

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

СТАНИСЛАВ ГИЛЛЕРТ — ЧУЖОЙ СРЕДИ СВОИХ

*Макарова О. Н.*¹

¹ Российский государственный университет имени А. И. Герцена, наб. Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

В статье освещается творчество польского танцовщика Станислава Гиллерта на российской императорской сцене рубежа XIX–XX веков. На основании материалов его личного дела, периодической печати и воспоминаний современников прослеживается профессиональный путь артиста, который в отличие от других, приглашенных в Санкт-Петербург или Москву исполнителями мазурок, сделал в России карьеру классического танцовщика — стал первым исполнителем партии принца Зигфрида в «Лебедином озере» в Москве. При переходе на петербургскую сцену ему прочили репертуар ведущего танцовщика Мариинского театра, а признанием высокого профессионализма Гиллерта стало предоставление ему места преподавателя петербургского Театрального училища. Сопоставление сведений из источников свидетельствует о том, что сценическому успеху танцовщика, путь которого до сих пор не рассматривался в исследовательской литературе, не помешали ни связанный с его именем скандал, ни перерыв в профессиональной деятельности.

Ключевые слова: Станислав Гиллерт, польский балет, «Лебединое озеро» Рейзингера, Мариинский театр, петербургское Театральное училище.

STANISLAV GILLERT — A STRANGER AMONG HIS OWN

*Makarova O. N.*¹

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

The article highlights the work of the Polish dancer Stanislav Gillert on the Russian imperial stage at the turn of the 19th and 20th centuries. Based on

the materials of his personal file, periodicals and memoirs of contemporaries, the professional path of the artist is traced. Unlike many fellow countrymen invited to St. Petersburg or Moscow to perform mazurkas, Stanislaw Gillert made a career as a classical dancer in Russia – he became the first performer of Prince Siegfried role in *Swan Lake* in Moscow, when he moved to the St. Petersburg stage, he was assigned the repertoire of the leading dancer of the Mariinsky Theater, and the provision of a teaching position at the St. Petersburg Theater School was recognition of his high professionalism. A comparison of references from the sources indicates that the stage success of the dancer, whose path has not yet been considered in the research literature, was not hindered by either the scandal associated with his name or a break in professional activity.

Keywords: Stanislaw Gillert, Polish ballet, *Swan Lake* by Reisinger, The Mariinsky Theatre, St. Petersburg Theater School.

Станислав Гиллерт в последней четверти XIX – начале XX века исполнял партии во многих балетах Мариуса Петипа в Москве и Петербурге. Однако в отличие от многих коллег — выпускников местных школ, которые планомерно или стремительно продвигались по балетной карьерной лестнице, его судьба была далека от предсказуемости судьбы служителя муз в Императорских театрах. На его творческом пути случались события, губительные для карьеры, однако сценическому успеху Гиллерта не помешали ни связанный с его именем громкий скандал, ни перерыв в профессиональной деятельности: он смог вернуться на сцену на положение первого танцовщика — исполнителя афишных партий.

Родился Виктор Станислав Гиллерт в 1851 году в Польше. Учился в Городской школе варшавского балета и по ее окончании был приглашен в труппу. Энциклопедия польского театра сообщает, что с 13 января 1867 года (с 16 лет) он числился в кордебалете Варшавских государственных театров [1, s. 189]. С 1871-го его имя появляется в числе солистов: Гиллерт дебютировал в *pas de deux* с Еленой Холевицкой¹, а затем исполнял несколько афишных ролей в местных спектаклях (в балетах польского композитора Адольфа Зонненфельда «Пан Твардовский», «Альмея», «Мелузина»). Впоследствии, вспоминая молодость, танцовщик рассказывал о том, что на заре карьеры ему довелось выступать и на сцене Парижской оперы [2, с. 170]. В Варшаве Гиллерт прослужил семь лет, но 21 декабря 1874 года он был уволен «за неприличное

¹ Елена Холевицкая (1848–1883) — польская балерина, единственная в истории труппы Варшавских государственных театров удостоенная титула прима-балерина assoluta.

поведение» [1, s. 189] после инцидента с балетмейстером Ипполитом Менье² и уехал в Москву.

На петербургской и московской императорской сцене во второй половине XIX века выступали танцовщики из Польши. Их приглашали чаще всего как мазуристов — мастеров мазурки. Исконно народный польский танец получил распространение на балах, а из салонной среды проник на профессиональную сцену, где исполнялся в различных дивертисментах и спектаклях. Танцовщик Тимофей Стуколкин, с 1840-х служивший в петербургской императорской труппе, в воспоминаниях описывал, как в 1851 году Николай I приказал выписать из Варшавы десять лучших балетных артистов. Император намеревался удивить супругу Александру Фёдоровну изысканной «голубой мазуркой» (такое наименование она получила по цвету костюмов) в исполнении пяти пар носителей культуры ее танцевания. Гости с большим успехом дебютировали сюрпризом для публики на сцене Большого (Каменного) театра в антракте между отделениями итальянской оперы: «Голубая мазурка так понравилась государю, что он приказал повторить ее таким образом, чтобы четыре поляка танцевали с русскими дамами, а четыре польки с русскими кавалерами. Успех мазурки при этом смешанном составе танцоров превзошел все ожидания» [3, с. 117].

Мазурка в те годы включалась в большинство балетов, гостей задействовали и в репертуарных спектаклях. Знакомство с исполнением мазурки носителями польской культуры в разных постановках оказалось полезным для столичных артистов. Они увидели, что мазурку в балетах «нужно исполнять разнохарактерно: в одном — благородно, изящно и по-пански, с более мягкими движениями, а в другом — с огнем, топотом подкованных сапог и бросанием шапок — короче говоря, по-крестьянски» [3, с. 118]. Наиболее харизматичные из выступавших в Петербурге и Москве гастролеров оставались на службе Дирекции Императорских театров, чтобы участвовать в своих коронных танцах в репертуарных спектаклях. Успешная творческая судьба Феликса Кшесинского, солиста петербургской труппы, — не единственный пример службы поляков на русской сцене. Спектакли московского Большого театра тридцать лет украшал благородством исполнения характерных танцев перешедший из Варшавского оперного театра в 1856 году Арнольд Гиллерт, однофамилец Станислава.

Поляков приглашали не только ради обмена опытом исполнения характерных танцев. Петербургская балерина Екатерина Вазем рассказывала и о политических мотивах: после подавления польского восстания 1863 года

² Ипполит Менье (1825–1898) — солист Варшавского балета, с 1868 года балетмейстер, педагог.

театральные связи были средством налаживания отношений. Ангажируя в Санкт-Петербург артистов из Варшавы, власти намеревались заручиться расположением поляков. В 1868 году польская танцовщица Камилла Стефанская была приглашена танцевать «Жизель». Вазем пишет: «Это была одна из тех артисток, про которых балетмейстер Петипа обыкновенно говаривал: “Ни грас, ни элевас, ни рыб, ни мяс”. ...Публика отвергла неизящные танцы Стефанской, освистав ее даже за исполнение польского национального танца — мазурки» [4, с. 94].

Приехавший из Польши Станислав Гиллерт сделал в России более заметную карьеру, не ограниченную исполнением характерного репертуара. В московской балетной труппе он проработал с 1875 по 1879 год. Поступив на службу двадцатичетырехлетним артистом, он выступал в спектаклях Большого театра и удостоивался внимания критики. Писали в те годы больше про балерин, и лишь упоминание партнера в тексте было показателем признания, а имя Гиллерта как партнера московских танцовщиц появлялось на страницах прессы. Так, отмечали его исполнение *pas de deux* в «Фаусте». Дослужился Гиллерт и до бенефиса, для которого в 1879 году выбрал балет «Катарина, дочь разбойника».

В 1877-м Станислав Гиллерт стал исполнителем партии принца Зигфрида на премьерных показах «Лебединого озера» в хореографии Вацлава Рейзингера. Для многих балетоманов доверие такой ответственной роли артисту оказалось неожиданностью, и объясняли они назначение лишь протекцией балерины Анны Собещанской, для которой готовилась главная женская роль в спектакле. Тем не менее рецензент «Всемирной иллюстрации» включил имя Станислава Гиллерта в список особо выделившихся артистов премьерных показов [5, с. 335].

В первой постановке «Лебединого озера», помимо массовых и мимических сцен, Зигфрид-Гиллерт в первом акте исполнял *pas de deux* с поселянкой, во втором акте был задействован в *pas de deux* (именно так номер был обозначен в премьерной афише) с Одеттой, в третьем — в *pas de six* невест и в следовавшем за ним квинтете с участием Одилии и трех невест. В четвертом акте в спектакле Рейзингера основное внимание отводилось не танцам, а сценическим эффектам: «Разрушение, дождь, буря на озере, полеты, все устроено было г. Вальцем безукоризненно. Иллюзия полная. Одно жаль, что порохом слишком пахло», — констатировал обозреватель «Театральной газеты» [6, с. 115].

Устроитель чудес на озере Карл Вальц так отзывался об исполнителе партии Зигфрида: «Сам Гиллерт ничего собою не представлял как артист и еще меньше как человек» [7, с. 74]. Прима-балерина Большого театра, любимица московской публики Анна Собещанская такого мнения не разделяла: ее со Станиславом Гиллертом связывали романтические отношения.

Она была на восемь лет старше, однако это не помешало законному браку (первому для обоих), заключенному в 1879 году. Вальц сообщает, что после свадьбы, попав в затруднительное финансовое положение, Гиллерт стал продавать украшения жены, подаренные Собещанской ее давним поклонником Долгоруковым³: «Фамильные драгоценности Долгоруковых были хорошо известны, и вся эта история не замедлила получить огласку. Назревал громадный скандал, который с трудом удалось замять, но Собещанская навсегда утратила расположение высших сфер. Этим обстоятельством объясняется и кратковременная служба балерины, — она прослужила в театре только 17 лет, — и лишение ее бенефисов, — она не удостоилась даже получить традиционного прощального бенефиса» [7, с. 74–75]. Упомянул мемуарист Вальц и о дальнейшей судьбе супружеской пары: «Впоследствии Гиллерт открыл торговлю свечами и мылом в проезде у храма Василия Блаженного, и там часто за прилавком можно было видеть бывшую славу московского балета, А. Собещанскую» [7, с. 75].

Некролог Собещанской (а она пережила своего супруга на одиннадцать лет) подтверждает сведения Вальца об открытии четой мыловаренного завода и уточняет, что в новом роде деятельности супруги попробовали себя в Петербурге: «Дела на заводе пошли плохо и, убив на него все сбережения, покойная снова вернулась в Москву, где посвятила себя преподавательской деятельности, давала уроки в школе Нелидовой. А. И. выпустила на сцену московского балета целую плеяду блестящих танцовщиц» [8].

Если для Собещанской факт завершения карьеры в 1879 году не был неожиданностью (ей было тридцать семь лет), то для двадцативосьмилетнего Станислава Гиллерта уход со сцены был явно преждевременным. Гиллерт направился в родную Варшаву. Бронислава Нижинская в воспоминаниях ссылается на слова своих родителей, которые были знакомы с Гиллертом еще по Польше — очевидно, знакомство относится к этому времени: отец и мать Нижинских начинали карьеру, а он был первым танцовщиком [2, с. 132]. И исполнил главную партию в варшавской постановке «Коппелии» с приглашенной итальянской балериной Марией Джури⁴ в 1882-м.

Следующее обнаруженное упоминание имени танцовщика Гиллерта в прессе относится к маю 1889 года. В Санкт-Петербурге, в театре «Аркадия» выступала итальянская звезда Вирджиния Цукки, вернувшаяся к обожавшей ее публике после завершения контракта с Дирекцией Императорских театров

³ Владимир Андреевич Долгоруков — генерал-губернатор Москвы, особо приближенный к царю, покровительствовал балерине и дарил ей фамильные драгоценности.

⁴ В 1899 году, дебютировав в Петербурге, Мария Джури исполняла «Коппелию» и в Мариинском театре.

и выступлений в спектаклях Мариинского театра. Гиллерт был партнером блиставшей техникой и актерской выразительностью балерины в «Тщетной предосторожности» и в «Катарине, дочери разбойника», где исполнил роль атamana разбойников Дьяволино⁵. Этот спектакль Гиллерту был отлично знаком по годам службы в московском Большом театре. В «Аркадии» же, как сообщала критика, Гиллерт «...мог заявить себя разве только партнером» [9], потому что балеты на той сцене исполнялись с большими сокращениями, и все роли в них, кроме главной женской, были «доведены до микроскопических размеров» [9]. Однако и в таких условиях Гиллерта заметили. Пресса назвала его «ловким, опытным балетным кавалером», «талантливым мимиком», отметив его «красивую сценическую внешность» и удостоив очень лестного сравнения с «идеалом всех первых танцовщиков» Павлом Гердтом в благородстве и изяществе манеры [10].

В июле 1889 года в Контору Императорских театров поступило прошение от Станислава Гиллерта на имя директора Императорских театров Всеволодского: «Желая в настоящее время посвятить свои силы на служение в Императорском Санкт-Петербургском театре, я решаюсь беспокоить Ваше превосходительство покорнейшею просьбой о предоставлении мне места в Мариинском театре, тем более что я уже много лет посвятил на сценическое искусство» [11, л. 5]. «За неимением свободной суммы и вакансий просьба не может быть удовлетворена» [11, л. 5] — сделал пометку на прошении управляющий петербургской балетной труппой тех лет Иван Рюмин. Однако несмотря на это с 15 октября тридцативосьмилетний Гиллерт был принят в Императорскую балетную труппу танцовщиком первого разряда на 1800 рублей в год [11, л. 8].

22 октября состоялся его дебют в Мариинском театре в партии Альберта в балете «Жизель» с Марией Горшенковой в титульной роли. «Г. Гиллерт проявил правильную школу и произвел приятное впечатление, — отзывались очевидцы. — Недостаток по части элевации он искупал отточенностью и законченностью танцев. В результате г. Гиллерт весьма полезный *jeune premier*, которого решено было принять в труппу. Внешний успех он имел хороший» [12, с. 406]. Критики наперебой нахваливали новое приобретение театра: «Принятие г. Гиллерта в нашу труппу мы считаем далеко не лишним; он если и несколько тяжел в танцах, но кавалер опытный, танцевать с ним легко и каждая балерина в нем уверена — словом, это солидный и надежный коллега г. Гердта» [13]. «...Г. Гиллерт будет бесспорно полезен в балетной труппе: он приличный танцор и хороший партнер. В случае надобности г. Гиллерт может с успехом быть балетным режиссером: для этого у него

⁵ В отзыве критика партия названа «Дьяволетто» (Театральный курьер // Петербургский листок 1889. 9 (21) июня, № 154, с. 3).

имеется многолетняя опытность и знание хореографии» [14]. «Хореографический классицизм, по всему вероятно, не чужд г. Гиллерту. ... На сцене Мариинского театра дебютант будет иметь широкое поле показать лицом свое дарование» [9]. В соответствии с его амплуа критика предрекала Гиллерту роли главных балетных героев, подчеркивая, что «потребность в хорошем “любовнике” чувствуется все более и более, ибо даровитый г. Гердт, во-первых, один и, во-вторых, во всех балетах танцевать, понятно, не может» [9].

В петербургской труппе Гиллерту прочили репертуар Павла Гердта, ведущего танцовщика Мариинского театра, славившегося не только классической техникой, но и благородством и элегантностью манеры танца и исполнявшего центральные партии во многих постановках Петипа. Но по факту, доставшиеся Станиславу роли практически не пересекались с репертуаром Павла Андреевича. Гиллерт был на семь лет моложе Гердта и, вероятно, мог быть вполне органичен в амплуа *jeune premier*, однако Гердт не спешил сдавать позиций главного принца петербургской сцены и в сорок пять лет оставался на первых ролях практически во всех спектаклях. В премьере «Спящей красавицы» 3 января 1890 года он исполнял партию принца Дезире, тогда как Гиллерт принимал участие в четверке женихов Авроры — танцевал принца Флёр-де-пуа. В возобновлении балета Петипа «Царь Кандавл» в 1891 году Гердт, как водится, исполнял заглавную роль, а Гиллерту доверили лишь энергичный воинственный танец *La Peltata*. Однако и в этой небольшой партии критика отметила его «энергичное, с оживлением» исполнение [12, с. 431]. Когда Павел Гердт стал отказываться от главных партий и переходить на вторые роли, в труппе уже нашлись более молодые, чем Гиллерт, приемники — Николай Легат, Георгий Кякшт, Сергей Легат. Вероятно, поэтому в петербургском послужном списке Гиллерта не оказалось ведущих партий. В «Лебедином озере» Мариуса Петипа и Льва Иванова Гиллерт играл роль Наставника принца. В «Дочери фараона» танцевал Рыбака, а в начале 1900-х его репертуар пополнился характерной ролью Нубийского царя и пешеходно-пантомимной партией Нила. В образе Нила в «Дочери фараона» Гиллерт выходил на сцену всего четыре раза, однако братья Легаты в своих карикатурах запечатлели его именно в этой роли. В «Пахите» на протяжении восемнадцати лет исполнял роль графа д'Эрвильи. В «Сильфиде» в постановке Петипа отметился Гурном, в «Привале кавалерии» — Старшиной, в «Волшебной флейте» Льва Иванова — Фермером, в «Эсмеральде» выходил Судьей и Квазимодо (причем в спектакле с Квазимодо-Гиллертом роль Феба исполнял Павел Гердт). В «Спящей красавице» со временем перешел на партию Галифрона. В репертуаре Гиллерта было много игровых партий, требовавших представительной внешности и выразительности жеста — Герцог в «Жизели», Толорагва и Дугманта в «Баядерке», Лоренцо в «Дон Кихоте», Хозяин лавки в «Фее кукол»,

Сеид-паша в «Корсаре», президент Зильберхаус в «Щелкунчике», Хан в «Ручье», Царь кораллов в «Жемчужине», Мэр в «Голубой георгине», мажордом в «Синей бороде», Трактирщик в «Маркитантке», Мишо в «Тщетной предосторожности», Обер-гофмаршал в «Волшебном зеркале», Главный жрец в «Египетских ночах» Льва Иванова и Старый сатир в его же «Сильвии».

В 1895 году, через шесть лет службы в Санкт-Петербурге, Гиллерт подал прошение управляющему балетной труппой Ивану Рюмину: «Я в продолжении 6 лет прилагал все мое старание при исполнении служебных обязанностей. Если мой репертуар не значителен, то я не считаю себя в этом виновным, так как я никогда не отказывался от назначенных мне ролей и танцев, что и дает мне смелость обратиться к Вашему превосходительству с покорнейшей просьбой об исходатайствовании прибавки к получаемому мной содержанию» [11, л. 36]. Просьба танцовщика была отклонена. Только через девять лет он получает повышение жалования: в 1906 году его оклад составит 2000 рублей, на двести рублей больше прежнего [11, л. 52].

В личном деле артиста сохранились рапорты режиссеров балетной труппы, сообщавшие, что танцевавший в спектакле Гиллерт «был в усах» [11, л. 27]. На первый прецедент, имевший место в 1893 году, директор Императорских театров Иван Всеволожский отвечал предложением сбрить усы для следующего спектакля: «Если не желают исполнить требование Дирекции, отказ будет воспринят как заявление о нежелании служить» [11, л. 27]. 1897 годом датирован документ, сообщавший, что 12 октября в «Тщетной предосторожности» артист Станислав Гиллерт исполнял роль Мишо (откупщика) в усах [11, л. 41], за что был оштрафован на десять рублей [11, л. 41]. 15 октября то же повторилось в балете «Волшебная флейта» (роль Фермера): на артиста был наложен штраф в пятнадцать рублей [11, л. 42]. Дисциплинарные взыскания случались и из-за неявки на спектакли. За отсутствие 30 января 1896 года на спектакле «Конёк-Горбунок», где Гиллерт должен был исполнить роль отца, танцовщику был объявлен строгий выговор — он заявил, что не знал о перемене репертуара, [11, л. 37]. Неявка 30 апреля 1898 года на «Жизнь за царя» осталась без последствий [11, л. 43]. А отказ танцевать мазурку в «Лебедином озере» в ноябре 1898-го со ссылкой на то, что ранее танцевал другое место, стоил ему штрафа в размере двухнедельной оплаты — семидесяти рублей [11, л. 44]. Пропуск «Спящей красавицы» 4 января 1901 года из-за незнания репертуара оценили десятирублевым штрафом [11, л. 46]. Тем не менее в 1902 году «в награду отлично-усердной службы» Станислав Гиллерт был пожалован золотой медалью [11, л. 47].

Пробовал он себя и в педагогике: с 1896 по 1901 год преподавал в петербургском Театральном училище. Получить там место Гиллерту, не являвшемуся выпускником петербургской школы, оказалось не так просто. Он обращался

в контору Императорских театров с прошением выдать ему свидетельство о праве преподавания, в котором указывал, что законченная им балетная школа ныне не существует. Балетмейстер и репетитор труппы, педагог школы Энрико Чекетти на прошении свидетельствовал, что артист Станислав Гиллерт «вполне знает классические и балльные танцы» [11, л. 28]. Рекомендация уважаемого итальянца помогла: свидетельство о праве педагогической деятельности Гиллерту выдали [11, л. 29], и он преподавал на женском отделении Театрального училища, являясь ассистентом Чекетти. Гиллерт помог матери Нижинского при поступлении Вацлава в Театральное училище. Бронислава Нижинская в воспоминаниях сообщает, что знакомой еще по польскому театру матери Вацлава он обещал поговорить с Чекетти и приемной комиссией [2, с. 136] и ходатайствовал за Нижинского перед членами комиссии [2, с. 138].

Станислав Гиллерт давал уроки младшим воспитанницам училища и был первым педагогом Брониславы Нижинской, Елены Люком. Ставшая ведущей балериной Мариинского театра, Елена Люком вспоминала, как в первом классе на переводном экзамене получила семь баллов из двенадцати возможных. Такую низкую оценку комиссия сочла критической и за неуспеваемость отчислила юную Люком: «Недовольный моим исключением Гиллерт доказывал, что я его лучшая ученица, что мой провал — результат смущения; наконец, он стал требовать принять меня обратно, как воспитанницу с большим, по его мнению, будущим. Гиллерту в просьбе отказали, и он вскоре после этой истории покинул училище» [15, с. 145]. Родителям Люком удалось добиться возвращения дочери в школу, и в будущем она стала украшением петербургской сцены, подтвердив прозорливость Гиллерта.

В молодости он не был своим среди поляков на русской сцене, заняв непривычно высокое карьерное положение в Москве. В петербургской труппе, хотя и был принят на положение первого танцовщика, похоже, так и остался чужаком. И в школе он не стал своим.

Жизнь Станислава Гиллерта оборвалась, когда ему было всего пятьдесят шесть лет. С 18 октября 1907 года в журнале распоряжений по Императорским театрам он значился больным [11, л. 54], не принимал участия в текущих спектаклях, а 19 декабря 1907 года умер от паралича сердца. Тело его было предано земле на Волковском кладбище в Санкт-Петербурге [11, л. 60].

ЛИТЕРАТУРА

1. Słownik biograficzny teatru polskiego / red. Raszewski Z. Warszawa: PWN, 1973. Т. 1. 1765–1965. 905 s.
2. Нижинская Б. Ранние воспоминания. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. Ч. 1. 348 с.
3. Воспоминания артиста Императорских театров Т. А. Стуколкина. Записано по его рассказу А. Вальдбергом // Артист. 1895. № 46, февраль. С. 117–125.

4. Вазем Е. О. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра 1867–1884. Л.–М.: Искусство, 1937. 24 с.
5. Е. Ж. «Лебединое озеро» // Всемирная иллюстрация. 1877. Т. 17. № 434. С. 334–335.
6. Демидов А. П. «Лебединое озеро». М.: Искусство, 1985. 366 с.
7. Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. Л.: Academia, 1928. 240 с.
8. А. И. Собещанская // Бирюч Петроградских государственных театров. 1918. № 7. С. 54.
9. Театральный курьер // Петербургский листок 1889. 20 октября (1 ноября). № 286. С. 3.
10. Театральный курьер // Петербургский листок 1889. 27 мая (8 июня). № 142. С. 3.
11. Дело о службе артиста балетной труппы Станислава Гиллерта. 15 октября 1889 – 19 декабря 1907 // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Ед. хр. 728. На 60 л.
12. Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года. СПб.: Лань, Планета музыки, 2009. 576 с.
13. А. Н. Театральное эхо // Петербургская газета. 1889. 24 октября. № 292. С. 3.
14. Театральный курьер // Петербургский листок 1889. 24 октября (5 ноября). № 290. С. 3.
15. Прошлое балетного отделения петербургского театрального училища. Материалы по истории русского балета / сост. М. Борисоглебский. Л.: Ленинградское хореографическое училище, 1939. Т. 2. 357 с.

REFERENCES

1. Słownik biograficzny teatru polskiego. T. 1. 1765-1965 / Red. Raszewski Z. Warszawa: PWN, 1973. 905 s.
2. Vospominaniya artista Imperatorskikh teatrov T. A. Stukolkina. Zapisano po ego rasskazu A. Val'dbergom // Artist. 1895. № 46, fevral'. S. 117–125.
3. Vazem E. O. Zapiski baleriny Sankt-Peterburgskogo Bol'shogo teatra 1867–1884. L.–M.: Iskustvo, 1937. 245 s.
4. E. Zh. «Lebedinoe ozero» // Vsemirnaya illyustraciya. 1877. Tom 17. № 434. S. 334–335.
5. A. D. «Lebedinoe ozero», balet g. Rejzingerera, muzyka g. Chajkovskogo // Teatral'naya gazeta. 1877. 22 fevralya. Cit. po: Demidov A. P. «Lebedinoe ozero». M.: Iskustvo, 1985. 366 s.
6. Val'c K. F. Shest'desyat pyat' let v teatre. L.: Academia, 1928. 240 s.
7. A. I. Sobeshchanskaya // Biryuch Petrogradskih gosudarstvennyh teatrov. 1918. № 7. S. 54.
8. Nizhinskaya B. Rannie vospominaniya. Chast' 1. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 1999. 348 s.
9. Teatral'nyj kur'er // Peterburgskij listok 1889. 20 oktyabrya (1 noyabrya). № 286. S. 3.
10. Teatral'nyj kur'er // Peterburgskij listok 1889. 27 maya (8 iyunya), № 142. S. 3.
11. Delo o sluzhbe artista baletnoj truppy Stanislava Gillerta. 15 oktyabrya 1889 – 19 dekabrya 1907 // RGIA. F.497. Op.5. Ed. hr. 728. Na 60 l.

12. *Pleshcheev A. A. Nash balet (1673–1899). Balet v Rossii do nachala XIX stoletiya i balet v Sankt-Peterburge do 1899 goda.* SPb.: Lan', Planeta muzyki, 2009. 576 s.
13. A. N. Teatral'noe ekho // *Peterburgskaya gazeta.* 1889. 24 oktyabrya, № 292. S. 3.
14. Teatral'nyj kur'er // *Peterburgskij listok* 1889. 24 oktyabrya (5 noyabrya)/ № 290. S. 3.
15. *Proshloe baletnogo otdeleniya peterburgskogo teatral'nogo uchilishcha. Materialy po istorii russkogo baleta / Sost. M. Borisoglebskij. T. 2. L.: Leningradskoe horeograficheskoe uchilishche, 1939. 357 s.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Макарова О. Н. — доц. каф. хореограф. искусства; bailaolga@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Makarova O. N. — Ass. Prof. of the Chair; bailaolga@mail.ru