поводу этого балетика⁶» [12, с. 73]. Из записи можно сделать вывод, что незадолго до того балетмейстер получил текст, и теперь (по своему обыкновению) формулировал точные указания композитору.

Далее, **16 марта**, состоялась еще одна встреча, не только Петипа и Р. Дриго, но и их обоих — со Всеволожским, результатом которой было утверждение примерного плана музыкальной и сценической драматургии будущего балета. Петипа отмечал: «В 2 часа у его превосходительства г-на Всеволожского, чтобы прочесть мои указания г-ну Дриго» [12, с. 74]. Окончательную же версию своего плана балетмейстер передал Дриго уже **3 апреля** и записал в Дневнике: «Г-н Дриго заходил ко мне по поводу балетика г-на Всеволожского. Передал ему мой сценарий со всеми указаниями для сочинения музыки» [12, с. 74].

⁴ В Дневниках Теляковского зачастую можно прочесть примерно следующее: «Он [Петипа. — А. Г.] признан обманом за знатока искусства. Имея главной заслугой жену, выдающуюся балерину, Петипа сделался как француз балетмейстером и вершителем судеб балета. В то время, когда Петипа приехал в Россию, довольно было быть парикмахером, чтобы в Петербурге занять кафедру французского языка — таково было уважением к иностранцу. 56 лет уже Петипа морочит всю публику, которая думает, что лишь он может поставить балет» [4, с. 58]

⁵ В. Красовская почему-то писала, что «В ноябре того же года [1903. — А. Г.] Петипа по предложению Всеволожского начал ставить балет Дриго “Роман бутона розы” для рождественского спектакля в Эрмитаже» [7, с. 334]. Возможно, речь шла именно о репетициях балета, а не о начале предварительной работы. Однако, судя по Дневнику Петипа и Дневникам Теляковского, репетиции были начаты в декабре 1903 года.

⁶ В большинстве случаев Петипа в своих записях упоминает об этой постановке именно так — без названия и в уменьшительной форме — «балетик».

Далее, судя по заметкам Петипа, работа продолжилась уже осенью (вероятно, летом, в соответствии с полученными указаниями, Дриго создавал музыку), когда **20 октября** он «ездил в Училище отбирать девочек и мальчиков для балетика “Роман бутона розы”», а «г-н Дриго приходил < ... > немного поиграть музыку балетика» [12, с. 81]. **24 октября** с музыкой познакомился Всеволожский, тремя днями позже (**27 октября**) утром Петипа встретился с бароном В. Кусовым⁷, а вечером состоялось заседание по поводу постановки балета у Теляковского.

Об этом заседании в своих Дневниках подробно записал Теляковский, и в тексте сквозят предвзятость и нежелание содействовать новой постановке. Здесь проявилось неприятие директором императорских театров сразу нескольких личностей и обстоятельств: Петипа (его Теляковский называет «взяточником»), Всеволожского («рамольный⁸ старик, всю жизнь лгавший, преклонявшийся и льстивший великим») и его эскизов⁹ («Рисунки представлены Всеволожским и представляют из себя уродливых женщин в виде цветов»), музыки Дриго («музыка мила, но слащава и банальна») и выбора исполнительницы главной роли («Для большей популярности Всеволожский выбрал балет для Преображенской, зная, что ему не приходится считаться с Кшесинской, а мне, может быть, подложит этим свинью») [4, с. 58].

Сопоставляя дальнейшие упоминания о балете, имеющиеся в двух дневниках (Петипа и Теляковского) можно наблюдать растущее противостояние и расхождение во взглядах этих личностей. Причем, в записях Теляковского вырисовываются скрытые обычно «пружины» внутренней театральной «политики», тогда как Петипа касался только вопросов искусства, хотя все сложности взаимоотношений (внутри труппы, труппы и дирекции, труппы, дирекции и двора) опытному Петипа должны были быть известны лучше, чем кому бы то ни было.

29 октября Петипа, готовясь к репетициям, в первый раз «собрал всех артистов, которые будут заняты в “Бутоне розы”» [12, с. 82], а уже **31 октября** Теляковский, подозревая, что «все это делается им [Всеволожским. — А. Г.] с известным расчетом, чтобы мне [Теляковскому. — А. Г.] повредить» [4, с. 61], решает поставить обо всем в известность М. Кшесинскую, которая, не получив главной роли в Эрмитажном спектакле, могла устроить скандал¹⁰.

Дело получило развитие **3 ноября**, когда Теляковский вызвал Кшесинскую «с целью выяснить вопрос постановки Эрмитажных спектаклей» и, узнав, что

⁷ Заведующий монтажной частью Петербургской конторы (1900–1914).

⁸ Рамольный (от фр. «ramolli») — одряхлевший, маразматический.

⁹ Отзыв об этих эскизах (без упоминания названия балета) появился на страницах Дневников Теляковского 13 августа, когда он с раздражением замечал: «Ездил я сегодня к Всеволожскому < ... >, чтобы посмотреть на рисунки костюмов к новому балету, который он сочинил и взялся нарисовать. Рисунки представляют из себя цветы. Но, Боже мой, какая это лубочная работа с претензиями на художество, рисунки эти годны, скорее, для костюмированного бала или открытой сцены Зоологического сада. Всеволожский состарился, пошел назад, но не может с этим согласиться и все думает, что только его дилетантское художество спасет театр» [13, с. 497].

¹⁰ Именно из-за скандала с Кшесинской в свое время место директора императорских театров потерял С. Волконский.

«она < ... > только на днях узнала о том, что новый балет будет танцевать Преображенская, и знает, что это сделано по проискам Петипа и И. А. Всеволожского», пообещал ей новый балет¹¹ и «просил ее оставаться спокойной и не обращать внимания на обиду» [4, с. 65].

3 декабря Теляковский отмечал, что получил «желание Государя Императора по поводу программы Эрмитажных спектаклей» [4, с. 94] в виде отредактированного варианта представленной программы (в нем значился и «Роман Бутон розы», что оставляло без балета Кшесинскую). Это настолько взволновало директора императорских театров, что он «просил Министра обратить серьезное внимание на исключение Кшесинской из состава Эрмитажных представлений», не зная, «сделал ли это Государь умышленно с желанием подчеркнуть свою волю или просто не заметил, что Кшесинская тогда остается без балета» [4, с. 94]. Руководствуясь объективными обстоятельствами, Теляковский предложил заменить «Путешествующей танцовщицей» с Кшесинской в главной роли один из предполагавшихся драматических спектаклей.

Решение было одобрено императором, и **5 декабря** Теляковский не без облегчения записал в Дневниках: «наконец сегодня инцидент исчерпан, и балеты получили в Эрмитаже и Преображенская, и Кшесинская» [4, с. 96], а Петипа в тот же день сообщал, что директор «вызвал меня в свою ложу и сказал мне начать репетиции “Романа бутон розы”» [12, с. 86].

Далее (вплоть до 9 января) в записях Петипа появлялись лишь упоминания о работе над балетом, заметки о поставленных им танцах и сообщения о том, кто из артистов явился или не явился на репетиции. Читая Дневник балетмейстера, можно сделать вывод, что постановка двигалась быстро и плодотворно¹².

В Дневниках Теляковского — напротив — постепенно нарастало ощущение принципиальной невозможности появления этого балета на Эрмитажной сцене. **7 декабря** он сообщал, что «был < ... > сегодня у Ив. Ал. Всеволожского для того, чтобы переговорить о спектакле Эрмитажном» [4, с. 97], **23 декабря** — раздраженно замечал, что Петипа «стал страшать, что не успеет поставить Эрмитажного спектакля. < ... > но я просил ему передать, что в таком случае балет будет передан» [4, с. 111]. **7 января 1904 г.** он повествовал о встрече с министром двора относительно Эрмитажных спектаклей и что «оба балета [«Роман Бутон розы» и «Путешествующая танцовщица». — А.Г.] сняты» [4, с. 126], а **9 января** уточнял: «Вчера, уезжая, Государь Император меня спросил, получил ли я новую программу Эрмитажных спектаклей, причем добавил: “Мы ее переменили с Государыней. Так будет удобнее”. Я на это ответил, что и нам программа удобна. Очевидно, < ... > исключение из программы балетов, было сделано Государем Императором не случайно, а умышленно. По какой именно причине, мне неизвестно, мотивов могло быть много» [4, с. 130]. В этой записи, несмотря на дальнейшие рассуждения о том, что труппу охватит недоумение, так как «обыкновенно не было спек-

¹¹ Обещанный Кшесинской балет «Путешествующая танцовщица», по иронии судьбы, был показан 9 января 1905 г. с Преображенской в главной роли [см.: 12, с. 105].

¹² О работе Петипа над балетом см. ниже.

такля в Эрмитаже, чтобы не участвовал балет» [4, с. 130], слышится явный вздох облегчения. В ней сквозит даже некоторое злорадство, когда Теляковский констатировал: «[Всеволожский] выбрал для исполнения заказа всех моих недоброжелателей: декоратора Иванова, костюмера Каффи, балетмейстера Петипа. Теперь с отменой балета никто из них не получит подарок за Эрмитаж. Во всяком случае, для меня эта отмена очень благоприятна в смысле моего влияния — она заставит балет одуматься» [4, с. 130].

И пока Петипа, узнав, что «весь < ... > труд пошел прахом» [12, с. 89] (**9 января**), обсуждал это событие с Дриго и Всеволожским и даже строил планы «поставить хотя бы в будущем году мой балетик» [12, с. 91] (**29 января**), Теляковский уже **18 января** подвел окончательную черту: «Всеволожский не успокоился, когда отменили балеты в Эрмитаже. Он пробовал уговаривать дать его балет, но получен был окончательный отказ. < ... > Пора бы, кажется, Всеволожскому успокоиться и сознать, что назад дела не идут, и в его годá пора этого рода интриги кончить» [4, с. 139].

На этом завершилась история так и не состоявшейся постановки «Романа...». Однако мы можем обратиться к дошедшим до нас сторонам балета: либретто и музыке.

* * *

В чем же состояло предложенное Всеволожским и принятое Петипа либретто¹³?

1 картина. При поднятии занавеса перед зрителями разворачивалась сцена рассвета, постепенно освещающего сад и холмик, где находился «куст роз, листья которых скрывают скромные фиалки». Появляющиеся Маргаритка и цветок Кампанулы будили спящие цветы, среди которых были и фиалки, начинающие танцевать «под звуки нежной и поэтичной музыки». Стайка белых мотыльков пугала фиалки, те убежали, а прочие цветы продолжали танец.

Затем появлялся красавец-мотылек Сфинкс, восхищавший все цветы — даже Маргаритка бросала ему томный взгляд. Увлеченный поначалу кокетством цветов, Сфинкс вскоре начинал «искать достойный его цветок».

Среди роз появлялся очаровывающий Сфинкса Бутон розы; с ним Мотылек и улетал. Присутствовавшие при этой сцене цветы гадали, чем же все закончится, и тут появлялась «первая красавица клумбы» Настурция. Узнав о происшедшем событии, она подговаривала цветы «составить заговор против Розы, чтобы подразнить ее».

2 картина начиналась страстным танцем Цветущей розы и Сфинкса, но Настурция разрушала эту идиллию, привлекая к себе внимание мотылька. Тот, несмотря на протесты возлюбленной и преследуемый Розой, покидал ее и устремлялся за красавицей.

Цветы, наблюдавшие за этой сценой, танцевали, радуясь свершившейся шалости, а во время их вальса вдали были видны обнявшиеся Настурция и Сфинкс.

¹³ Здесь и далее мы будем цитировать либретто балета [14] в собственном переводе без дополнительных ссылок.

Внезапно разражалась гроза. После нее появлялась Увядшая роза, обращающаяся к Королеве садов — Лилии. Королева обещала ей сделать мотылька верным и возвращала Розе красоту.

Все цветы радовались чудесной перемене, и даже Сфинкс, покинув Настурцию, просил прощения за свою неверность. «Желая наказать его», та принимала знаки внимания от других мотыльков, пока не уступала чувству, падая в объятия Сфинкса.

Завершался балет Апофеозом, во время которого сквозь морсящий дождик показывалось заходящее солнце.

Своим незатейливым сюжетом этот балет напоминал наполненный танцами дивертисмент. В нем можно увидеть не только черты, например, «Пробуждения Флоры», но и многих других спектаклей, а танцующие цветы и бабочки появлялись в самых разных постановках, как на отечественных, так и западноевропейских сценах.

«Роман...» стал одним из ярких примеров балетов, где простая и «однослужная» интрига, достигая «драматической» кульминации, вскоре получала счастливую развязку благодаря волшебному вмешательству могущественного персонажа. В некотором смысле он завершал череду многочисленных балетов Петипа, где добро торжествовало, любое сценическое событие вызывало танцы, а завершалось все торжественным апофеозом.

Показательно сравнение этого сюжета с другим, также «цветочно-мотыльковым», но появившимся в 1916 г. — балетом «Белая лилия»¹⁴. Рассказанная в нем трагическая история любви Мотылька к Белой Лилии кажется полной противоположностью «Романа...». Счастливая в своем финале любовь Сфинкса и Бутон розы «отражается» в несчастной истории Мотылька и Белой Лилии. Добродушные, пусть и легкомысленные, друзья, разыгравшие Бутон розы, но радующиеся счастливой развязке, превращаются в заговорщиков, помогающих ревнивому Ирису погубить Мотылька. Тщательно обустроенный сад с аллеями, клумбами и беседками оборачивается старым запущенным парком. В «Романе...» воссоединение влюбленных происходит в лучах заходящего солнца, в «Белой лилии» тело несчастного Мотылька бесстрастно освещают лучи солнца восходящего.

Ныне невозможно утверждать, был ли автор либретто спектакля 1916 г. Н. Леонтьев знаком с содержанием балета Петипа, но это вполне вероятно, так как главную партию в «Белой Лилии» также исполняла О. Преображенская [5, с. 266].

* * *

Для Р. Дриго музыка «Романа...» стала последним его «русским» балетом и в некотором смысле обобщила стиль композитора. Ныне чаще всего упоминаемый лишь в связи с постановками сочинений П. Чайковского, Дриго был талантливым автором, получил достойное музыкальное образование в Италии и в свое время приехал в Россию как оперный композитор и дирижер. Несмотря на то, что в России ему пришлось сменить сферу деятельности (он стал капельмейстером

¹⁴ Балет был поставлен Н. Легатом в 1916 г. на сцене Народного дома в Петрограде.

петербургского балета), влияние и полученных знаний, и опыта в области музыкального театра ощущаются в его первых же балетных партитурах. Дриго был мастером создания музыкально-театральной реальности, обладавшим способностью соотнести литературную программу не только с конкретными сценическими задачами, но и с музыкальной драматургией сочинения. Именно это и дает нам возможность анализировать его произведения, не опираясь на авторский хореографический текст или на сохранившиеся варианты постановки.

Исследователь, поставивший себе задачу исследовать музыку балета «Роман...», изначально находится в чрезвычайно затруднительной ситуации. С одной стороны, имеется клави́р балета [9] (доступность музыки балета в любом из ее видов (партитура, оркестровые голоса, репетитор или — в редчайших случаях — клави́р) всегда редкая удача). С другой стороны, в нем нет ремарок и лишь представлена нумерация (в данном случае, двенадцать номеров). Имея в руках столь ценный материал, как музыка балета, можно надеяться получить некоторое представление о музыкально-сценической драматургии, но без попытки соотнести клави́р с имеющимся либретто, материал остается абстрактной последовательностью номеров.

Однако мы не зря упомянули об удивительном чувстве театральной реальности, отличавшем Дриго. «Наложение» двух имеющихся текстов (литературного и нотного) дает удивительный эффект: начинает проявляться драматургия балета, и в нагромождении тем и танцев, казавшемся лишенным всякой логики, вырисовываются контуры спектакля. Сопоставляя отдельные фрагменты либретто с музыкой балета, можно совместить их отдельные яркие «события», что помогает найти и другие, уже менее явные, пересечения. Это напоминает расшифровку текста на незнакомом языке, когда от наиболее очевидных фрагментов «перевода» исследователь уходит все дальше и дальше, пока, наконец, ему не станет понятно все.

Попробуем же кратко обрисовать музыкальную структуру этого короткого балета так, как мы ее поняли в процессе анализа.

«Роман...» строится из двух картин (в первой — семь номеров, во второй — пять). Мнимое «неравенство» выглядит таковым лишь внешне, так как Дриго распределяет музыкальный материал равномерно, и протяженность каждой из картин практически одинакова.

Открывается балет сравнительно краткой Интродукцией, основная тема которой повторится в финальном Апофеозе, образовав музыкальную «арку». Для композитора это было принципиально важно: небольшой балет наполнен таким количеством танцевальных тем, что повторность и мелодическая «завершенность» были насущно необходимы для выстраивания целого. Упомянутая тема Интродукции (пример 1) своим темпом и характером неуволимо напоминает Скерцо из музыки к мендельсоновскому «Сну в летнюю ночь» (аналогию дополняют и указания, сделанные композитором: *Allegro spiritoso* и *molto leggero*). Параллель не случайна: во-первых, Петипа уже ставил балет на музыку Мендельсона («Сон в летнюю ночь», 1876), во-вторых, сам сюжет «Романа...» провоцировал такого рода ассоциации своим миром цветов и бабочек.

пример 1

Allegro spiritoso

p molto leggero

Будучи балетом камерным, «Роман...» не отличался большим количеством кордебалетных номеров. Они представляли собой, в основном, вальсы цветов и бабочек, отмечавшие основные сюжетные «точки». В первой картине это радость по поводу наступившего утра (№ 3) и завершающий картину танец цветов (второй раздел № 7), во второй — вальс достигших своей цели «заговорщиков» (№ 9). Все они, несмотря на их разные характеры и образы, схожи и несут на себе отпечаток танцев того времени — как традиционных балетных, так и бытовых.

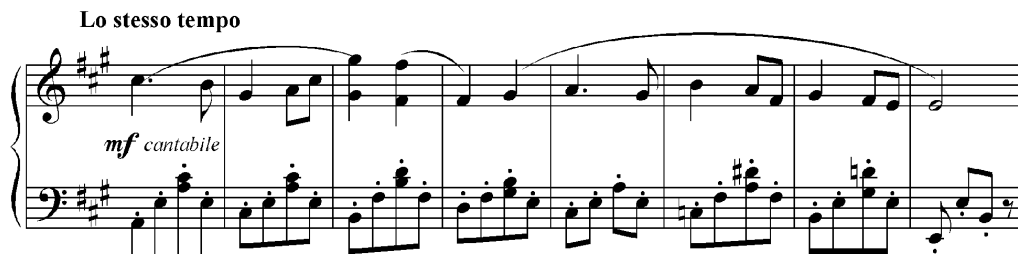
пример 2

**Tempo di Valse
Moderato**

p dolce legato

Интересно, что один из этих вальсов (№ 7) (пример 2) прозвучит в № 12 (Апофеоз) в преобразованном двухдольном, но узнаваемом варианте (пример 3):

пример 3



С точки зрения балетмейстера важны фрагменты, связанные с главными персонажами: мотыльком Сфинксом и Розой (она едина в трех лицах: Бутон, Цветущая Роза, Увядшая Роза). Для каждого из героев Дриго нашел свои оттенки лирического тематизма, названного Теляковским «слащавым».

Первое появление на сцене (в № 4) мотылька Сфинкса отмечалось лирической темой, напоминающей традиционное балетное Адажио (пример 4). Она схожа с прочими лирическими темами балета, прежде всего, с темами Розы.

пример 4

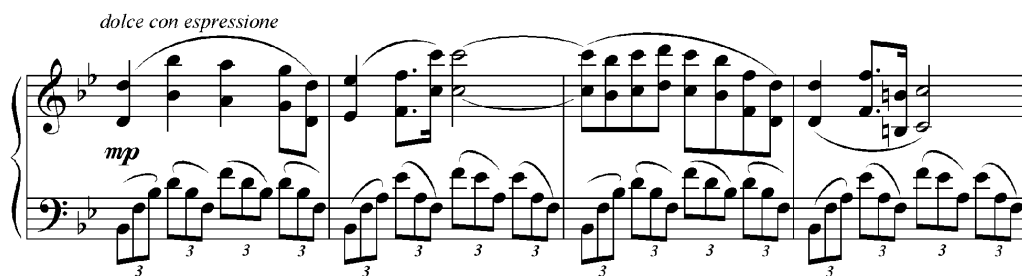


После № 4 тема возвращалась в конце следующего номера, замыкая смысловой раздел, связанный с образом Сфинкса и включающий в себя его появление и восхищение, охватившее цветы при виде прекрасного мотылька. Следует заметить, что Дриго не менял тональность этой темы, тем самым объединив два номера.

Образ Розы раскрывался в трех сценических образах и получал три музыкальные характеристики, фиксировавшие каждый этап ее бытия.

Появление Бутона розы отмечалось лирической темой (пример 5). Она уже была заявлена в № 1 и служила обобщенной характеристикой всех роз, спящих на холмике посреди сада. Теперь эта же тема относилась к одной конкретной Розе.

пример 5



Прозвучав в первой картине, тема появлялась в финале балета (Апофеоз), становясь музыкальной основой для «большой группы», завершающей спектакль¹⁵. Она не имела такого значения, как вторая тема (Цветущей розы), которая в полном виде звучала в начале второй картины (№ 8), становясь мелодической основой для страстного танца главных героев. Этот танец является еще одной «смысловой точкой», помогающей ориентироваться при соотнесении клавира и либретто («Сфинкс и Цветущая роза исполняют танец, полный неги, которой они предаются со всем любовным пылом»). Описанию танца соответствует единственное указание *Allegretto appassionato*, имеющееся в балете и относящееся к этому номеру. Тема широкого лирического дыхания и с мотивами вздоха, графикой рисунка напоминающая распутившуюся розу, становится лирической кульминацией небольшого балета (пример 6).

пример 6



¹⁵ Схожая «живая картина» была финальной точкой и балета «Пробуждение Флоры».

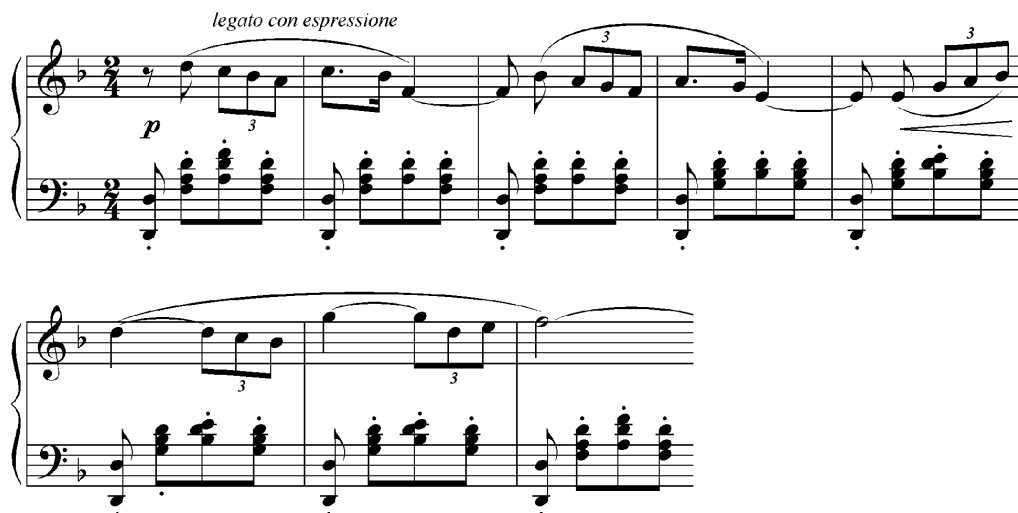
Тема была избрана Дриго и в качестве единственной лирической темы, помещенной в Интродукцию. Свою роль она играет и в сцене искушения Настурцией Сфинкса, когда тот «несколько раз пытается обнять Настурцию, но всякий раз на его пути встает Роза». Эта «борьба» обаяний двух героинь передана и Дриго, противопоставляющим тему Цветущей розы настойчивому голосу с «уговаривающими» шестнадцатыми (пример 7).

пример 7



Третий музыкальный образ Розы, теперь Увядающей, мы находим в № 10 второй картины, когда, пережив предательство Сфинкса, она появляется в саду с печальной выразительной темой (пример 8). Это один из очень немногих примеров минорных номеров балета. Впрочем, за рамки № 10 этот образ не выходит, что связано с особенностями развития сюжета и стремительностью счастливой развязки:

пример 8



В музыке балета значительный интерес составляют симфонические картины природы, свободно развивающиеся номера или звукоизобразительные фрагменты, в которых буквально «проявляется» сценическое действие.

Звучащее после Интродукции начало первой картины (№ 1) — большая картина рассвета, постепенно прогоняющего ночную тьму над садом («При поднятии занавеса сцена погружена в темноту, затем облака рассеиваются, начинается рассвет»), и появляющегося яркого солнца («становится видно озеро, пышная зелень прекрасного сада, который чуть позже согревается лучами восходящего солнца»).

Дриго последовательно рисует в звуках сначала ночной сумрак и неясные тени (пример 9), затем — постепенное пробуждение природы, дуновение ветерка, птичьи голоса (пример 10), и, наконец, сияние солнца (пример 11).

пример 9

The musical score for Example 9 is written for piano and bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score consists of two systems. The first system begins with a piano (pp) dynamic marking. The piano part features a series of chords and single notes, while the bass part has a more active line with eighth and sixteenth notes. The second system continues the composition, with a 'pp gatto' (pianissimo, cat-like) marking indicating a light, delicate texture. The piano part has a melodic line with slurs, and the bass part continues with rhythmic patterns.

пример 10

The musical score for Example 10 consists of two systems. Each system has three staves: a single treble staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and a single bass staff at the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first system includes dynamic markings *pp* (pianissimo) and *p* (piano), and a *trem.* (tremolo) marking over a triplet in the bass staff. The second system continues the musical ideas with similar triplet patterns and dynamics.

пример 11

The musical score for Example 11 consists of two systems. Each system has three staves: a single treble staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and a single bass staff at the bottom. The key signature has two flats. The first system includes a dynamic marking *f* (forte). The music features a series of chords in the upper staves and rhythmic patterns, including triplets, in the lower staves.

Еще один музыкальный «пейзаж» есть во второй картине (№ 10) — это картина грозы. Точно следуя за указаниями сценария, Дриго тщательно выписывает все «подробности» природного события: «небо темнеет и молнии, предвестники грозы, разрезают облака» (пример 12), а после на нежный мир цветов и бабочек обрушивается гроза, бушует ветер (пример 13).

пример 12

Allegro molto

p

mp

loco

пример 13

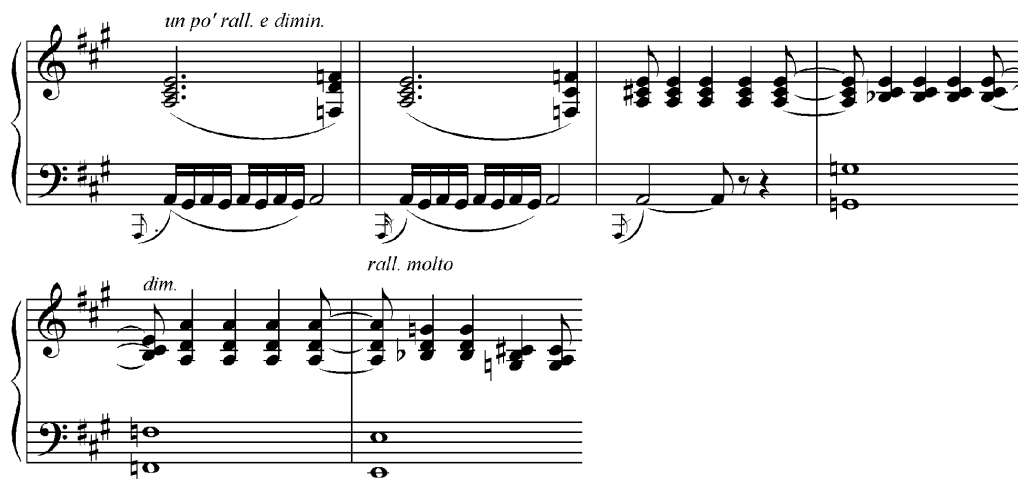
Allegro

ff

mp

Но «через некоторое время все успокаивается» (пример 14):

пример 14



В музыке балета можно обнаружить и небольшие «штрихи», украшающие и поясняющие сценическое действие.

В № 2 после пробуждения цветов «утренний ветерок слегка волнует цветы» едва слышным звуковым «шорохом» (пример 15):

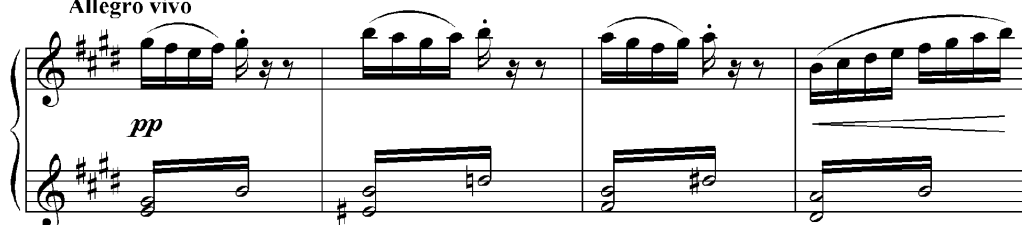
пример 15



В том же номере белые мотыльки пугают нежные фиалки (пример 16), которые спасаются от них бегством, кажущимся реально видимым (пример 17).

пример 16

Allegro vivo



пример 17



В № 11, когда волшебство уже свершилось, и Лилия возвратила Розе красоту, та, желая отомстить неверному возлюбленному, принимает знаки внимания от многочисленных мотыльков. Их перебивающие друг друга голоса слышны в полифонической перекличке оркестра (пример 18):

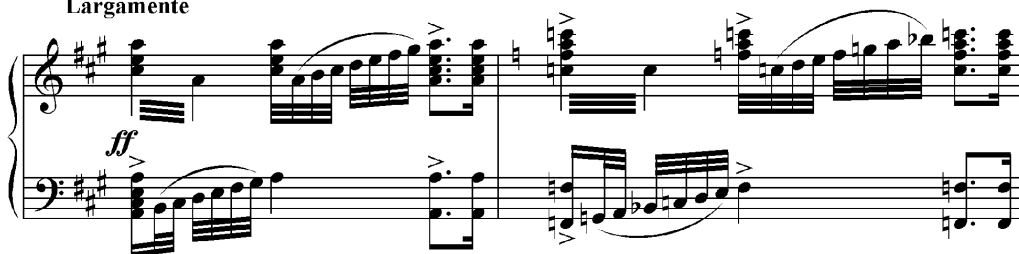
пример 18



Но когда «Роза уступает опьянению любви и падает в объятия прекрасного мотылька», порывистое движение двух персонажей (пример 19) навстречу друг другу оказывается также перенесено в оркестр:

пример 19

Largamente



Этот небольшой балет, не претендующий на лавры музыкального шедевра, тем не менее, оказывается произведением, созданным искусно и со знанием дела. А если взглянуть на него пристальным взглядом исследователя, он способен помочь в «расшифровке» недомолвок и неясностей, окружающих несостоявшуюся постановку. Обратимся же теперь к этому вопросу.

* * *

В Дневнике Петипа, который мы уже неоднократно цитировали, упоминаются изредка фамилии некоторых солистов, названия исполнявшихся ими па и отдельные фразы относительно танцев. Благодаря этим беглым замечкам, можно попытаться восстановить отдельные подробности рождения сценической реальности «Романа...».

Прежде всего, следует вспомнить, что главную роль (Розы) Петипа предназначал для О. Преображенской. Поэтому можно сделать вывод, что в тех случаях, когда хореограф пишет о ней, речь идет о главной героине.

В записи от **6 декабря 1903 г.** мы читаем: «Вечером в 7¹/₄ часа в Училище начинаю «Роман бутона розы», даже не прослушав музыки г-на Дриго. Сто участников. Я дошел до появления белых бабочек¹⁶» [12, с. 86]. По записи сразу заметен размах участия кордебалета в № 1 и значительном фрагменте № 2. «Белые бабочки» у Петипа, это стайка белых мотыльков, которая «кружит вокруг фиалок, пугая их своей дерзостью». Можно лишь подивиться скорости сочинения, продемонстрированной балетмейстером, сумевшим в один вечер поставить фрагмент балета протяженностью в 183 такта¹⁷, включающий не только кордебалет-

¹⁶ В данном случае нас не должно смущать присутствие в цитируемом тексте «бабочек», а не «мотыльков», так как опубликованный Дневник Петипа, представляет собой перевод с французского оригинала. В нем эти персонажи упоминаются как «papillon». Вариант перевода («мотылек») вынужденно возникает потому, что в случае наиболее очевидного перевода главный герой в силу особенностей русского языка оказывается бабочкой (т. е., существом женского рода). При публикации же Дневника на русском языке его переводчик И. А. Лихачев не должен был сообразовываться с либретто балета.

¹⁷ Заметим, что далее сочинение пойдет такими же стремительными темпами.

ные танцы, но и выход Маргаритки и Кампанулы (о количестве участников этих танцев мы уже знаем от самого Петипа).

Во время следующей репетиции (**8 декабря**), как отмечал Петипа, он «сочинил до выхода Бутона розы» [12, с. 86]. Снова имелся в виду протяженный фрагмент балета, включавший в себя (или намечавший пунктиром) несколько весьма значительных эпизодов: сцену испуганных мотыльками фиалок, вальс прочих цветов (№ 3), появление Сфинкса и сцену обожания, которым его окружают восхищенные цветы, выход Маргаритки и, вероятно, ее танец. Петипа замечал далее, что он «состряпал еще очень неудачное *pas de trois*» [12, с. 86]. Не имея точных указаний, можно предположить, что здесь хореограф предусматривал танец Маргаритки, Сфинкса и неизвестного нам третьего участника (однако, это лишь одна из многих вероятностей). Когда Петипа вернулся к не слишком нравившемуся ему танцу (и вернулся ли он к нему вообще), в Дневнике уже отмечено не было.

Далее (**9 декабря**) Петипа продолжил работать над тем же фрагментом, видимо, оттачивая детали («сочинил коду первого па» [12, с. 86], отмечал он).

В записи от **13 декабря** мы находим упоминание о том, что к репетициям наконец-то присоединилась отсутствовавшая до того исполнительница роли Розы Преображенская, от которой Петипа до того лишь получал телеграммы (**9 декабря**: «Получил депешу от г-жи Преображенской: “По нездоровью буду в Петербурге лишь следующую пятницу”», с раздражением замечая по этому поводу: «Как получится балет, если не с кем репетировать?» [12, с. 86]).

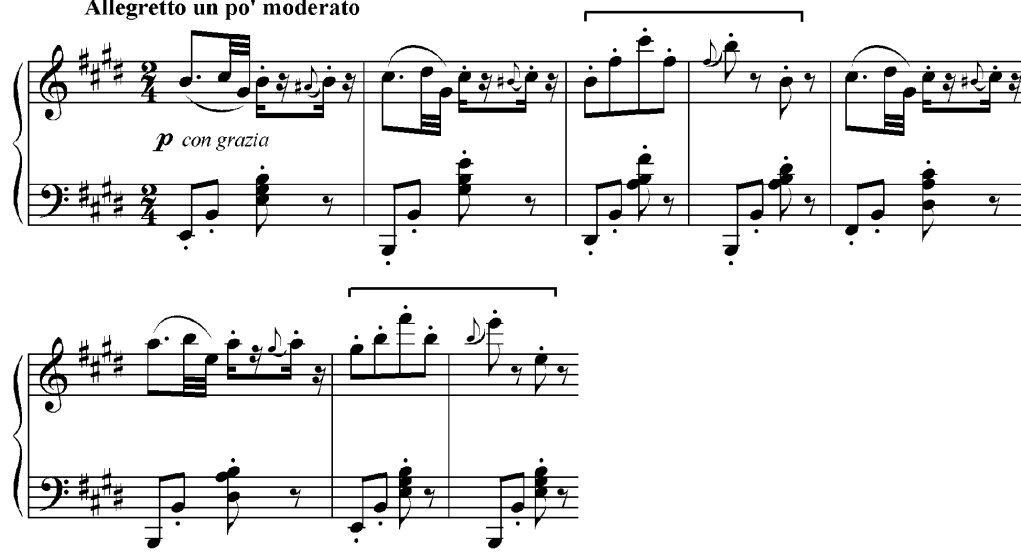
В тот же день (**13 декабря**) Петипа «сочинил адажио Преображенской и Фокина, сопровождаемое массой цветов, затем коду и два выхода до момента исчезновения под сценой Бутона розы и Бабочки» [12, с. 87]. Речь шла о первой встрече мотылька Сфинкса и цветка (№ 7) и их первом лирическом дуэте на фоне кордебалета. Что имел в виду Петипа, когда упоминал о «коде» и «двух выходах», ныне уже непонятно, так как он, например, мог вернуться к исправлениям прошлой своей работы.

Дальнейшая работа над балетом отмечена в Дневнике уже от **24 декабря**, когда Петипа записал: «Пересочинил г-же Павловой ее вариацию в тирольском *pas de deux*. То же и г-же Преображенской — ее первую вариацию Распустившейся розы. А г-же Трефиловой — ее выход с Фокиным в безудержном вальсе. Заставил Павлову отработать ее па с Гердтом» [12, с. 88]. В этих кратких строках содержатся весьма ценные сведения.

Из них мы узнаем, что роль Маргаритки предназначалась Павловой (для которой он поставил некое «тирольское *pas de deux*»). Подобного указания в клавире нет, но в предлагаемом нами варианте музыкальной драматургии балета Маргаритка появляется с темой, по характеру и ритму напоминающей польку, а по мелодическому рисунку — «обалеченный» йодль¹⁸ (пример 20):

Вопрос о том, какое *pas de deux* имеется в виду, трудно разрешим. Замечание Петипа, что он «заставил Павлову отработать ее па с Гердтом» [12, с. 88],

¹⁸ Йодль — жанр народных песен в горных областях Австрии, Швейцарии, Баварии, отличающийся своеобразным рефреном с характерным переходом от низкого (грудного) регистра к фальцету; мелодически, как правило, строится на широких интервалах.

пример 20**Allegretto un po' moderato**

дополнительно доказывает, что Гердт был включен в балет как неназванный в либретто персонаж — кавалер Павловой-Маргаритки¹⁹.

Упомянувшуюся далее «первую вариацию Распустившейся розы» идентифицировать трудно, можно предположить, что вариацией стал один из фрагментов № 8, когда Роза пытается соперничать с Настурцией, привлекая внимание Сфинкса к себе и становясь на его пути.

Впрочем, следующий Вальс вполне ясен: № 9 представляет собой танец цветов и бабочек, радующихся удаче своего замысла. И указание на выход Трефиловой с Фокиным в «безудержном вальсе» дает возможность сделать вывод: Трефиловой была отдана роль «первой красавицы клумбы» Настурции, так как во время упомянутого Вальса «вдали появляются обнявшиеся Настурция и Сфинкс».

Следует сделать и еще один вывод, не явный, но очевидный: первая картина и значительная часть картины второй были созданы Петипа за неполных двадцать дней.

Таким образом, мы уже можем составить предполагаемый список действующих лиц и исполнителей готовившегося балета²⁰:

Роза (Бутон, Цветущая и Увядшая) — О. Преображенская;

Мотылек Сфинкс — М. Фокин;

Маргаритка — А. Павлова;

Настурция — В. Трефилова;

Старая бабочка — П. Гердт.

Эту работу в мемуарах упоминал Фокин: «в последнем своем балете < ... > он [Петипа. — А. Г.] поручил мне главную мужскую партию — Мотылька. < ... > Помню

¹⁹ Среди эскизов костюмов для этого балета в ГМТиМИ находится эскиз костюма для П. Гердта (Старая бабочка).

²⁰ Кроме того, судя по эскизам костюмов, роль Лилии предназначалась для А. Ураковой, Красной гвоздики — Н. Бакеркиной, Пестрой гвоздики — Е. Эдуардовой.

на репетиции О. И. Преображенскую. Она, вероятно, изображала “Бутон”. Постановка Петипа была такой же изящной, как и во многих других его балетах, Я убежден, что талант Петипа несколько не был в упадке, как утверждали его враги» [10, с. 82].

Следующие заметки относительно постановки «Романа...» обнаруживаются уже в следующем году, **7 января 1904 г.**, когда Петипа записывал: «В 10-й раз заставляю репетировать “Роман бутона розы”. Я сочинил все группы большого адажио и к 3 часам закончил репетицию» [12, с. 89]. Какое «большое адажио» имел в виду хореограф, точно сказать нельзя, но можно предположить, что это фрагмент из № 11, завершающийся примирением Сфинкса и Бутона розы.

Но вскоре в Дневнике появились горестные записи о том, что «спектакля в Эрмитаже не будет. Весь мой труд пошел прахом» [12, с. 89] (**9 января**), «первый раз спектакль [в Эрмитажном театре. — А. Г.] проходит без балета, а между тем я сочинил “Роман бутона розы”» (**23 января**) и «кабы только я остался в живых и у меня хватило сил и моя поганая болезнь позволила мне поставить хотя бы в будущем году мой балетик “Роман бутона розы”» (**29 января**) [12, с. 91]. Впрочем, вскоре надежда на постановку исчезла, и Петипа лишь не без скрытой гордости замечал: «преклонный возраст не помешал мне в 1904 г. сочинить для Эрмитажа одноактный балет “Роман бутона розы и бабочки”, либретто г-на Всеволожского, музыка г-на Дриго. Когда я закончил этот балет, все артисты устроили мне овацию, все только и говорили: “Г-н Петипа, да это маленький шедевр!”. Так что я еще, слава богу, не умер» [15, с. 60].

* * *

Как мы уже говорили выше, балет не был показан ни в 1904 г., ни позже, как на то надеялся сам Петипа. Лишь 11 мая 1919 г., в бенефис Р. Дриго, он был представлен на сцене Государственного Мариинского театра в постановке А. Чекрыгина. Для композитора это было символическим прощанием с театром, публикой и страной, которым он отдал большую часть своей творческой жизни. «В тот памятный прощальный вечер знаменитый бас Шаляпин произнес в честь маэстро речь не только от имени дирекции и своего лично, но и от лица публики, переполнившей театр, речь, полную теплых чувств и благодарности к тому, кто столько лет и с таким достоинством управлял судьбой русского театра» [8, р. 24–25].

Предполагаемая программа бенефиса на протяжении времени трансформировалась. В ноябре 1918 г. было объявлено, что «в Январе будет праздновать свой бенефис < ... > маститый дирижер, Дриго. Последний возобновляет “Талисман” и ставит свой новый балет “Роман бутона розы”» [16, с. 53]. Через месяц постановочные планы изменились, и хроникер «Бирюча» возвестил, что «композитор намечает для своего бенефиса сразу две новинки: одноактный балет “Роман бутона розы” и трехактную оперетту на сюжет из современной американской жизни²¹ с обильным числом балетных номеров» [17, с. 58]; более того — еще позже «Бирюч» подтвердил, что «Дриго написал комическую оперу, которая пойдет в его

²¹ Имелась в виду опера (или, как указано в процитированной информации, оперетта) «Flaffy-Raffles», сочиненная Дриго, который окончил «период занятий балетным театром» [8, р. 26] и решил вернуться к своим оперным «истокам».

бенефис, в Мариинском театре» [18, с. 60], а далее это сочинение планировали перенести на сцену Михайловского театра. Однако новую оперу петроградские зрители так и не увидели²², и в бенефисный спектакль, состоявшийся не в январе²³, а в мае 1919 г., «шли сцены из балета “Талисман” и новый балет бенефицианта “Роман бутона розы”» [21, с. 376], как это и намечалось изначально.

Если бросить быстрый взгляд на программу представленного в 1919 г. «Романа...» [22], то становится ясно, что количество танцев в этой постановке было уменьшено по сравнению с предполагавшимся вариантом Петипа.

Первая картина начиналась «*Рассветом и восходом солнца*»; сделанное пояснение «музыкальная картина» и отсутствие указания на участие в ней исполнителей, свидетельствуют о том, что это был симфонический эпизод.

Далее предусматривалось «*Пробуждение цветов; появление Пакиретт*²⁴, Иван да Марья и Колокольчика». Введение в действие цветка с «национальным знаком» (Иван да Марья) было новшеством для этого балета.

Следующим танцем был «*Выход бабочки (Сфинкса)*», следом — «*Появление Бутона Розы и сцена обольщения*», в котором, как и указывал Петипа, участвовали не только солисты, но и обширный кордебалет цветов и бабочек (артисты театра и воспитанницы Государственного Театрального Училища).

Если следовать программе спектакля, последним танцевальным номером первой картины было «*Появление Настурции*» в сопровождении двух кавалеров. Вальс цветов, завершавший первую картину, в перечислении танцев отсутствует (возможно, его заменил ансамбль Настурции и кавалеров).

Вторая картина представляется идентичной задуманной Петипа драматургии. Она начиналась «*Сценой любви и страсти распустившейся Розы и прекрасной бабочки “Сфинкса”*», далее следовало «*Появление Настурции и сцена ревности*», потом — «*Вальс цветов и бабочек*», «*Гроза*», «*Выход увядшей Розы и Чертополоха*», «*Появление Царицы садов и чудесное превращение Розы*», Адажио, Вариации — Настурции, Пакиретт, Сфинкса и Розы, и Финал.

В данном случае следует сделать лишь одно пояснение. В имеющемся варианте музыки балета наличествуют лишь три женские вариации — Маргаритки, Настурции и Розы. Указание на четвертую вариацию — мужскую (Сфинкса) — появляется лишь в машинописном варианте либретто, добавлено от руки и занимает вторую строчку²⁵ (можно предположить, что Петипа изначально задумывал

²² «Бирюч» пояснял: «К 40-летнему своему юбилею Р[ичард] Е[вгеньевич] предполагал доставить свою новую трехактную комическую оперу, но < ... > вынужден ограничиться 4-мя картинами “Талисмана” и новым, не шедшим еще одноактным балетом “Роман бутона розы”» [19, с. 301–302].

²³ Вероятно, причиной тому, кроме всего прочего, были и сложные бытовые условия существования театра в то время. Автор «Бирюча» зимой 1919 года замечал: «Холод, стоящий в театрах, действует убийственно на сборы. Некоторые театры < ... > для успокоения публики стали печатать в объявлениях температуру зрительного зала» [20, с. 28].

²⁴ Французское наименование цветка маргаритки — *raquerette* — в этой версии преобразовалось в имя героини. Впрочем, в списке действующих лиц в скобках пояснялось, что имеется в виду Маргаритка.

²⁵ В результате образовывается следующая последовательность вариаций: Маргаритка, Сфинкс, Настурция, Бутон розы.

использовать здесь какую-либо из уже созданных мужских вариаций²⁶). Чекрыгин поместил ее перед вариацией Розы, нарушив первоначальный замысел, но приблизив последовательность к традиционному *pas de deux*, в котором расположение танцев было бы именно таким.

Впрочем, дальнейшее существование балета на отечественной сцене прервалось. Из уже процитированной выше книги С. Травальи можно узнать, что, возвращаясь в 1919 г. в Италию, композитор, «не имевший более никаких богатств, вынужден был удовлетвориться тем, что оставил лишь наиболее дорогие памятные мелочи и предметы одежды; он бросил все, чтобы взять с собой еще не изданную партитуру своего “Романа бутона розы”, которая достигала максимально разрешенного веса, не долженствовавшего превышать шестьдесят килограммов» [8, р. 41]. Возможно, он заботился именно об этой партитуре²⁷ потому, что опасался оставлять неизданное сочинение в переживающей сложные времена стране, когда ни архивные, ни театральные, ни библиотечные фонды сохранности рукописи гарантировать не могли. Возможно, причиной тому были сентиментальные соображения, а, может быть, и слабая надежда на скорое осуществление постановки в каком-либо из зарубежных театров²⁸.

* * *

«Роман...», в первый и единственный раз показанный в 1919 г., более на нашей сцене не появлялся, несмотря на то, что, как указывают исследователи, партитура, голоса и репетитор балета²⁹ хранятся в ЦМБ, а эскизы костюмов, принадлежащие Всеволожскому, — в ГМТиМИ. Однако не в нашей стране, а в Марселе в 1982 г. была показана новая версия спектакля в постановке П. Консуэгра [24]. Фрагменты музыки балета были использованы в «Класс-концерте»³⁰, поставленном в 1987 г. К. Сергеевым и Н. Дудинской.

Ныне остается лишь надеяться на то, что, как «Пробуждение Флоры» в новом облике вернулось на отечественную сцену, так и «Роман Бутон розы» когда-нибудь также будет возрожден в качестве примера утраченного, но не забытого наследия М. Петипа.

²⁶ Например, вариацию из «Арлекинады» того же Дриго, в которой роль Арлекина Фокин в первый раз исполнил 26 октября 1903 г. [10, с. 471].

²⁷ Вероятно, партитуру «Flaffy-Raffles» он также увез с собой, так как тот же Травалья не без горечи замечал, что она «осталась и, из-за некоторых достойных порицания обстоятельств, останется в неизвестности в архивах издательского дома Сандзоньо, который приобрел ее в начале 1920-х гг. и не изыскал возможности поставить на сцене» [8, р. 26].

²⁸ Тем более, что многие из танцовщиков и исполнителей, которых он хорошо знал, теперь работали за границей и могли в этом ему способствовать. Впрочем, точных сведений о том, что Дриго предпринимал какие-либо усилия для постановки «Романа...» нет.

²⁹ В исследовании Я. Гуровой [23] (равно как и в работе Борисоглебского) указывается, что балет состоял из одного акта и трех картин.

³⁰ Музыка к «Класс-концерту» в 1980 г. была «собрана» концертмейстером ЛАХУ Р. Клименковой. Фрагменты из «Романа...» были использованы для движений у станка (*pliés, ronds de jambes par terre, battement fondues*), движений на середине (*temps lie, battements tendus*), Малого Adagio, Большого Adagio, комбинации на пальцах и финальной Коды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кулагина В. Последний балет Петипа «Волшебное зеркало» (1903) // Балетмейстер Мариус Петипа: сборник статей / составители: О. А. Федорченко, Ю. А. Смирнов, А. В. Фомкин. Владимир: Фолиант, 2006. С. 241–256.
2. Мемуары Мариуса Петипа // Мариус Петипа / сост. А. Игнатенко. СПб.: Издательство «Союз художников», 2003. С. 3–159.
3. Лифарь С. История русского балета от XVII века до «Русского балета» Дягилева. Париж, 1945. 303 с.
4. Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1903–1906. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2006. 928 с.
5. Борисоглебский М. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища. Материалы по истории русского балета (в 2 т.). Т. 2. Л.: Издание ЛГХУ, 1939. 356 с.
6. Гаевский В. Дом Петипа. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. 432 с.
7. Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л. — М.: Искусство, 1963. 551 с.
8. Travaglia S. Riccardo Drigo: l'uomo e l'artista. Padova: Guglielmo Zanibon, 1928. 46 p. (перевод с ит. Е. Калининой).
9. Le Bouton de rose [клавир балета]. Padova: Guglielmo Zanibon, 1928. 130 p.
10. Фокин М. Против течения: 2-е изд., доп. и испр. Л.: Искусство, 1981. 510 с.
11. Теляковский В. Воспоминания. Л. — М.: Искусство, 1965. 481 с.
12. Мариус Петипа. Дневники 1903–1905 годов // Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. С. 68–112.
13. Теляковский В. Дневники Директора Императорских театров. 1901–1903. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2002. 703 с.
14. Le roman d'un Bouton de rose. Ballet fantastique en I acte & 2 tableaux de Marius Petipa. Musique de Richard Drigo [рукопись]. 6 л. Частная коллекция Ю. П. Бурлака (перевод с фр. А. Груцыновой).
15. Мариус Петипа. Мемуары // Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. С. 23–66.
16. Хроника // Бирюч петроградских государственных театров. 1918. № 2 (9–15 ноября). С. 52–57.
17. Хроника // Бирюч петроградских государственных театров. 1918. № 5 (1–7 декабря). С. 55–61.
18. Хроника // Бирюч петроградских государственных театров. 1918. № 8 (23–31 декабря). С. 59–64.
19. Дриго Р. Е. (К 40-летию юбилею службы) // Бирюч петроградских государственных театров. 1919. № 17–18 (апрель). С. 299–302.
20. Хроника // Бирюч петроградских государственных театров. 1919. № 9 (1–8 января). С. 23–29.
21. Хроника // Бирюч петроградских государственных театров. 1919. № 19–20 (май). С. 370–379.
22. Бенефис Капельмейстера Госуд. театров Р. Е. Дриго. Талисман. Роман Бутон Розы [программа спектакля 11 мая 1919]. Пг.: «Электropечатня» Я. Кровицкого, 1919. [б.с.]
23. Гурова Я. Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра. СПб.: Типография «Сфифия Принт», 2015. 390 с.
24. Консуэгра П. Марсель и Мариус Петипа // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2003. № 12. С. 133–142.