

УДК 792.8

КАРЛОТТА ГРИЗИ.

ГАСТРОЛИ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ (1850–1853)

О. А. Федорченко¹

¹ Российский институт истории искусств, Исаакиевская пл., д. 5, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Статья посвящена выступлениям в Санкт-Петербурге выдающейся романтической балерины Карлотты Гризи – новой, ранее не исследованной отечественными балетоведами, теме.

Прибывшая в Петербург в расцвете таланта, К. Гризи за три года выступлений в петербургском Большом театре станцевала двенадцать балетов, семь из которых были премьерами. В России Гризи стала первой исполнительницей мировых премьер балетов «Война женщин» и «Газельда». Петербург стал городом ее последних творческих триумфов.

В статье использованы архивные материалы: дела о службе, документы Дирекции императорских театров, контракты, хранящиеся в Российском государственном историческом архиве, а также материалы русской периодики XIX века, либретто балетов.

Ключевые слова: Карлотта Гризи, Жюль Перро, Фанни Эльслер, петербургский балет, романтический балет, «Жизель», «Эсмеральда», «Наяда и рыбак», «Война женщин», «Питомица фей».

Благодарности: автор благодарит К. Э. Лебедеву за помощь в переводе с французского письма Ф. Эльслер.

CARLOTTA GRISI:

BALLET DANCER TOURS IN SAINT PETERSBURG (1850–1853)

Olga A. Fedorchenko¹

¹ Russian Institute of Art History, St. Isaac's Square, Saint Petersburg, 190000, Russian Federation.

The article is dedicated to the performances of outstanding romantic ballerina Carlotta Grisi in Saint Petersburg. There is no detailed research about her tours in Russian capital yet. Carlotta Grisi arrived at Saint Petersburg in blooming talent, at the age of 31. In three years of performing in Petersburg Grand theatre she performed 12 ballets, 7 of which were premieres. In Petersburg she acted in ballets that were composed for her in Europe (*Giselle*, *La Esmeralda*, *The War of Women*, *La Filleule des fées*), so that Russian spectators saw the first performer of famous romantic ballets in her best

parts. She enlarged her repertoire by performing main parties of the ballets *The Naiad and the Fisherman*, *Catherine, daughter of robber*. Three years in Russia gave Grisi new parts: she became the first performer of world premieres of the ballets *The war of women* and *Bouquet de Gaselda*. Petersburg turned out to be the city of her last triumph. To create this paper such archive materials as work cases, correspondence of clerks of Imperial theatres' administration, contracts kept in Russian state historical archive were used, the materials of Russian periodical press of the XIX century and ballets' librettos are updated.

Keywords: Carlotta Grisi, Jules Perrot, Fanny Elssler, St. Petersburg ballet, romantic ballet, *Giselle*, *La Esmeralda*, *The Naiad and the Fisherman*, *The War of Women*, *La Filleule des fées*.

Acknowledgements: The author thanks K. E. Lebedev for his help in F. Elsler's letter translating from French into Russian.

В конце 1840-х годов Санкт-Петербург — столица Российской империи стала своего рода Меккой для иностранных балетных артистов. Революции в Европе 1848–1849 годов привели к закрытию многих театров в европейских столицах. Во времена правления императора Николая I Российская империя избежала вспышки революционного насилия, что не могло не отразиться на театральном искусстве. В Россию потянулись артисты, лишившиеся работы в революционной Европе, как, например, знаменитые итальянские певцы Джуллия Гризи и Джованни Марио. Действительно, вряд ли в другое время в Петербурге нашли творческое пристанище лучшие артисты, составлявшие славу европейского театра. Искусство Терпсихоры не стало исключением: в конце 1848 года в Петербург прибыли два ярчайших представителя европейского балетного романтизма — балерина Фанни Эльслер и хореограф Жюль Перро. В 1850 году Эльслер в Санкт-Петербурге сменила Карлотта Гризи. Она стала четвертой после Марии Тальони, Люсиль Гран и Фанни Эльслер выдающейся романтической балериной, посетившей Россию. За три года выступлений в Петербурге Гризи станцевала в двенадцати балетах, из которых семь были премьерами.

До сих пор гастроли танцовщицы в Санкт-Петербурге не становились предметом самостоятельного изучения.

Карлотта Гризи приехала в Петербург в расцвете таланта и женской красоты в тридцатилетнем возрасте. За плечами был брак с Жюлем Перро, историческая премьера «Жизели» (1841 г.), признание европейской публикой, положение первой балерины в Парижской

опере, слава и успех, высокие гонорары за выступления¹. Дирекция Императорских театров всегда стремилась привлечь на службу иностранных артистов высочайшего класса, а по отношению к балету император Николай I особенно благоволил.

Почти сразу после отъезда Тальони, зимой 1843 года в Санкт-Петербург приехала датчанка Люсиль Гран, но она не имела никакого успеха. Дирекция императорских театров активно принялась за поиски новой балерины. С кандидатурами проблем не было — в 1843 году в Европе гремели имена Карлотты Гризи, только что ставшей знаменитой после премьеры «Жизели» в Парижской Опере и Фанни Эльслер, соперницы Марии Тальони, вернувшейся в Старый Свет после сверхуспешных гастролей в Америке. Кроме них популярностью в Европе пользовались Фанни Черрито и Адель Дюмилатр.

Фанни Эльслер, мечтавшая повторить триумф, теперь уже в России, потребовала немыслимый гонорар — за каждый из двадцати четырех запланированных спектаклей она запросила по 4 тыс. франков (сумму в общей сложности равную 24 тыс. рублей серебром) и один полный бенефис [1, л. 1]². Балерине предложили уменьшить сумму поспектакльных выступлений, но она не согласилась. Тогда Николай I предложил Дирекции императорских театров предложить Дирекции императорских театров поискать в Европе других, более сговорчивых балерин: «Высочайше повелено вместо танцовщицы Эльслер ангажировать на будущий сезон одну из трех предложенных» [1, л. 6]: Карлотту Гризи, Фанни Черрито и Адель Дюмилатр [1, л. 6 об.].

На предложение Дирекции откликнулась Гризи. Звезда «Жизели» просила за свои выступления в России 40 тыс. франков (или 10 тыс. рублей серебром)³, квартиру с отоплением и экипаж [1, л. 5]. Да, гастроли Марии Тальони в Петербурге создали репутацию Российской империи как покровительницы театрального искусства, щедрой и не стесненной в средствах, и в расчете именно на эту репутацию европейские балерины устанавливали «верхнюю планку» гонораров. В принципе, театральная дирекция была даже согласна на эти финансовые условия, но Гризи могла танцевать в столице только полтора месяца, с середины сентября до конца октября 1843, т.е. во время своего отпуска в Парижской Опере. Но эти даты не устраивали Петербург, ибо

¹ В Парижской опере она зарабатывала до 20 тыс. франков за сезон.

² Для сравнения: только что завершившиеся гастроли Люсиль Гран обошлись российской казне в 4,5 тыс. рублей.

³ Запрошенная сумма для молодой балерины была большей, чем размер гонорара (12 тыс. франков), выплаченного ей за выступления в Парижской Опере в 1842 году.

балерина требовалась на несколько месяцев, с октября по февраль. Приезд Карлотты в Санкт-Петербург в 1843 году не состоялся. Русские зрители увидели первую Жизель семь лет спустя, в 1850 году.

Переговоры о повторном приглашении Гризи в Россию велись в строжайшей тайне (архивные документы помечены грифом «секретно»). Причиной этой секретности была Фанни Эльслер, выступавшая в Петербурге с 1848 года. Ее высокие гонорары опустошали бюджет Дирекции Императорских театров: в сезон 1849–1850 она получила 10 тыс. рублей серебром и два полубенефиса. К этому стоит добавить натянутые отношения между балериной и директором Александром Гедеоновым, который, будучи покровителем балерины Елены Андреиной, мечтал удалить Эльслер из Петербурга. В ноябре 1849 года вице-консул Российского посольства в Париже г-н Иванов сделал Гризи предложение выступить в России и заключить контракт на сумму 7,5 тыс. рублей серебром (30 тыс. франков) [2, л. 1]. Хотя размер вознаграждения на этот раз был меньше того, на которое танцовщица претендовала семь лет назад, он полностью устроил артистку. Осенью 1850 года Карлотта Гризи приехала в Санкт-Петербург.

Гризи дебютировала в российской столице 8 октября 1850 года «Жизелью». Балет шел на петербургской сцене уже восемь лет (премьера состоялась в 1842 году).

Традиции понимания этого образа романтической героини в Санкт-Петербурге к тому времени уже сложились: Жизель виделась некоей идеальной героиней, не пережившей обмана, разрушившего ее привычный мир. «Трагедия обманутого сердца» была эмоционально близка русской публике. Недаром ей так полюбилась реалистичная и правдивая Жизель Фанни Эльслер.

Дебют Гризи в «Жизели» журналисты нашли «довольно блистательным» [3, с. 941]. Завсегдатай театральных кресел навели на нее лорнеты и бинокли и были полностью удовлетворены новой балериной: «При росте среднем и неукоризненном сложении тела, при необыкновенной белизне кожи, сквозь которую видна каждая жилка, Карлотта обладает чудно-выразительными голубыми глазами, проникающими прямо в душу и очаровательной улыбкой. <...> Пряди роскошных каштановых волос, вьющихся от природы, грациозно оттеняют ее прелестную, наивную головку. Детски-маленькие, но в совершенстве сложенные ножки ее ... поражают вас своею миньетурностью и, вместе с тем, необыкновенной силой» [4, с. 166–167].

В партии Жизели балерина продемонстрировала «все сокровища прекрасного своего искусства» (там же), прежде всего, высочайшую

технику классического танца, которой не могла похвастаться Эльслер, находившаяся в преклонных для балерины летах. Гризи не подчеркивала контраст земного и неземного (фантастического). Любовь к Альберту составляла все существо Жизели, и была неотъемлемой частью ее жизни, земной ли, потусторонней ли. Героиня Гризи не оплакивала разбитую любовь. Она и после смерти, превратившись в фантастическое существо, не теряла способности любить. Не все отечественные критики поняли эту интерпретацию Гризи. Им была ближе концепция обмана, приводящего к гибели, и искупления, поэтому они отметили недостаточное, с их точки зрения, «выражение тайной грусти и сострадания к своему возлюбленному» [3, с. 941]. Но, тем не менее, представляется чрезвычайно важным, что Санкт-Петербург увидел ту, для которой и был создан этот спектакль в 1841 году. Несомненно, интерпретация партии Жизели К. Гризи оказала влияние на последующие поколения русских балерин в этом спектакле, так что традиции легендарной «русской Жизели», потрясшие мир в начале XX века, были заложены в 1840-х годах, и Гризи имеет к ним прямое отношение.

В свой первый петербургский сезон Карлотта Гризи активно вводилась в текущий репертуар: в течение первых двух месяцев пребывания в российской столице она выступила в «Эсмеральде» и «Питомице фей», — балетах, созданных для нее в Лондоне и Париже. Но для Петербурга она стала лишь «второй» Эсмеральдой и Изорой: премьеры этих спектаклей в российской столице ранее становилась Фанни Эльслер, которая, соответственно, и установила высокую планку исполнительства.

«Эсмеральда» шла в Петербурге уже два года (премьера состоялась 30 декабря 1848). Фанни Эльслер в роли маленькой цыганки потрясала и вызывала слезы, ее интерпретация образа отличалась геройской: Эсмеральда решительно бросала вызов темным силам, клевете и произволу в лице Клода Фролло. Гризи, по словам критиков, «играла совершенно другим образом, нежели Эльслер» [5, с. 1049], она переводила высокую трагедию в лирико-драматический план. Ее Эсмеральда представляла хрупкой и беззащитной в жестоком мире. Чистота и наивность противостояли обману и злобе, любовь к Фебу была для маленькой цыганки смыслом жизни.

Фантастический балет «Питомица фей», который исследователи считают прообразом «Спящей красавицы», был поставлен Жюлем Перро сначала в Парижской Опере (февраль 1849), а через год, в феврале 1850 года, — в Санкт-Петербурге. В Париже премьеру танцевала Карлотта Гризи, в Санкт-Петербурге — Фанни Эльслер. Гризи, первая

исполнительница партии Изоры, в российской столице вновь оказалась в невыгодном положении «второй» балерины. Волшебная сказка о борьбе добра со злом в поэтической интерпретации хореографа-романтика имела большой успех. Главная героиня Изора являла два противоположных образа: земной кокетливой девушкой она представляла в «реалистических» картинах балета и фантастическим видением в сценах волшебства. Партитура роли выстраивалась по нарастающей: от беззаботной крестьянки, потешающейся над своим молочным братом-дурачком Алином, юной прелестницы, осознающей свою красоту и кокетничающей с богатым графом Гуго, к призрачному духу, в который обращали девушку добрые феи, чтобы защитить ее от колдовства злой волшебницы. Партия Изоры совместила в себе лучшие образы, созданные Гризи. Кокетливая пейзанка в бытовых эпизодах балета заставляла вспомнить многочисленных красавиц из балетов «Гентская красавица», «Пахита», «Бетти». Воздушная фея, в которую Изору превращали волшебницы-крестные, напоминала бесплотные фантастические образы, воплощенные Гризи в балетах «Па де катр», «Пери», «Времена года». Страстность и верность, с которыми Изора отстаивала свое право на любовь, роднили ее с Эсмеральдой и Жизелью...

Карлотта Гризи в «Питомице фей» имела успех, который даже превзошел ее петербургский дебют в «Жизели»: «Она была прелестна в роли Изоры, и, признаемся, что она лично нам гораздо больше понравилась в «Питомице фей», нежели в «Жизели», — писал Рафаил Зотов. — В самых танцах этого балета обнаружила она столько искусства, легкости и обворожительности, что публика осыпала ее восторженными рукоплесканиями» [6, с. 963].

После дебютов в «Жизели», «Эсмеральде» и «Питомице фей» для балерины наступил черед премьер. В первый сезон Гризи выступила в трех новых спектаклях: «Своенравная жена» (14 ноября 1850 г.), «Наяда и рыбак» (30 января 1851 г.) и «Балетмейстер в хлопотах» (6 февраля 1851 г.).

Балет «Своенравная жена» не был оригинальным: Перро перенес в Санкт-Петербург парижскую постановку Жозефа Мазилье, сочиненную в 1845 году для Карлотты Гризи. В нем чародей менял местами добродетельную жену вздорного корзинщика и сварливую графиню, измывавшуюся над мужем и служами в замке, чтобы после череды комических эпизодов вернуть перевоспитавшихся персонажей к прежним занятиям и примерно наградить послушную жену. Сюжет был хорошо знаком публике: в Петербурге уже шла опера «Сумбурщица жена, или Со всем прибором сатана». Балет Огюста с таким же названием,

тема волшебного обмена женами была известна по водевилям, представленным на русской и французской драматических сценах.

Гризи досталась роль кроткой корзинщицы Берты при мужепьянице, которого она окружает нежностью и заботой: «Он приголубит бутылку, жена его побранит да простит; огорчил его кто, она приласкает и утешит. Любо-дорого смотреть на завидную парочку» [7, с. 19]. Попав во дворец и сделавшись волею волшебства владетельной персоной, она поражает придворных и графа внезапной учтивостью и добротой. Когда же наступает развязка, скандальная графиня перевоспитывается; корзинщица с облегчением покидает чертоги: «несмотря на роскошь и богатство, ее окружающие, ей стало жаль бедняка, которого она так чисто, так искренно любит» [7, с. 22].

Комический балет с большим успехом был принят в Санкт-Петербурге. Зрители особо оценили веселые танцевально-пантомимные эпизоды, в которых танцовщики играли с истинным наслаждением и удовольствием. По отзывам критики, роль Корзинщицы оказалась самой игривой и привлекательной, в ней Карлотта Гризи была очень мила, а в танцах, особенно живых, — превосходна. Особый фурор Гризи произвела в «простеньком, но прелестном национальном танце» [4, с. 168], который мнимая графиня исполняла перед танцмейстером.

Центральным событием первого петербургского сезона Карлотты Гризи стала премьера спектакля «Наяда и рыбак», которая состоялась 30 января 1851 года. Роль для балерины не была новой: партию волшебной девы вод она уже танцевала в Лондоне, где в 1843 году и состоялась мировая премьера этого спектакля. Для петербургской премьеры Жюль Перро значительно расширил лондонскую постановку: из одноактного балета стал трехактным, в нем появились большие танцевальные сцены, в которых был задействован великолепный кордебалет. Но главное — изменился мотив жертвенности Ундины. Если в лондонском варианте Ундина жертвовала своим бессмертием ради любви к земному юноше, то в петербургской версии Наяда (так стала именоваться Ундина) капризно добивалась своего, не останавливаясь перед убийством Маттео, чтобы соединиться с возлюбленным после его смерти в подводном мире наяд.

Карлотта Гризи в балете «Наяда и рыбак» предстала «живой миленькой женщиной с огненными глазками» [8, с. 14]. Она боролась за свое счастье всеми доступными ей средствами: очарованием, искушением и соблазном. Лишь в сценеочных видений Маттео она демонстрировала «увлекательное порхание, наивную кокетливость» [8, с. 16].

являлась одновременно, романтической недостижимой грезой и ускользающей по волнам мечтой. Наяда, обитательница воды, произвела в новом балете фурор: петербургские зрители и критики были единодушны: Гризи — «огонь, южная нега и страсть» [9, с. 71]. Более всего Гризи понравилась в пикантной сцене переодевания: Наяда превращалась в прекрасного юношу и, чтобы разрушить свадьбу, соблазнила Джинину, невесту Маттео: «Она создала его юношей идеально-прекрасным. <...> Смотрите, как он притворно-беззаботно играет на мандолине, как плутовски поглядывает на свою жертву... Здесь Карлотта вполне неподражаема; каждая поза ее — картина, каждый жест проникнут истинной грацией; вся эта роль — вдохновенная импровизация» [4, с. 169–170].

Итог первого петербургского сезона Карлотты Гризи был однозначно положительным. Театральные критики нашли, что сезон был «вполне достоин внимания, как по своему составу вообще, так и в особенности потому, что лучшим украшением его служила европейская знаменитость — прелестная и по наружности и по искусству танцовщица Карлотта Гризи» [4, с. 165]. Благосклонна была к балерине и Дирекция императорских театров: она оценила «усердие и всегда безусловное и бесспорное исполнение своих обязательств», увеличив жалованье танцовщицы до 12,5 тыс. рублей серебром (эквивалентных 50 тыс. франков) [10, л. 2].

Приехав осенью 1851 года в Санкт-Петербург, Гризи нашла здесь нового главного балетмейстера — Жозефа Мазилье, которого Дирекция императорских театров пригласила на место Жюля Перро. Вероятно, приглашая Мазилье в Петербург, Дирекция императорских театров желала еще больше укрепить успех балерины: ведь именно Гризи была первой исполнительницей балетов многих балетов Мазилье, поставленных на сцене Парижской Оперы, в том числе «Пахиты» и «Своеенравной жены».

Мазилье перенес в российскую столицу два своих балета — «Гентскую красавицу»⁴ («La Jolie fille de Gand») и «Вер-Вер». Последний был свежей парижской новинкой. Его премьера в Парижской Опере состоялась за полтора месяца до первого показа в Санкт-Петербурге.

Во «Фламандской красавице» Гризи исполнила роль скромницы Беатрисы, помолвленной с Бенедикто, но не прочь и пококетничать с графом. Два акта из трех являлись сном главной героини, в котором она переносилась в Венецию на карнавал, и где ее проигрывал в карты

⁴ В Санкт-Петербурге балет шел под названием «Фламандская красавица».

граф-соблазнитель. Девушка в испуге просыпалась, понимала истинную ценность любви и выходила замуж за небогатого Бенедикто. Но, несмотря на великолепно поставленный балет и «очень милые танцы» [11, с. 80], публика не приняла этот спектакль.

В январе состоялась премьера «Вер-Вера», в котором Гризи выступила в роли... юноши! Сюжет «Вер-Вера» был прекрасно знаком театральной публике по одноименной поэме Жана Батиста Луи Грессе, которая впоследствии легла в основу водевиля А. Лёвена и Ф. Дефоржа, с успехом шедшего на сценах европейских театров. В закрытом пансионе для девочек-аристократок случилось несчастье: умер попугай Вер-Вер. Заменить попугая должен юноша Кандит (его исполняла Карлотта Гризи), в которого влюблена одна из фрейлин, инициировавших эту замену. «В первом акте это робкий мальчик, не смевший даже взглянуть на женщину. В третьем он успел стать повесой, которого женият на избранной им девушке» [12, с. 70]. Гризи, по словам рецензента, играла мужскую роль «прелестно», но исполняемые ею в новом балете танцы (Pas de deux «Арлекинада» с Софьей Радиной и Pas de deux в третьем действии с Жюлем Перро) не имели к сюжету ни малейшего отношения: «но как мальчику нечего танцевать, то два раза переодевалась в женские костюмы, чтобы восхитить зрителей прекрасным своим талантом» [12, с. 70].

Ни «Фламандская красавица», ни «Вер-вер» не стали событиями театрального сезона. Публика осталась холодна к постановкам Мазилье. По окончании годового контракта Дирекция не стала его продлевать, и Мазилье вернулся во Францию. Пост главного балетмейстера снова занял Жюль Перро.

В третьем петербургском сезоне Карлотта Гризи появилась перед русской публикой в трех новых ролях. Первой стала Катарина в балете «Катарина, дочь разбойника», показанном 20 января 1852 года. Роль героической разбойницы определила направленность персонажей этого года для Карлотты Гризи. Она играла решительных женщин, отстаивающих свое право на любовь и свободу.

Мировая премьера балета «Война женщин» (11 ноября 1852 г.) принесла Гризи роль славянской девушки Влаиды. Сюжет нового балета Перро позаимствовал из исторических хроник Богемии, рассказывающих об амazonке Власте, которая в течение восьми лет возглавляла царство женщин. Спектакль рассказывал о восстании женщин против узурпатора власти, а главная героиня Влаида проходила путь от юной девушки, мечтающей о простом семейном счастье, до героической амazonки, сражающейся за свободу своей страны и спасающей

влюбленного от казни. Роль была насыщена классическими и характерными танцами, пантомимой.

В первых сценах балета Влаида представляла веселой жизнерадостной девушкой, которая не прочь подшутить над шутом, ее назойливым поклонником, но становилась гордой и неприступной, когда на ее чувства посягал узурпатор королевства. Лирические чувства влюбленной красавицы раскрывала *La Slave* («Славянка»), а балеринскую стать Гризи демонстрировала в виртуозном классическом *Pas de deux*. Во втором акте похищенная злодеем Влаида становилась центром поэтического *Grand pas de seduction*: в этом бессюжетном номере воспевалась красота идеальной женщины, которую олицетворяла балерина. В третьем акте она, вместе с другими амazonками, танцевала грандиозный пиррический танец: нежная Влаида преображалась и становилась яростной богиней войны, жаждущей справедливости и отмщения. В четвертом, разбив войско завоевателей, Влаида вставала рядом с царственным возлюбленным, которому была возвращена корона. Удивительная, интереснейшая роль, показывающая разнообразные грани женского характера и женской души! Гризи создала настолько емкий и полноценный образ, что превзойти ее оказалось трудно. Вероятно, это и стало причиной того, что «Война женщин», один из лучших, по мнению современников, балетов Перро, как только Карлотта покинула Петербург, сошел со сцены.

В Санкт-Петербурге Гризи станцевала последний балет, созданный специально для нее, — заглавную партию в «Газельде», премьера которого состоялась 12 февраля 1853 года. Сюжет варьировал «Пахиту», «Джипси» и множество других испано-цыганских балетов эпохи романтизма о похищенном цыганами ребенке, выросшем в таборе и после долгих перипетий и любовных испытаний возвращавшем титул, родных, богатство, нашедшем свою любовь и счастье. Единственным отличием было то, что в «Газельде» таких похищенных детей было двое — сама Газельда и ее брат Зингаро. Центральным танцевальным эпизодом был знаменитый танец «Космополитана», в котором балерина выходила в английской, испанской, мавританской и тирольской плясках. Балерина, чей творческий путь подходил к концу, создала в «Газельде» танцевальный образ самой себя. Она гармонично соединила в нем страсть, негу, задор и отчаянное веселье.

По окончании театрального сезона Гризи уехала в Варшаву, где в тридцатишестилетнем возрасте окончательно покинула сцену. Санкт-Петербург стал городом ее последнего триумфа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Об ангажементе танцовщиц Гризи и Фанни Эльслер // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 9627. Л. 1.
2. Об ангажементе танцовщицы Карлотты Гризи // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 12590. Л. 1.
3. Р. З. Театральная хроника // Северная пчела, 1850. 20 окт. С. 941.
4. Е. К. Балетный сезон 1850–1851 года в Петербурге (Письмо к редактору «Отечественных записок») // Отечественные записки, 1851. № 3–4. С. 165–170.
5. Р. З. Театральная хроника // Северная пчела, 1850. 23 нояб. С. 1049.
6. Р. З. Театральная хроника // Северная пчела, 1850. 26 окт. С. 963.
7. Кони Ф. Балет в Петербурге // Пантеон и репертуар русской сцены, 1850. Т. VI. Кн. 12. С. 18–26.
8. Кони. Ф. Балет в Петербурге // Пантеон и репертуар русской сцены, 1851. Т. I. Кн. 2. С. 9–16.
9. С.О.Т. Балетные новости // Современник, 1851. Т. XXVI. № 3–4. С. 69–72.
10. Об ангажементе на сезон 1851 г. Гризи // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Д. 13466. Л. 2.
11. Иванов В. Неизвестный Мазилье: (вехи творческой биографии). Пермь: Пермский гос. ин-т культуры, 2015. 319 с.
12. Р. З. Театральная хроника // Северная пчела, 1852. 22 янв. С. 70.

REFERENCES

1. Ob angazhemente tanczovshhicz Grizi i Fanni E'l'sler // RGIA. F. 497. Op. 1. Ed. xr. 9627. L. 1.
2. Ob angazhemente tanczovshhicy Karlotty` Grizi // RGIA. F. 497. Op. 2. Ed. xr. 12590. L. 1.
3. R. Z. Teatral`naya xronika // Severnaya pchela, 1850. 20 okt. S. 941.
4. E. K. Baletny`j sezond 1850–1851 goda v Peterburge (Pis` mo k re-daktoru «Otechestvenny`x zapisok») // Otechestvenny`e zapis-ki, 1851. № 3–4. S. 165–170.
5. R. Z. Teatral`naya xronika // Severnaya pchela, 1850. 23 noyab. S. 1049.
6. R. Z. Teatral`naya xronika // Severnaya pchela, 1850. 26 okt. S. 963.

7. *Koni F. Balet v Peterburge* // Panteon i repertuar russkoj sceny` , 1850. T. VI. Kn. 12. S. 18–26.
8. *Koni. F. Balet v Peterburge* // Panteon i repertuar russkoj sceny` , 1851. T. I. Kn. 2. S. 9–16.
9. *S.O.T. Baletny`e novosti* // Sovremennik, 1851. T. XXVI. № 3–4. S. 69–72.
10. Ob angazhemente na sezon 1851 g. Grizi // RGIA. F. 497. Op. 2. D. 13466. L. 2.
11. *Ivanov V. Neizvestny`j Mazil`e: (vexi tvorcheskoj biografii)*. Perm` : Permskij gos. in-t kul`tury` , 2015. 319 s.
12. *R. Z. Teatral`naya xronika* // Severnaya pchela, 1852. 22 yanv. S. 70.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

О. А. Федорченко – канд. искусствоведения;
olgafedorcenco@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Olga A. Fedorchenko – Cand. Sci. (Arts);
olgafedorcenco@gmail.com