

УДК 792.8

«ДОЧЬ ФАРАОНА» —
«ЗОЛОТОЙ БАЛЕТ» ПЕТЕРБУРГСКОГО РЕПЕРТУАРА

Макарова О. Н.¹

¹ РГПУ им. А. И. Герцена, наб. Мойки, д. 48. Санкт-Петербург, 191186, Россия.

«Дочь фараона» (1862) — один из самых масштабных балетных спектаклей своего времени — оказался «золотым» для Дирекции Императорских театров. Сохранившиеся финансовые документы 1860-х годов свидетельствуют о внушительных вложениях в постановку, демонстрируя ее важность для Дирекции. «Золотым» стал спектакль и для его автора, хореографа Мариуса Петипа. Успех «Дочери фараона» принес ему не только признание, но и пост балетмейстера Императорских театров с соответствующим повышением жалования. «Золотым», дорогим сердцу, был этот балет и для артистов. На протяжении шестидесяти шести лет сценической жизни спектакль оставался любимым для многих занятых в нем исполнителей, и очень часто они выбирали «Дочь фараона» для своих бенефисов. Пресса сохранила свидетельства того, какие в прямом смысле слова золотые подарки он принес бенефициантам.

Ключевые слова: балет, «Дочь фараона», Мариус Петипа, Каролина Розати, Дирекция Императорских театров, бенефис.

THE PHARAOH'S DAUGHTER —
THE GOLDEN BALLET OF THE ST. PETERSBURG REPERTOIRE

Makarova O. N.¹

¹ The Herzen State Pedagogical University of Russia, 48, Moika Emb., St. Petersburg, 191186, Russian Federation.

One of the most ambitious ballets of its time, *The Pharaoh's Daughter* (1862), turned out to be «golden» for the Direction of Imperial Theaters. The surviving financial documents of the 1860s illustrate the scale of the investments made in the production, and demonstrate its importance for the Direction. The performance was also «golden» for its author, choreographer Marius Petipa. The success of *The Pharaoh's Daughter* brought him not only recognition, but also the post of the Imperial Theaters' choreographer with a corresponding increase in salary. This ballet was «golden», dear to the heart, and for the artists. For sixty six years of its stage life, the production remained a favorite for many

of the dancers involved in it, and very often they chose *The Pharaoh's Daughter* for their benefit performances. The press has preserved evidence for luxury of the golden (in the literal sense of the word) gifts it brought to the beneficiaries.

Keywords: the ballet, *The Pharaoh's Daughter*, Marius Petipa, Carolina Rosati, the Direction of Imperial Theaters, benefit performance.

Созданный в 1862 году балет «Дочь фараона» — первое самостоятельное многоактное сочинение Мариуса Петипа, один из самых масштабных спектаклей своего времени. Он фактически открыл золотую эпоху петербургского балета, эпоху больших спектаклей Петипа. С одной стороны, спектакль оказался «золотым» (очень затратным) для Дирекции Императорских театров, с другой — стал «золотой жилой» для казны, поскольку пользовался успехом у публики и шел при полных сборах.

Пикантные подробности предыстории его появления Мариус Иванович смаковал в своих мемуарах. Вполне правдоподобно звучит рассказанная им история о том, что сначала директор Императорских театров Андрей Иванович Сабуров обещал приглашенной звезде, Каролине Розати¹, новый спектакль к бенефису и даже одобрил сотрудничество Петипа с либреттистом Сен-Жоржем. В сентябре 1861 года (за полгода до премьеры) французские газеты сообщали о заказе Сен-Жоржу большого балета для петербургской сцены [1, с. 187]. А пока хореограф, пребывая в Париже, с модным драматургом выстраивал программу нового спектакля, господин Сабуров передумал. Ставшая вдруг опальной, звезда Розати призвала Петипа на помощь в отстаивании права блеснуть перед петербургской публикой в новой роли — права, оговоренного контрактом. Господин Сабуров принимал возмущенную балерину не в мундире, а в утреннем халате, и согласиться-таки на постановку его заставил конфуз. Какие детали той встречи нарисовала фантазия мемуариста Петипа, на склоне дней вспоминавшего молодость, уже не уточнит никто. А то, что не вовремя распахнувшийся халат директора Императорских театров стоил дорого, доказывают сохранившиеся финансовые документы.

Дорого спектакль обошелся всем службам. За шесть недель подготовить четырехактный спектакль с огромным количеством действующих лиц, а значит, и костюмов, с восемью сменами декораций и разнообразной бутафорией, включавшей двух верблюдов в натуральную величину, льва, рой пчел и прочие аксессуары экзотического антуража, — задача не слишком привычная для театра.

¹ Каролина Розати — итальянская балерина, в 1859–1862 годы выступавшая в Санкт-Петербурге.

Красноречивы и цифры. В 1861 году на постановку нового балета в петербургских Императорских театрах было предусмотрено потратить 12 тыс. рублей [2, л. 1 об.]. Фактическую смету расходов на премьеру «Дочери фараона» в фондах Дирекции Императорских театров найти не удалось, однако доступна для ознакомления смета расходов на постановку спектакля в Москве в 1864 году. Московский спектакль повторял петербургский (сам Мариус Иванович ездил в Москву осуществлять постановку); на него было потрачено 16 тыс. 480 рублей [3]. Если учесть, что в Москве часть декораций была из подбора (об этом сообщают рецензенты) [4, с. 3], очевидно, что петербургские затраты были не меньшими, а значит, превысили запланированные на сезон суммы.

Стоит отметить, что «золотой» для конторы Императорских театров была и главная героиня нового балета, для которой «Дочь фараона» и создавалась, итальянка Каролина Розати. За честь сотрудничества с приглашенными иностранными звездами Дирекция обычно платила щедрее, чем за таланты местных воспитанниц, но, даже понимая это, «особость» положения Розати впечатляет. Так, в сезон 1859/1860 годов сумма контракта главного балетмейстера петербургской труппы Артура Сен-Леона составляла 6 тыс. рублей в год [5, л. 4 об.], Розати же по контракту полагалось 16 тыс. 250 рублей [5, л. 13]!

В год создания «Дочери фараона» Цезарь Пуни, тоже иностранец, композитор балетной труппы, автор музыки спектакля, получал 3 тыс. 600 рублей в год и в соответствии с контрактом не претендовал на дополнительные гонорары за сочинения [6, л. 24]². Главный машинист и декоратор Андрей Роллер, работавший над оформлением спектакля, получал 4 тыс. рублей в год [7, л. 230 об.]. Директору Императорских театров в расписании театральных трат на жалование, столовые и прочие расходы отводилось 4 тыс. 3 рубля [1, л. 2], певцу Петрову и скрипачу Венявскому — по 1 тыс. [1, л. 2 об.], а танцовщице Розати — 17 тыс. 650 рублей [1, л. 2 об.]! Непосредственная коллега Розати, Мария Суровщикова-Петипа³ получала при этом 1 тыс. 143 рубля в год [8, л. 13]. И даже если принять во внимание, что предполагаемые суммы могли отличаться от фактических, и поверить архивному «Делу об ангажементе танцовщицы Каролины Розати», в соответствии с которым за сезон 1861/1862 годов она получила 8 тыс. 275 рублей [9, л. 10], ее гонорары, в сравнении с гонора-

² В контракте, заключенном с композитором на три года, с 1 марта 1860-го по 1 марта 1863 года, значилось: «Я обязуюсь в качестве композитора балетной музыки сочинять всякого рода музыку, равно аранжировать, оркестровать и переписывать согласно приказаниям Императорской дирекции» [6, л. 24].

³ Воспитанница петербургской школы Мария Суровщикова-Петипа исполняла ведущие партии в балетах. После отъезда Каролины Розати в 1862 году к ней перешли многие роли итальянки, в том числе Аспиччия в «Дочери фараона».

рами коллег, более чем внушительны. Такой «золотой» артистке нужны были соответствующие по роскоши спектакли.

«Золотым» стал спектакль и для его автора, хореографа Мариуса Петипа. Успех «Дочери фараона» принес ему не только признание, но и пост балетмейстера Императорских театров с соответствующим повышением жалования. На момент постановки Петипа по контракту имел обязанности танцовщика-солиста и педагога Театрального училища. После премьеры «Дочери фараона» он обратился к директору Императорских театров Сабурову с просьбой вознаградить его за труды по постановке балетов и возместить связанные с ними расходы. Сабуров, в свою очередь, рапортовал министру императорского двора о намерении выдать Петипа единовременно 800 рублей за то, что тот «неоднократно сочинял очень хорошие отдельные па и в последнее время поставленный им балет “Дочь фараона” имел большой успех» [10, л. 135]. Однако в итоге Петипа получил контракт балетмейстера с дополнительными 1 тыс. 540 рублями в год и обязанностью «ставить и сочинять балеты по поручению Дирекции, ... не требуя уже никакого вознаграждения за поставленные им до сего времени балеты» [10, л. 140].

Главным «золотом» были поставленные Петипа танцы, благодаря изобретательности и разнообразию которых спектакль долго держался в репертуаре. Каждый из четырех актов балета, богатых пантомимными эпизодами, включал развернутую танцевальную сцену. В первом хореографической кульминацией была сцена охоты — *Grand pas des chasseresses*. Фараон с дочерью Аспиччией в сопровождении свиты охотился на льва — такой сюжетный повод хореограф использовал для ансамблевого танца и первой вариации балерины. В спектаклях Мариуса Петипа за годы их сценической жизни вариации главной героини могли меняться. Хореограф любил подчеркнуть достоинства талантливых артисток, и, когда роль переходила новой исполнительнице, сочинял для нее новое соло, во всем блеске представляющее мастерство звезды. Рецензенты «Дочери фараона» разных лет отмечали сложность танцевальных комбинаций Аспиччии в сцене охоты. Описание фрагмента той вариации, что исполняла Генриетта Дор, сохранилось на страницах прессы: «Г-жа Дор делает, в числе прочих трудностей, два тура на носке, потом делает чистейшее *developpé* и становится на одном же носке в позицию, которая называется *à la seconde*» [11, с. 2].

«Бриллиантом чистой воды» [12, с. 61] называл ценитель классического наследия Фёдор Васильевич Лопухов *Grand pas d'action* из второго акта. Исполняли его во дворце фараона Аспиччия, ее невольница Рамзея, две солистки и солист. Таор, приглашенный во дворец в благодарность за спасение Аспиччии от льва, лишь присутствовал на сцене, не вступая в хореографическое действие. Поэтому Лопухов определял номер как *pas de cinque* и отмечал

необычность композиции, выстроенной для четырех женщин и одного мужчины, подчеркивая, что в танцевальном действии «не было ничего случайного..., все было закономерно, вытекало из развития, противоборства тем» [12, с. 63]. Рецензентов восхищало «красивое адажио с двойными турами» [13, с. 762], «красота групп» [14, с. 3] и вариация героини, исполнявшаяся с кинжалом в руках. Свидетель выступления Генриетты Дор в 1869 году восторгался тем, как балерина в ней «прямо с воздушного кабриоля становится на носок и делает быстрейший тур, и таких туров-вихрей делает она 18» [11, с. 2]. Характеристика движений, исполнявшихся более сорока лет спустя, перекликалась с этой: искушенный критик Аким Волинский в 1913 году писал о «вариации, поставленной на восточный мотив⁴, с нежно истомными движениями тела, чередующимися с техникой больших кабриолей» [15, с. 145].

После следующего за *Grand pas d'action* танца кариатид на празднике во дворце (в афише он значился как *Grand ballabile des cariatides animées*) на московской премьере «Дочери фараона» публика несколько раз вызывала балетмейстера [16, с. 3]. Помимо танцев, зрителям очень нравился эффектный трюк, когда из корзин с цветами, которые кариатиды в исполнении артисток балета держали над головами, в ходе действия появлялись дети — воспитанники Театрального училища. У солисток в этом номере был шанс блеснуть и баллоном, и вращением. Обозреватель «Петербургской газеты» после одного из спектаклей подметил, что одна из них «безумно вертелась так, что казалось, она либо влетит в оркестр, либо в своем головоломном вихре вдоль рампы попадет в директорскую ложу» [17, с. 4].

Третье действие открывала картина в рыбацкой хижине, где Аспиччия скрывалась от ненавистного жениха — Царя нубийского. Главная героиня в этой сцене исполняла *Pas fellah* со своим возлюбленным Таором и его слугой. В веселом номере, как сообщала пресса, «техника танцевального искусства стоит на последнем плане, но зато танцовщица имеет возможность выказать свою грацию и пластичность» [18, с. 4]. На московской премьере балета пластичность Прасковьи Лебедевой, очевидно, так пленила зрителей, что по требованию публики ей пришлось трижды повторить этот «несколько канканированный танец» [16, с. 3].

Демонстрацией техники классического танца была следующая картина третьего акта, в Подводном царстве, с *Grand pas des fleuves* (гран-па рек). Оценивая исполнение разнохарактерных вариаций рек, критики соревновались в образности: «“Гвадалквивир” можно было принять за Мойку, и “Неву” за Черную речку» [19, с. 14]. Или: «Под большим сомнением Испания г-жи Обуховой (Гвадалквивир); глядя на ее танцы начинает казаться, что Гвадалквивир про-

⁴ В афише эта вариация обозначалась как *Variation orientale*.

текает скорее всего по Пошехонью. ...Нарядна и изящна Темза в исполнении г-жи Смирновой, а уж на что кажется туманная, скучная река!» [20, с. 3].

«Классическим шедевром Мариуса Ивановича Петипа» [20, с. 3], «перлом хореографической литературы» [21, с. 5] называли очевидцы финальный бра-вурный танец с кроталами⁵ (*Grand pas de crotales*) в последнем действии, когда все перипетии пройдены и влюбленные воссоединились. «Вводя в па с кроталами последнего действия одну группу участников за другой, усиливая, уплотняя впечатление простейшего движения, он [Петипа] достигает — среди звонкого стука металлических тарелок — опьяняющего пафоса», — писал об этом номере тонкий аналитик Андрей Левинсон [22, с. 7]. Этот опьяняющий пафос, похоже, захватывал и артистов, любивших спектакль и с удовольствием окунавшихся в «золото» его хореографии. Редкие рецензии не отмечали в этом танце легкость Павла Гердта, исполнявшего партию Таора до шестидесяти трех лет: «Неувядаемый г-н Гердт... произвел положительную сенсацию своими полетами, пластическими, скульптурными позами и необыкновенным брио исполнения» [20, с. 3].

Золотоносным оказался балет и для перекупщиков билетов, барышников, как их тогда называли. Рецензенты писали, что на премьерные показы «билеты брались с боя и барышники наживали громадные деньги» [17, с. 4]. Традицию полных или очень хороших сборов спектакль поддерживал на протяжении всей своей долгой, 66-летней сценической жизни, и газеты то и дело упоминали о спекулянтах. Так, в 1885 году, например, писали, что публика «ломилась в Большой театр и что барышники брали по 20 рублей за трехрублевое кресло» [23, с. 3].

«Золотым», дорогим сердцу, был этот балет и для артистов. Его любили занятые в нем исполнители и очень часто выбирали «Дочь фараона» для своих бенефисов. Весь сбор от спектакля или его часть (в зависимости от условий контракта артиста) переходил в пользу бенефицианта, поэтому сделать бенефисным любимый публикой и неизменно приносящий хороший доход спектакль — вполне объяснимая идея. «Дочь фараона» создавалась к бенефису Каролины Розати, затем исполнялась в бенефис Марии Петипа, Мариуса Петипа. В 1864 году газеты писали: «Балет “Дочь фараона” продолжает давать полные сборы в кассе, несмотря на то что он уже выдержал три сезона и 14 бенефисов» [24, с. 164].

А впереди были бенефисы Льва Иванова, Екатерины Вазем (на своем последнем спектакле она исполнила акт из «Дочери фараона»). В 1898 году

⁵ Кроталы — в Древнем Египте деревянный или металлический музыкальный инструмент, напоминающий кастаньеты. Со Средних веков кроталами также называют маленькие тарелочки.

для прощания со сценой спектакль выбрала Анна Иогансон, хоть она и исполняла в нем вторую роль — Рамзеи. Феликс Кшесинский, игравший Царя нубийского с премьеры и до конца XIX века, почти до восьмидесяти лет, тоже отмечал бенефис своей коронной ролью. Причем, в очень почтенном возрасте он, так же, как в молодости, радовал публику темпераментом — «по части пантомимы оставался вне конкурса» [25, с. 4] и был «идеально великолепен» [26, с. 3], как писали газеты.

Пресса сохранила свидетельства того, какие в прямом смысле слова золотые подарки принесла «Дочь фараона» бенефициантам. В 1860-е балетная публика была изысканно изобретательна в тематических подношениях своим любимцам. Читаем репортаж с бенефиса Марии Сергеевны Суровщиковой-Петипа: «Появление г-жи Петипа в прологе в виде мумии, когда она выходит из своего роскошного саркофага, при ослепительном электрическом освещении, вызвало единодушный взрыв аплодисментов; вслед за тем ей был поднесен громадный букет с пунцовой лентой, бордюр которой был обшит искусственными ландышами и китайскими розанами; на этой ленте мы прочитали следующую вышитую серебряными буквами надпись: “Марии Сергеевне Петипа, от неизменных почитателей ее таланта. 1864 г.”. После *pas de deux* в рыбацкой хижине г-жа Петипа получила букет, в который был воткнут пучок нильских лилий, этой эмблемы царского величия в Египте... Г-жу Петипа увенчали золотым лавровым венком, поднесенным ей на пунцовой бархатной подушке с золотыми кистями в то время, как она исполнила танец с саблею; к венку был привинчен бриллиантовый полумесяц, состоящий из 56 камней и который может служить брошкою и головным убором. О других букетах считаем излишним распространяться, равно как и о бесконечных вызовах» [27, с. 40]. В другой раз после спектакля любимица публики «получила браслет, брошку и серьги, всё сделанное из шариков горного хрусталя, на которых сидели бриллиантовые мухи» [24, с. 164].

Московская балерина Прасковья Лебедева получила «великолепное ожерелье из брильянтов, украшенное черным жемчугом» [4, с. 3], а также «золотой венок, на листьях которого выгравированы имена почитателей ее таланта» [4, с. 3]. Генриетте Дор, на своем бенефисе впервые исполнившей партию Аспиччии, вручили «громадных размеров брошку в виде брильянтовой бабочки с четырьмя крупными жемчужинами на крыльях и с туловищем из изумрудов; подарок этот, отличающийся художественной отделкой, стоил, как нам сказывали, 5000 рублей...» [11, с. 2]. А госпоже Вазем «был подан рог изобилия с живыми цветами, чрезвычайно оригинальный столик из живых цветов, с корзиной наверху, которую поддерживала серебряная кариатида из “Фараона”» [28, с. 4].

Роскошь подарков отвечала роскоши спектакля, ставшей легендой в около-

театральных кругах. При всяком возобновлении критики не считали лишним вспомнить, каким раньше было зрелище. Читаем: «Если уже надобно было ее (“Дочь фараона”) почему-либо возобновлять, то следовало сделать это с огромными затратами и роскошью, соответственно постановкам новых больших балетов и феерий. То, что казалось в 1862 году великолепным, в 1885 году таким не казалось... Возобновили “Дочь фараона” более чем скромно. Декорации остались почти все старые, их перекрасили, а костюмы и аксессуары хотя и сделаны новые, но скуповато. О прежней роскоши и блеске помина нет. ... Рой пчел — на толстых палках; преследующий Аспиччию лев — тощий и полинялый» [29, с. 3]. Бедный лев, по сюжету покушавшийся на героиню, неоднократно становился мишенью для иронии недовольных очередным возобновлением рецензентов. Ему доставалось за «паралич задних ног» [30, с. 5], за то, что «ребра молюю трачены» [30, с. 5], что считалось непростительным для такого роскошного балета.

На веку «Дочери фараона» сменилось несколько поколений артистов, каждое из которых любило этот балет. Достаточно долго спектакль выдерживал и натиск смены эстетических эпох. Еще в 1907 году критик Валериан Светлов называл «Дочь фараона» «осмысленным и содержательным балетом» [31, с. 4], а в 1924-м его младший коллега Алексей Гвоздев отзывался о «Дочери фараона» как об «обветшалом скелетообразном» [32, с. 10] балете, говорил, что «...как цельный художественный организм он не существует, по крайней мере для современного вкуса» [33, с. 4]. Ему вторил Юрий Бродерсен, считавший «Дочь фараона» «образцом архаичности, балетом, давно отжившим свой век» [34, с. 7]. В новую эпоху «Дочь фараона» не вписывалась; время спектакля, время больших балетов-феерий, прошло. Однако и в новую эпоху этот «скучный и нудный спектакль» [35, с. 11] проходил «при битковых сборах» [34, с. 7].

В октябре 1926 года газеты сообщили о снятии балета «Дочь фараона» с репертуара «ввиду его малой художественной ценности» [36, с. 13]. А в 1928-м Иосиф Феликсович Кшесинский подал в Дирекцию ходатайство о предоставлении ему в качестве юбилейного спектакля «Дочери фараона» в возобновлении Александра Чекрыгина. Этот спектакль сопровождал всю пятидесятилетнюю деятельность юбиляра, и проститься со зрителем Кшесинский хотел в любимой роли Царя нубийского, в которой когда-то так знаменит был его отец. А между тем, в начале 1928 года в городе была создана комиссия по снижению расходов в гос. театрах, и в спектаклях сократили количество занятых артистов: в «Раймонде» — на девять человек, в «Спящей красавице» и «Дон Кихоте» — на десять [37, л. 4]. Тем не менее просьба заслуженного артиста Кшесинского о возобновлении для однократного показа огромного «густонаселенного» спектакля была удовлетворена. И прощальный бене-

фис Кшесинского «Дочь фараона» была показана в последний раз. Спектакль и закончил свою сценическую жизнь едва ли позволительной по тем временам роскошью, оставшись воплощением торжества большого стиля, символом золотой эпохи петербургского балета, которую «Дочь фараона» фактически открыла и которую до конца прожила на сцене, радуя зрителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мариус Петипа. «Мемуары» и документы / сост. С. А. Конаев. М.: Гос. центр. музей им. А. А. Бахрушина, 2018. 224 с.
2. Расписание доходов и расходов по содержанию императорских петербургских театров на 1861 год (с 12 марта 1861 по 25 февраля 1862 г.) // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 18206.
3. Сметы балета «Дочь фараона» на сумму 1648р. 00 коп. // РГИА. Ф. 497. Оп. 3. Ед. хр. 8124.
4. Петербургские отметки // Голос. 1864. 28 ноября, № 329.
5. Дело об ангажементе танцовщицы Каролины Розати. 26 июля 1859 – 19 октября 1860 // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 17046.
6. Дело о службе композитора балетной труппы Цезаря Пуни. 6 марта 1853 – 14 июля 1904 // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 14126.
7. Дело о службе главного машиниста и декоратора Санкт-Петербургских театров профессора Андрея Роллера. 1 января 1834 – 11 февраля 1893 // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 6462.
8. Дело о службе состоявшей при Санкт-Петербургских театрах, уволенной танцовщицы Марии Суровщиковой, по мужу Петипа. 18 февраля 1852 – 25 октября 1896 // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 14655.
9. Об ангажементе танцовщицы Каролины Розати на сезон 1861/1862 г. // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 17974.
10. Дело о службе балетмейстера Мариуса Петипа. 20 мая 1847 – 29 декабря 1916 // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Ед. хр. 2467.
11. Петербургская хроника // Голос. 1869. 18 ноября, №319.
12. Лопухов Ф. В. Хореографические откровения. М.: Искусство, 1972. 215 с.
13. Н. Ф. «Дочь фараона» // Театр и искусство. 1898. № 43. С. 761 – 762.
14. Театр и музыка. Балет // Новое время. 1898. 23 октября, №8138.
15. Первенствующий талант // Волынский А. Статьи о балете / сост., вступ. ст., коммент., список ст. Г. Н. Добровольской. СПб: Гиперион, 2002. 398 с.
16. Бенефис г-жи Лебедевой // Антракт. 1864. 25 ноября.
17. С-новъ. Первое представление балета «Дочь Фараона» // Петербургская газета. 1898. 15 октября, № 283.
18. Петербургская хроника // Голос. 1869. 9 декабря, № 340.

19. О. Г. К-ий. «Дочь фараона» (Первый выход М. Ф. Кшесинской) // Обозрение театров. 1907. 9 октября, № 214.
20. Светлов В. Театральное эхо. Балет // Петербургская газета. 1907. 26 февраля, № 56.
21. И. Б. «Дочь фараона» // Биржевые ведомости. Вечерний выпуск. 1910. 18 января, № 11519.
22. Левинсон А. Театр и музыка. Балет // Речь. 1915. 28 января. № 27.
23. Скальковский К. Дебют г-жи Цукки // Новое время. 1885. 12 (24) ноября. № 3488.
24. А. П-ч. Петербургская сцена. Балетная хроника // Русская сцена. 1864. Т. 5. № 10.
25. А. П. Театр и музыка // Новое время. 1899. 26 октября, № 8500.
26. Свой. Балет «Дочь Фараона» Бенефис г-жи Иогансон // Биржевые ведомости. 1898. 23 октября. № 289.
27. А. П-ч. Балетная хроника // Русская сцена. 1864. Том 5. № 9.
28. А. П. Прощальный бенефис г-жи Вазем // Театральный мирок. 1884. № 9.
29. Дебют г-жи Цукки // Санкт-Петербургские ведомости. 1885. 12 ноября. № 311.
30. Светлов В. Около рампы. «Дочь фараона» // Биржевые ведомости. Вечерний выпуск. 1908. 21 января. № 10311.
31. Светлов В. Около рампы // Биржевые ведомости. Утренний выпуск. 1907. 8 октября. № 10138.
32. Гвоздев А. Пока еще не поздно // Жизнь искусства. 1924. № 24.
33. Гвоздев А. Зритель в балете (по поводу «Дочери Фараона») // Красная газета. Вечерний выпуск. 1924. 30 декабря.
34. Бродерсен Ю. «Дочь фараона» // Рабочий и театр. 1925. 3 ноября. № 44.
35. Квинтов Н. «Дочь фараона» // Жизнь искусства. 1925. № 44.
36. Рабочий и театр. 1926. 5 октября, № 40.
37. Выписки из протоколов заседаний Дирекции Ленинградских государственных академических театров, относящихся к деятельности театра за сезон 1927–1928 // ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 53.

REFERENCES

1. Marius Petipa. «Memuary`» i dokumenty` / sost. S. A. Konaev. M.: Gos. centr. muzej im. A. A. Baxrushina, 2018. 224 s.
2. Raspisanie doxodov i rasxodov po sodержaniyu imperatorskix peterburgskix teatrov na 1861 god (s 12 marta 1861 po 25 fevralya 1862 g.) // RGIA. F. 497. Op. 2. Ed. xr. 18206.
3. Smety` baleta «Doch` faraona» na summu 1648r. 00 kop. // RGIA. F. 497. Op. 3. Ed. xr. 8124.
4. Peterburgskie otmetki // Golos. 1864. 28 noyabrya, № 329.
5. Delo ob angazhemente tanczovshhicy Karoliny` Rozati. 26 iyulya 1859 – 19 oktyabrya

- 1860 // RGIA. F. 497. Op. 2. Ed. xr. 17046.
6. Delo o sluzhbe kompozitora baletnoj truppy` Cezarya Puni. 6 marta 1853 – 14 iyulya 1904 // RGIA. F. 497. Op. 2. Ed. xr. 14126.
 7. Delo o sluzhbe glavnogo mashinista i dekoratora sankt-peterburgskix teatrov professora Andrey a Rollera. 1 yanvarya 1834 – 11 fevralya 1893 // RGIA. F. 497. Op. 1. Ed. xr. 6462.
 8. Delo o sluzhbe sostoyavshej pri sankt-peterburgskix teatrax, uvolennoj tanczovshhicy Marii Surovshhikovej, po muzhu Petipa. 18 fevralya 1852 – 25 oktyabrya 1896 // RGIA. F. 497. Op. 2. Ed. xr. 14655.
 9. Ob angazhemente tanczovshhicy Karoliny` Rozati na sezon 1861/1862 g. // RGIA. F. 497. Op. 2. Ed. xr. 17974.
 10. Delo o sluzhbe baletmejstera Mariusa Petipa. 20 maya 1847 – 29 dekabrya 1916 // RGIA. F. 497. Op. 5. Ed. xr. 2467.
 11. Peterburgskaya xronika // Golos. 1869. 18 noyabrya, №319.
 12. Lopuxov F. V. Xoreograficheskie otkrovennosti. M.: Iskustvo, 1972. 215 s.
 13. N. F. «Doch` faraona» // Teatr i iskustvo. 1898. № 43. S. 761 – 762.
 14. Teatr i muzy`ka. Balet // Novoe vremya. 1898. 23 oktyabrya, №8138.
 15. Pervenvuyushhij talant // Voly`niskij A. Stat`i o balete / sost., vstup. st., komment., spisok st. G. N. Dobrovol`skoj. SPb: Giperion, 2002. 398 s.
 16. Benefis g-zhi Lebedevoy // Antrakt. 1864. 25 noyabrya.
 17. S-nov`. Pervoe predstavlenie baleta «Doch` Faraona» // Peterburgskaya gazeta. 1898. 15 oktyabrya, № 283.
 18. Peterburgskaya xronika // Golos. 1869. 9 dekabrya, №340.
 19. O. G. K-ij. «Doch` faraona» (Pervy`j vy`xod M. F. Kshesinskoy) // Obozrenie teatrov. 1907. 9 oktyabrya, № 214.
 20. Svetlov V. Teatral`noe e`xo. Balet // Peterburgskaya gazeta. 1907. 26 fevralya, № 56.
 21. I. B. «Doch` faraona» // Birzhevy`e vedomosti. Vechernij vy`pusk. 1910. 18 yanvarya, № 11519.
 22. Levinson A. Teatr i muzy`ka. Balet // Rech`. 1915. 28 yanvarya. № 27.
 23. Skal`kovskij K. Debyut g-zhi Czukki // Novoe vremya. 1885. 12 (24) noyabrya. № 3488.
 24. A. P-ch. Peterburgskaya scena. Baletnaya xronika // Russkaya scena. 1864. T. 5. № 10.
 25. A. P. Teatr i muzy`ka // Novoe vremya. 1899. 26 oktyabrya, №8500.
 26. Svoj. Balet «Doch` Faraona» Benefis g-zhi Ioganson // Birzhevy`e vedomosti. 1898. 23 oktyabrya. № 289.
 27. A. P-ch. Baletnaya xronika // Russkaya scena. 1864. Tom 5. № 9.
 28. A. P. Proshhal`ny`j benefis g-zhi Vazem // Teatral`ny`j mirok. 1884. № 9.
 29. Debyut g-zhi Czukki // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1885. 12 noyabrya. № 311.
 30. Svetlov V. Okolo rampy`. «Doch` faraona» // Birzhevy`e vedomosti. Vechernij vy`pusk. 1908. 21 yanvarya. № 10311.

31. Svetlov V. Okolo rampy` // Birzhevy`e vedomosti. Utrennij vy`pusk. 1907. 8 oktyabrya. № 10138.
32. Gvozdev A. Poka eshhe ne pozdno // Zhizn` iskusstva. 1924. № 24.
33. Gvozdev A. Zritel` v balete (po povodu «Docheri Faraona») // Krasnaya gazeta. Vechernij vy`pusk. 1924. 30 dekabrya.
34. Brodersen Yu. «Doch` faraona» // Rabochij i teatr. 1925. 3 noyabrya. № 44.
35. Kvintov N. «Doch` faraona» // Zhizn` iskusstva. 1925. № 44.
36. Rabochij i teatr. 1926. 5 oktyabrya, № 40.
37. Vy`piski iz protokolov zasedanij Direkcii Leningradskix gosudarstvenny`x akademicheskix teatrov, odnosyashhixsya k deyatel`nosti teatra za sezon 1927–1928 // CzGALI. F. 337. Op. 1. Ed. xr. 53.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Макарова О. Н. — канд. искусствоведения; bailaolga@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Makarova O. N. — Cand. Sci. (Arts); bailaolga@mail.ru