

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 793

МАРИЯ СУРОВЩИКОВА-ПЕТИПА И МАРФА МУРАВЬЕВА В ПАРИЖСКОЙ ОПЕРЕ 1861-1864 ГГ. (ПАРИЖСКИЕ КРИТИКИ О БАЛЕРИНАХ ИМПЕРАТОРСКОГО ТЕАТРА)

Жаррас Б.¹

¹ Обсерватория литературной жизни университета, Университет Париж-Сорбонна, Исследовательский дом, ул. Серпенте, 28, 75006, Париж, Франция.

Две русские танцовщицы, воспитанницы петербургской школы М. Суровщикова-Петипа и М. Муравьева, поочередно гастролировали в Парижской Опере в начале 1860-х годов. Сохранилось много рецензий, зафиксировавших отзывы парижских критиков на их выступления. Автор цитирует и анализирует высказанные мнения и оценки, из которых можно получить представление о танце, индивидуальностях, технической оснащенности этих легендарных балерин.

Ключевые слова: Мария Суровщикова-Петипа, Марфа Муравьева, Артур Сен-Леон, Мариус Петипа, Парижская Опера, парижская периодика XIX века, Пьер-Анжело Фьорентино, Бенуа Жувен.

MARIA SUROVSHCHIKOVA-PETIPA AND MARPHA MURAVYEVA AT PARIS OPERA 1861-1864. (THE PARISIAN CRITICISTS ABOUT THE BALLERINAS OF THE IMPERIAL THEATER)

Jarrasse B.¹

¹ Le Laboratoire d'Excellence OBVIL (Observatoire de la vie littéraire de l'université), Université Paris-Sorbonne, Maison de la Recherche, 28 rue serpente, 75006 Paris, France.

Two Russian dancers, pupils of the St. Petersburg school M. Surovshchikova-Petipa and M. Muravyev, toured the Paris Opera in turn in the early 1860s. Many reviews have been preserved, capturing the reviews of Parisian critics on their performances. The author quotes and analyzes the

opinions and assessments expressed, from which one can get an idea of the dance, personalities, technical equipment of these legendary ballerinas.

Keywords: Maria Suruvshchikova-Petipa, Marpha Muravyeva, French ballet of the 19th century, Marius Petipa, Paris Opera, French periodicals (Paris periodicals), Pier-Angelo Fiorentino, Benoît Jouvin.

Триумф балета эпохи позднего Романтизма тесно связан с феноменом возникновения балетной элиты и распространившейся практикой перемещения артистов из одной театральной труппы в другую, которая в основном касалась танцовщиц. Оперный европейский театр XIX века следует данной модели и регулярно приглашает иностранных звезд, предлагая им контракты выступлений на определенный срок. Внутри такой системы функционирования европейских театров гастролы знаменитых артистов играют важную роль в финансовом успехе спектакля. Так, в начале 1860-х годов Парижская опера приглашает двух русских балерин из Большого театра Санкт-Петербурга. В сезоне 1861-1862 годов выступает Мария Суровщикова-Петипа, супруга Мариуса Петипа и главная исполнительница его балетов, а в сезоне 1863-1864 годов – Марфа Муравьева, муза Артура Сен-Леона. Однако русские балерины гастрوليруют в Парижской опере вовсе не в первый раз. Балерины Императорского театра Татьяна Смирнова¹ и Елена Андреенова², а также Надежда Богданова³ (родом из Москвы), до этого уже выступали в Парижской опере.

Приезд Марии Петипа и Марфы Муравьевой оживляет интерес к балету Санкт-Петербурга и демонстрирует его политическое и артистическое влияние. Соперничество двух балерин на императорской сцене непреднамеренно вызвало конкуренцию между балетмейстерами, Артуром Сен-Леоном и Мариусом Петипа⁴. Балетоманы также

¹ Татьяна Смирнова дебютировала на сцене Парижской оперы в 1844 году, исполняя *pas de deux* вместе с Люсьеном Петипа в балете «Сильфида». (NB! Татьяна Смирнова дебютировала на сцене Парижской оперы 12 июля 1844 г. в балете «Гентская красавица» во вставном *pas de trois*, перенесенном из балета «Сильфида», исполнив его вместе с Софи Дюмилатр и Люсьеном Петипа. – Ред.)

² Елена Андреенова танцевала добавленное па в опере «Роберт-дьявол» в Парижской опере в 1845 году.

³ Надежда Богданова танцевала в Парижской опере с 1851 по 1855 годы.

⁴ Артур Сен-Леон становится балетмейстером Императорских театров в 1859 году, а Мариус Петипа – в 1870-м.

впоследствии разделились на два враждующих лагеря – «петиписстов» и «муравьистов», каждый яростно поддерживавший «свою» балерину.

Не причастная к этому противостоянию Парижская опера предлагает танцовщицам новую среду для выступлений. Обе приглашенные балерины вызывают любопытство «просвещенной» публики, в которую в основном входили дилетанты (*dilettanti*), то есть зрители с театральным абонементом – литераторы, журналисты, карикатуристы и другие завсегдатаи Гранд-Опера. Помимо обстоятельств приезда двух балерин в Париж, мы уделим внимание парижским критикам, их рецензиям, написанным по случаю выступлений русских танцовщиц.

Подробности приглашения и приезда балерин [1, р. 46-49; 59-66; 74-81]

Приезд супругов Петипа в 1861 году в Париж не случаен, а является частью программы европейских гастролей, которые были возможны благодаря разрешению дирекции Императорского театра взять им отпуск на три месяца. Супруги выступили в Париже, в Риге и Берлине. Из-за отсутствия времени на подготовку Петипа решает показать французской публике балет «Рынок невинных» (*Marché des Innocents*)⁵, сочиненный в Санкт-Петербурге двумя годами ранее под названием «Парижский рынок»⁶, в котором Мария Петипа исполнила роль Глориеты. Как это бывало нередко в то время, интерес к спектаклю вызывало не его содержание, а исключительно выступление дебютантки Марии Петипа [2]. Следующим летом балет «Рынок невинных» был вновь поставлен в Парижской опере. Однако второй приезд супругов в Париж был отмечен дебютом Марии в «Мазурке» в балете «Своенравная жена» (*Diable à quatre*)⁷, который был создан для Карлотты Гризи. Этот спектакль занимал важное место в репертуаре Парижской оперы в XIX веке, так как являлся одним из редких хореографических спектаклей, который держался в репертуаре благодаря многочисленным воспроизведениям. В журнале «Фигаро»

⁵ *Marché des Innocents* – балет-пантомима в одном акте, представленный 29 мая 1861 г. в Парижской опере. Музыка Ц. Пуни, либретто М. Петипа, хореография Л. и М. Петипа. (Возможно, что имя Люсьена указывается только для защиты авторских прав Мариуса во Франции).

⁶ «Парижский рынок» – комический балет, показанный в Санкт-Петербурге 23 апреля 1859 года.

⁷ *Diable à quatre* – балет-пантомима в 2-х актах и 4-х сценах. Впервые был представлен 11 августа 1845 года в Королевской академии музыки. Музыка А. Адана, либретто А.а де Левена, хореография Ж. Мазилье.

(*Le Figaro*) по этому поводу появилась запись: «Балет «*Marché des Innocents*» стал для фосфоресцирующей танцовщицы (Марии Петипа) выигрышем в казино», в то время как «*Diable à quatre*» стала выигрышем Академии» (цит. по: [3]). Мария в нем танцевала национальные па, польскую мазурку (*Polski-Mazur*) вместе с Феликсом Кшесинским, характерным танцовщиком из русской императорской труппы⁸.

Пребывание Марии Петипа в Парижской опере поддерживалось общеизвестностью ее супруга. Год спустя приглашение Марфы Муравьевой вызвало колебания администрации в присвоении статуса балетной знаменитости одновременно обоим танцовщицам. Директор Гранд-Опера, Эмиль Перрен лично предложил Муравьевой заключить первый контракт с театром на шесть месяцев (который впоследствии был продлен). Так вышло, что несчастный случай, случившийся с Эммой Ливри, и окончание контракта Амалии Феррарис вынудили его искать новую «звезду», которую он хотел представить парижской публике. Журналисты в своих анонсах приезда балерины, не скупились на похвалы, а именно сравнивали и называли балерину преемницей Марии Тальони и Фанни Эльслер [5]. К тому же Муравьева дебютировала в Парижской опере не в каком-то посредственном спектакле, а в балете «Жизель» – ключевом произведении парижского репертуара. На сцене Гранд-Опера «Жизель» не показывали в течение десяти лет, но по случаю приезда новой танцовщицы его возобновили в новых костюмах и декорациях. Впоследствии Муравьева выступила в двух произведениях своего учителя А. Сен-Леона: в 1863 году – в «Дьяволине»⁹, в следующем году – в балете «Немая, или Отмщенный Амур»¹⁰. Последний спектакль является авторской редакцией балета «Фиаметта», созданного в Санкт-Петербурге¹¹ (Ил. 1).

⁸ Согласно журналу *Journal de régie de l'Opéra*, Мария Петипа исполняла мазурку вместе с Феликсом Кшесинским первый раз 13 июня 1862 года [4]. Другая русская балерина Зина Мерант (Ришар) также выступала в этом балете.

⁹ Одноактный балет-пантомима «Дьяволина» был представлен в Королевской академии музыки 6 июля 1863 года. Музыка Ц. Пуни, либретто и хореография А. Сен-Леона.

¹⁰ «Немая, или Отмщенный Амур» – это двухактный балет-пантомима, созданный в Королевской Академии музыки 11 июля 1864 г. Музыка Людвиг Минкуса. Либретто Генри Меилхака и Людовика Галеви. Хореография Артура Сен-Леона.

¹¹ «Фиаметта» – четырехактный балет, представленный в петербургском Большом театре 13 февраля 1864 года.



Ил. 1. Мария Петипа. Фотография Феликса Надара. 1861

Мария Петипа в балете как «жанровая живопись в изобразительном искусстве»¹²

Выступления балерин послужили источником вдохновения для написания множества рецензий во многих газетных и журнальных изданиях. Но, скорее всего, эти публикации сообщат нам больше о воображении парижских журналистов и о красноречивости письма театральной критики, полной стереотипов, чем о самих танцовщицах. Под влиянием речей писателей-журналистов Париж пребывает в восторге от прибытия новой танцовщицы Марии Петипа, но по причинам часто далеким от танца. Эти причины, впрочем, такие же, как те, что указала в своих «Записках» Екатерина Вазем [7, р. 9-11], нелестно оце-

¹² Полный текст цитаты: «Поверьте нам, г-жа Петипа не претендует называть себя равной Феррарис или Ливри в том, что касается стиля и выправки. Мы можем назвать г-жу Петипа необычной танцовщицей. Ее место в хореографическом искусстве находится на том же месте, что жанровая живопись в изобразительном искусстве» (цит. по: [6]).

нивая Марию Петипа. Балерина петербургского Большого театра признает достоинства Петипа, однако не забывает указать на отсутствие у нее технической виртуозности. По ее мнению, Мария Петипа достигла высшего балетного ранга в труппе Императорского театра только благодаря браку с хореографом, умевшим представить ее публике в наиболее выгодном для нее свете.

В Париже указанные «несовершенства» легко превратились в «достоинства». Критики единодушны в описаниях, касающихся удачных внешних данных танцовщицы. Это подтверждают серии фотографий, снятые Феликсом Надаром.

Определения «молодая», «хорошенькая», «очаровательная», «милая», «воздушная», «обольстительная» регулярно встречаются в статьях критиков, отзывавшихся о танцовщице. Журналисты сравнивали ее со стрекозой, птицей или с ребенком. Хотя подобные сравнения можно назвать стереотипными, в эпоху Романтизма они создавали идеальный женский образ. Издание *L'Actualité littéraire, artistique, scientifique* следующим образом описывает Марию Петипа: «Г-жа Мария Петипа – хорошенькая, красивая, изысканная и миленькая, словно ребенок спросонья. Ее изящность – невинна, но обольстительна» [2]. Хроникер газеты «Фигаро» отмечал, что Мария Петипа отвечает «первым требованиям танцовщицы», то есть «имеет миловидную (часто повторяющееся клише в высказываниях о танцовщицах) внешность» [3].

Что же сообщала пресса о стиле танца и технических качествах исполнения Марии Петипа? Критические статьи не предлагают развернутых комментариев по этому поводу. Хроникер в *L'Orchestre*, освещая ее выступление в балете «Рынок невинных», представляет ее в качестве «полухарактерной танцовщицы с искрящейся грациозностью, с неожиданной и изысканной кокетливостью» [8]. Журналист Пьер-Анжело Фьорентино из газеты *Le Constitutionnel* особенно восторгался одной сценой из балета, в которой «Г-жа Петипа выставляет на показ украшенные вышивкой наряды; кружится и трепещет в вихре белых юбок». В конце ее выступления он не без иронии делает вывод о том, что «это не школьный танец, а танец с характером, и еще каким характером!» [9]. Бенуа Жувен, критик из «Фигаро», в рецензии на балет «Своенравная жена» («*Diable à quatre*»), указывал на то, что «сопоставление двух мазурок (в исполнении Гризи и Петипа) было бы... несправедливым поддразниванием и не имело бы смысла». У «русской танцовщицы «непокорные ноги», а ее пальцы сделаны из «гнувшейся стали и покрыты бархатом», но балерина позволяет другим

демонстрировать высокий стиль, точность и твердость исполнения». По его мнению, в исполнительской манере М. Петипа не было ничего «уничжительного», а наоборот, «мягкие руки, соединяющиеся в полукруге над головой и опускающиеся потом на грудь, напоминающие то движение кошечки, то хлопанье крыльев» символизировали «грациозность», «самозабвение», «молодость» и «очаровательную прелесть» [10]. Эти сравнения с домашними животными, совмещающие в себе чувственность и эфемерную элегантность, позволяют заметить, что в случае с Марией Петипа женский образ не мог быть отделен от танцовщицы, так как внимание концентрировалось на ее способностях обольщать.



Ил. 2. Марфа Муравьева. Фотография Эжена Дисдери. 1863

Марфа Муравьева. Возвращение «правильного» академического стиля

О Марфе Муравьевой журналисты писали больше, чем о Марии Петипа. Рецензии на выступления артистки предлагали их детальное описание, но были написаны в более осторожном тоне. Иногда они были противоречивыми, а иногда – предусмотрительно сдержанными. Некоторые хроникеры не считали Муравьеву «красивой», а это, казалось непростительным в Париже. Эстетические предрассудки в сознании парижских балетоманов были такими, что в своей рецензии на балет «Немез» Теофиль Готье, больше интересовался дебютом Евгении Фиокр в небольшой партии Амура, чем исполнительницей главной роли, за которой он, однако, признавал большие технические способности [11]. Расхваливая очарование Амура, критик сравнивал артистку с греческими статуями. Умеренные замечания по поводу внешних данных Муравьевой объяснимы двумя противоречивыми мнениями. С одной стороны, некоторые критики находили, что Муравьева похожа на Тальони, другие же вели более глубокие размышления об искусстве танцовщицы. Так, журналист Жувен назвал его «оригинальным»¹³ [12]. Критик также писал в статье, посвященной спектаклю «Дьяволина», что «Поэзия танца у Муравьевой торжествует только при повторном взгляде» [12].

В лестных комментариях, адресованных Муравьевой, самым часто встречающимся словом, без сомнения, является «правильность». Муравьева сразу зарекомендовала себя как танцовщица, владеющая уверенной техникой и виртуозностью, в то время как Петипа, прежде всего, обольщала своей пикантностью и обаянием. Журнал *Les Beaux-Arts* замечает по поводу ее выступления в балете «Жизель»: «Главными достоинствами Муравьевой являются ловкость и изумительная мягкость, правильность и крепость; у нее прочные пальцы. Она поднимается с необыкновенной легкостью, обладает живостью и невесомостью, а ее движения и яркая мимика своеобразны. Все в ней правильно, оригинально и правдиво» [13]. Журналист *La Semaine judiciaire*, по случаю выступления в балете «Немез», также отмечал «балетную технику», «быстроту» и «железные носки» Муравьевой и... отсутствие у нее «женского очарования» и «обольщающей грации» [14]. Следует отметить, мы не должны полностью доверять данной критике. Журнал *Le Monde illustré* оценивает выступление танцов-

¹³ Характеристика «оригинальный» регулярно и настойчиво встречается во всех рецензиях Жувена на выступления Муравьевой.

щицы как правильное, мимоходом упоминая виртуозность ее «мелких быстрых движений, которые она исполняет с редкой точностью». Тем не менее, у танцовщицы нет «той полноты элегантных движений, свойственных Феррарис, ни той легкости исполнения бедной Ливри, ни драматического таланта Розати» [15]. Это время было временем триумфа итальянских балерин, отличавшихся от всех других невиданной виртуозностью и, зачастую, превосходным драматическим талантом. Муравьева, по мнению некоторых критиков, является представительницей сдержанного стиля балетного искусства. Ее исполнение не так красноречиво и менее значимо на фоне хвалебных комментариев, адресованных французским и итальянским танцовщицам, выступавшим в Парижской опере до Муравьевой (ил. 3).



Ил. 3. Марфа Муравьева. Фотография Эжена Дисдери. 1863

Парижская критика не изменяет своим принципам. Существует ли «русская» танцовщица?

Вопреки стереотипам, газетные статьи все же позволяют распознать двух совершенно разных балерин, отличающихся манерами исполнения, характерами и техниками. Помимо традиционного для балета противопоставления двух балерин, важно изучить и другой вопрос. Есть ли в комментариях прессы какие-либо намеки на «русскость» танцевального мастерства Петипа и Муравьевой, позволявшей им дистанцироваться от современниц из парижской Оперы? Это тонкий и даже спорный вопрос, так как большинство парижских балетных знаменитостей были иностранцами. К тому же, обе приглашенные танцовщицы обучались под надзором французских балетмейстеров в Санкт-Петербурге. Вопрос формирования русского стиля, по крайней мере, петербургского, в этой связи представляется спорным. На самом деле мы не встретили в прессе рассуждений, сетований, или спорных замечаний в отношении предположительно иностранного «вторжения», как, например, в случае выступлений итальянских балерин, или в связи с исчезновением французского стиля. Журналистом Фиорентино приезд Марии Петипа воспринимался как знак высокой репутации Парижа, подкреплявший миф об этом городе, который называют столицей искусств и настоящей Меккой для артистов. Жувен, в свою очередь, считал, что присутствие Марфы Муравьевой в Париже способно было возродить французский балет, тогда как другим нравилось, наоборот, говорить о его упадке [16]. Ответ на вопрос о существовании и принадлежности к «русскому» стилю, или, по крайней мере, к «императорскому», показывает, что, скорее всего, главным было пробужденное балеринами воображение, а не их техника или принадлежность к какой-либо танцевальной школе. Так, по мнению Поля Сен-Виктора, Мария Петипа в балете «Рынок невинных» – «русская, которая танцует с самым живым и самым французским характером» [17]. Называя ее выступление в балете «Своенравная жена» «настоящим открытием», журналист добавлял, что ее «дерзкий, простодушный, яркий и задорный» танец «сочетает славянский каприз и французский характер» [17]. Пылкий темперамент танцовщицы, согласно перу Жувена, напротив, сближает ее с итальянскими танцовщицами: «Ученица петербургского Театрального училища, г-жа Мария Петипа обладает итальянским стилем Феррарис, Фуокко (sic) и Карлотты [Гризи]. Она танцует лучше в «taqueté», чем в «ballonné»»¹⁴ [18]. Внимание журналистов также привлекало положение рук. Именно эта деталь становится неожиданной новин-

¹⁴ Противопоставленные в цитате термины «taqueté» и «ballonné» подразумевают танец партерный и танец воздушный. – Ред.

кой для критиков. Согласно Сен-Виктору, «у ее рук – характер ног, и это редкое качество в Опере» [19]. Для Жувена именно эта особенность представлялась отличительной чертой танцовщицы: «Г-жа Петипа танцует руками вместо того, чтобы использовать для удержания равновесия жесткие и неуклюжие движения» [18].

Общей чертой пера парижских критиков было их сожаление по поводу движений французских танцовщиц, чье мастерство, главным образом, сосредоточивалось в технике ног. Блистая в характерных па, Мария Петипа могла таким образом пробуждать с новой силой романтические фантазии о теле экзотической танцовщицы, которая вызывала восхищение благодаря своеобразным и необычным чертам: «Дерзко вздернутый маленький нос, сверкающие зубы в розовых деснах и клыки молодой волчицы придают ее выражению лица что-то необычное, свободное и дикое. Ее рыже-каштановые волосы рассыпаются, словно искры от пожара» [2]. Такое внимание к внешности танцовщицы характерно для парижской критики, чьи сопроводительные замечания позволяют включить в исследование вопрос о представлении образа иностранной танцовщицы.

Если Марию Петипа отождествляли с «татарским» Востоком, то Муравьеву описывали, как «русскую блондинку невысокого роста» [20, с. 337], как танцовщицу, прибывшую из «соседней заснеженной страны, где выступала Мария Тальони». Муравьеву называли то «северной балериной» [21], то «северной звездой» [22] (а также «Сильфидой» или «Вилой») [23]. Эти сравнения резко отличались от оценок приземленного стиля танцев итальянок, выступавших с успехом в Париже.

Унаследованное от первых романтиков представление о северных краях превалирует в данном случае над национальными характеристиками танцовщицы, а именно над ее заявленным академическим «правильным» стилем. Большинство критиков, как например, ранее упомянутый Жувен, также подчеркивают граничащую с причудливостью «оригинальность» Муравьевой, даже если речь идет о ее недостатках или оплошностях: «Новую звезду, г-жу Муравьеву, отличает, прежде всего, большая оригинальность. Она удивляет. Все, что она делает, несет в себе причудливый отпечаток и удивительную фантазию» [24, р. 311]. Но каким образом проявляется данная «оригинальность»? По сравнению с кем? Она может быть выявлена только в сравнении со знакомым и привычным состоянием танца. Автор статьи в журнале *La Vie parisienne*, пишущий не о спектакле, а о репетиции балета «Немеля», описывает танцовщицу следующим образом: «Я не думаю, что в театре

существует более оригинальное лицо: удивление, как у ребенка, страх, а потом успех, наивная радость, которая заставляет вначале улыбнуться, а потом соблазняет. Чтобы увидеть ее в слезах, не потребуется досадного обстоятельства. Мы должны заявить, что она не похожа на всех тех, о ком мы мечтали в училище. Мы по-другому представляли себе танцовщиц *Оперы*» [25]. Эти замечания приобретают особый смысл в светской игривой критике, рассказывающей каждую неделю новые истории о «парижской жизни» и об «императорском празднике», наполненном дивертисментом и пустяками. По словам журналиста Жувена, «целомудренная» Муравьева вызывает позднее воспоминание о Тальони, иконе благопристойности, серьезности и духовности. Парижская опера 1860-х годов отодвинула эти качества на второй план, и балет часто воспринимается как дозволенная демонстрация женского тела, за которым сладострастно наблюдают через театральный бинокль постоянные зрители.



Ил. 4. Мария Петипа. Фотография Феликса Надара. 1861

В эпоху новых возможностей обмена артистами и эстетическими моделями присутствие русских артисток Марии Петипа и Марфы Муравьевой в Парижской опере в 1860-х годах свидетельствует о новой роли Императорского русского балета в танцевальном мире. Русский балет приобрел европейскую репутацию еще до того, как Мариус Петипа стал главным балетмейстером, но в указанный период времени с новой силой подтвердил его мировую известность. К тому же карьера Марии Петипа и Марфы Муравьевой демонстрирует путь танцовщиц из балетной элиты на европейский пьедестал балетных звезд, а также показывает, что их творческий статус зависит от репутации и влияния действующего хореографа. Критические статьи продолжают представление о балеринах, сформированное в эпоху Романтизма [26]. В критических статьях об этих балеринах не существует описаний, которые могли бы «идентифицировать» танцовщиц, как, например, они имели место во время выступлений испанских и итальянских танцовщиц в предыдущие годы.

Отметим, что после двух сезонов в Парижской опере карьера Марии Петипа продолжается исключительно в Санкт-Петербурге. В 1869 году супруги Петипа расстаются, и Мария Петипа покидает балетную сцену, но позднее становится драматической актрисой¹⁵. Марфа Муравьева должна была в очередной раз выступать в Парижской опере весной 1865 года по новому контракту с более выгодными условиями и с повышенным гонораром. Но по причинам, которые мы не будем затрагивать в этой статье, она отменила свой приезд. После замужества она покинула сцену петербургского театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. The Ballet of the Second Empire, 1858-1870. / I. Guest. London: Adam and Charles Black, 1953. XII, 148 p.
2. L'Actualité littéraire, artistique, scientifique. 1861. 11 août.
3. Le Figaro 1862. 26 juin.
4. BMO-BNF, Archivesdel'Opéra, Régie, Journal de régie, 1èr série, 1862, 13 juin; Mémoires du maître de ballet des Théâtre impériaux, op. cit., p. 60.

¹⁵ В начале 1850-х годов, в эпоху руководства барона Кюстера, Мария Петипа пробовала начать карьеру драматической актрисы на сцене Александринского театра, а впоследствии – Новочеркасского театра. Эти попытки не имели успеха. Мария Петипа ушла из жизни 24 марта 1882 года (по официальной версии – от «сокрушительной черной оспы», однако, на самом деле, при обстоятельствах, похожих на самоубийство) (см. [27, с. 134-136]).

5. Jean Diable. 1863. 21 mars.
6. Le Monde illustré. 1863. N° 318. 16 mai. P. 319.
7. Vazem E. Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre, 1867-1884 // Dance Research. 1986. N° 1. Vol. 4. P. 9-11.
8. L'Orchestre. 1862 . 1er octobre.
9. Le Constitutionnel. 1861. 3 juin.
10. Le Figaro. 1862. 29 juin.
11. Le Moniteur universel. 1864. 18 juin.
12. Le Figaro. 1863. 21 mai.
13. Les Beaux-Arts, t. VI, 1er января-15 июля 1863 г., p. 311.
14. La Semaine judiciaire. 1864. 18-19 juillet.
15. Le Monde illustré. 1863. N° 318. 16 mai. p. 319.
16. Le Figaro. 1863. 12 juillet.
17. La Presse. 1863. 3juin.
18. Le Figaro. 1861. 9 juin.
19. La Presse. 1863. 23 juin.
20. Revue du progrès moral, littéraire, scientifique et artistique, T. II, 2e полугодие, 6е номер, Париж, Bureaux de la Revue du progrès, 1864, с. 337.
21. Le Journal des débats. 1863. 16 mai.
22. La Comédie, 12 июля 1863 г.
23. Le Journal des débats. 1863. 11 mai.
24. Les Beaux-Arts. Op. cit., p. 311.
25. Репетиция в Опере («Немея, или Отмщенный Амур») // La Vie parisienne. 1864. 25 juin.
26. *Bénédicte Jarrasse*, Les Deux Corps de la danse. Imaginaires et représentations à l'âge romantique, Pantin, Centre national de la danse, coll. «Histoires », 2017. 989 p.
27. *Боглачева И.* Русская Галатей. Мария Суровщикова-Петипа // Артисты Санкт-Петербургского императорского балета XIX века. Санкт-Петербург: Чистый лист, 2015. 344 с.

REFERENCES

1. The Ballet of the Second Empire, 1858-1870. / I. Guest. London: Adam and Charles Black, 1953. XII, 148 p.
2. L'Actualité littéraire, artistique, scientifique. 1861. 11 août.
3. Le Figaro 1862. 26 juin.
4. BMO-BNF, Archivesdel'Opéra, Régie, Journal de régie, 1èr série, 1862, 13 juin; Mémoires du maître de ballet des Théâtre impériaux, op. cit., p. 60.
5. Jean Diable. 1863. 21 mars.
6. Le Monde illustré. 1863. № 318. 16 mai. P. 319.
7. *Vazem E.* Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre, 1867-1884 // Dance Research. 1986. № 1. Vol. 4. P. 9-11.
8. L'Orchestre. 1862 . 1er octobre.
9. Le Constitutionnel. 1861. 3 juin.
10. Le Figaro. 1862. 29 juin.
11. Le Moniteur universel. 1864. 18 juin.
12. Le Figaro. 1863. 21 mai.
13. Les Beaux-Arts, t. VI, 1er yanvary-15 iyulya 1863 g., p. 311.
14. La Semaine judiciaire. 1864. 18-19 juillet.
15. Le Monde illustr . 1863. № 318. 16 mai. p. 319.
16. Le Figaro. 1863. 12 juillet.
17. La Presse. 1863. 3juin.
18. Le Figaro. 1861. 9 juin.
19. La Presse. 1863. 23 juin.
20. Revue du progrès moral, littéraire, scientifique et artistique, T. II, 2e polugodie, 6e nomer, Parizh, Bureaux de la Revue du progrès, 1864, s. 337.
21. Le Journal des débats. 1863. 16 mai.
22. La Comédie, 12 iyulya 1863 g.
23. Le Journal des débats. 1863. 11 mai.
24. Les Beaux-Arts. Op. cit., p. 311.

25. Repeticiya v Opere («Nemeya, ili Otmshenny`j Amur») // La Vie parisienne. 1864. 25 juin.

26. *Bénédicte Jarrasse*, Les Deux Corps de la danse. Imaginaires et représentations à l'âge romantique, Pantin, Centre national de la danse, coll. «Histoires», 2017. 989 p.

27. *Boglacheva I.* Russkaya Galateya. Mariya Surovshhikova-Petipa // Artisty` Sankt-Peterburgskogo imperatorskogo baleta XIX veka. Sankt-Peterburg: Chisty`j list, 2015. 344 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Жарасс Б. — канд. филол. наук (сравнительная лингвистика), доц. каф. современной литературы; benedictejarrasse@yahoo.fr

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bénédicte, Jarrasse — PhD in comparative literature (docteur en littérature comparée), professeur agrégé de lettres modernes; benedictejarrasse@yahoo.fr

Работа выполнена в рамках проекта «Критический дискурс о танце» (Labex OBVIL, Sorbonne Université).