

О. А. Федорченко

БАЛЕТ «КОРСАР»:

ЭВОЛЮЦИЯ ПАРТИИ МЕДОРЫ В XIX ВЕКЕ

Балет «Корсар» по мотивам поэмы Байрона впервые увидел свет на сцене Парижской Оперы в 1856 г. в постановке Жозефа Мазилье. Через два года, в 1858-м, «Корсар» бросил якорь в Санкт-Петербурге: первый балетмейстер Императорских театров Жюль Перро перенес нашумевшую европейскую новинку в российскую столицу, но спектакль был весьма сдержанно принят публикой. Всю вторую половину XIX в. у руля «Корсара» стоял Мариус Иванович Петипа. Четырежды (в 1863, 1868, 1880, 1899 гг.) Петипа возобновлял этот балет, каждый раз внося в него изменения и дополнения, которые касались танцев балерины, солистов и кордебалета.

В данной статье речь пойдет о танцевальных изменениях партии Медоры в XIX в. на примере пяти редакций балета «Корсар» на петербургской сцене.

В XIX в. в Петербурге «Корсар» танцевали восемь балерин: Екатерина Фридберг (9 января 1858), Каролина Розати (8 ноября 1859), Мария Суровщикова-Петипа (24 января 1863), Адель Гранцова (25 января 1868), Екатерина Вазем (7 апреля 1868), Генриетта Дор (3 сентября 1868), Евгения Соколова (30 ноября 1880), Пьерина Ленъяни (13 января 1899). Меньше всего танцев у Медоры было в 1858 г. (пять); в шести номерах принимала участие Адель Гранцова в 1868 г.; Мария Суровщикова-Петипа, Евгения Соколова и Пьерина Ленъяни танцевали в семи ансамблях. Первая Медора Екатерина Фридберг, судя по афише, не сильно уставала: она исполняла лишь две сольные вариации, принимала участие в двух *Scene dansante* (любовное адажио с Конрадом и танцевальная сцена с Сеид-пашой в эпизоде мнимой свадьбы) и была центром большого кордебалетного ансамбля *Pas des éventails*. Наибольшей интенсивностью отличалась партия Медоры в исполнении Пьерины Ленъяни: виртуозная итальянка в первом акте танцевала технически трудную вариацию и принимала участие в ансамбле, в котором она очаровывала Сеид-пашу и давала тайные знаки корсару; во втором акте — большое классическое *Pas de deux* и любовное адажио с Конрадом; в третьем — «Оживленный сад», включавшее адажио, вариацию и коду, а также *Scene dansante caractere* с Сеид-пашой, в заключительной картине принимала участие в «Танцах на корабле».

Действие первой картины происходило на восточном базаре, на одной из площадей Константинополя. Танцевальная часть балета открывалась вариацией Медоры. Выходное соло Медоры присутствует во всех пяти редакциях «Корсара», но, к сожалению, не все они удостоились внимания театральных критиков. Про вариацию Екатерины Фридберг (1858) известно лишь, что она была «очень милой» [1]. Ничего не сообщили рецензенты о том каким было выходное соло Марии Петипа (1863) и Адель Гранцовой (1868). Евгения Соколова, дебютировавшая в «Корсаре» в 1880 г., для первого выхода взяла вариацию из балета «Метеора»,

которую знатоки балета именовали «гранцевской» по имени блиставшей в ней Адели Гранцовой. Практика балетного театра второй половины XIX в. вполне лояльно относилась к тому, что балерины вставляли в «тело» спектакля «свои» вариации, в которых их таланты представляли бы наиболее выгодно, а недостатки бы затушевывались «кокетливостью» и «очарованием». Соколова, находившаяся на закате карьеры, да и в молодости не считавшаяся выдающейся виртуозкой, выбрала технически несложную вариацию, которая была «исполнена балериной со свойственными ей кокетливостью настолько удачно, что вариация была повторена по требованию публики» [2]. Больше всего свидетельств осталось о вариации Пьерины Ленъяни (1899), знаменитой итальянской виртуозки, впервые в истории балета исполнившей 32 фуэте. Балерина сразу же задала высочайший уровень, и в выходной вариации «привела в восторг публику своими пируэтами на арабесках» [3].

Этой вариацией танцевальная характеристика образа Медоры в первой картине и ограничивалась. Развитие темы любви Конрада и прекрасной гречанки происходило в пантомимных эпизодах, пантомимой же она выражала неприязнь к Сеид-паше. Лишь в 1899 году появился ансамбль, в котором взаимоотношения Медора — Конрад — Сеид-паша были заявлены и решены танцевально. Сеид-паша, увидев Медору, выражал ей знаки внимания и жаждал обладать красавицей. Исаак Ланкедем, в доме которого Медора жила на положении воспитанницы, угодливо демонстрировал девушку богатому покупателю и заставлял ее быть любезной с Сеид-пашой. Медора же, кокетничая с Сеид-пашой, обращалась за помощью к Конраду и выражала готовность убежать вместе с любимым. Интереснейшая с драматургической точки зрения сцена, которая так и просится быть изложенной языком хореографии! Кажется странным, что Перро, выдающийся мастер действенного танца, решил этот эпизод в 1858 г. средствами пантомимы. Ведь в его балетах были очень похожие ансамбли, в которых концентрировалось действие, завязывались драматические узлы, и все это выражалось языком танца. Поэтому сочиненный М. Петипа в 1899 г. ансамбль «Finesse d'amour» («Тонкости любви») с участием П. Ленъяни (Медора), П. Гердта (Конрад), А. Бекефи (Сеид-паша) и С. Лукьянова (Исаак Ланкедем), в котором он перевел пантомимную прежде сцену на язык действенного танца, несомненно, можно считать логическим развитием традиций Жюль Перро. Что же касается номера, он имел успех, прежде всего, благодаря таланту Ленъяни, которая была в нем, по словам рецензентов, «очень мила». Сцену обольщения Медорой Сеид-паши, полную кокетства и насмешливой издевки, балерина провела превосходно, и, по уверениям прессы, увлекла, «не одного пашу, а всех зрителей» [4].

Во второй картине «Грот корсаров» развивалась тема любви Медоры и Конрада. Количество танцевальных номеров с участием Медоры в этой картине варьировалось от двух (1858, 1868, 1899) до трех (1863, 1880). Образ главной героини в «Гроте корсаров» развивался средствами абстрактного и действенного танцев, а также драматической пантомимы. Символом идеальной красоты она представляла в бессюжетных композициях, название, структура и состав участников которых менялись на протяжении всего XIX в. Но всегда Медора стояла

в центре танцевального ансамбля, вызывая восхищение и Конрада, и театральных зрителей. В действенном дуэте Медоры и Конрада достигала кульминации пылкая экстагическая страсть. Драматический финал похищения Медоры, решенный исключительно средствами пластики, раскрывал в характере возлюбленной Конрада героические черты. Особняком в развитии танцевального образа Медоры стоит номер «Маленький корсар», сочиненный Мариусом Петипа в 1863 г. для супруги Марии Суровщиковой-Петипа, который придавал черты пикантной игривости.

Идеальная красота Медоры воспевалась в больших танцевальных ансамблях картины. В 1858 г. это был *Pas des éventailles* (Танец с веерами), в котором танцевали исполнительница партии Медоры, две классические солистки, две воспитанницы Театрального училища и женский кордебалет. Номер носил иллюстративно-декоративный характер. Критики нашли его «весьма оригинальным», отметив множество «интересных групп, составленных г. Перро совершенно удачно» [1].

В 1863 г. Медору вывели из «юрисдикции» *Pas des éventailles*, который стал чисто кордебалетным ансамблем, но взамен этого Петипа сочинил классический *Pas de six* с участием главной героини (Мария Суровщикова-Петипа), безымянного кавалера (Христиан Иогансон) и четырех воспитанниц Театрального училища, аккомпанирующих танцам солистов.

В 1868-м Петипа преобразовал *Pas des éventailles*, который был кордебалетным ансамблем с соло балерины, в гранд-па. Вместе с изменением структуры номера, он увеличил число исполнителей: теперь в номере принимали участие 24 танцовщицы, 4 корифейки (Мария Соколова, Анна Кошева, Александра Прихунова, Мария Ефремова), исполнительница партии Медоры (Адель Гранцова) и — впервые — Конрад. Изменения в хореографической структуре не изменили сути: в этом номере Медора представляла во всем блеске женского очарования. Относительно же танцевального решения известно, что вариации балерины и солисток были «труднейшими». Так, вариация А. Гранцовой вызвала «восторженные аплодисменты», в которой особо запомнились «так называемые *pas de basques*; это верх совершенства, образе чистоты и отчетливости, а также легкости, положительно недоступной ни для одной из современных танцовщиц» [5]. Вариация эта была «подвижной»: в случае необходимости балерина, танцевавшая партию Медоры, заменяла ее на «свою». Так, для Екатерины Вазем и Генриетты Дор Петипа сочинил другие вариации. Вазем вспоминала: «Петипа вставил для меня новую вариацию из двойных пируэтов на носках и других технических трудностей, которые, как говорили, мне очень удались» [6, с.114]. О Г. Дор в Петербурге еще долго вспоминали, как балерина «становилась на пальцы правой ноги и, ударя левой ногой по правой, делала девять полных оборотов, не изменяя положения своего корпуса» [7].

Очень важным концептуальным новшеством стало появление в *Pas des éventailles* (версия 1868 г.) Конрада. И хотя его роль была самой что ни на есть традиционной — поддерживать балерину в адажио, — тем не менее, включение пирата в бессюжетный ансамбль представляется решающим хореографическим событием в истории русского «Корсара». Дуэт балерины и кавалера в классическом балете

есть наивысшая форма идеальных отношений. Именно в дуэте-диалоге персонажей хореографы рассказывают языком классического танца о «невыразимом»: о благородных намерениях влюбленных, о гармонии идеальных взаимоотношений, о высоких чувствах, владеющих ими. Поэтому классический дуэт Конрада и Медоры, лишенный сюжетного обоснования и возникающий в «Корсаре» чисто «для красоты», как раз и является важным структурным элементом в хореографической драматургии балета. В нем заявленная ранее тема любви получает танцевальное подтверждение. Но, к сожалению, Петипа не считал необходимым наделять Конрада развернутой танцевальной характеристикой, и в дальнейших возобновлениях от участия Конрада в бессюжетных танцах отказался. Он вернулся к традиционной практике и изъяс из ансамбля главного героя, поручив его функции безымянным партнерам балерины. Окончательно Конрад «вернется» в классический дуэт лишь в XX в.

В 1880 г. вместо *Pas de six* и *Pas des éventailles* в афише появилось *Grand pas*, в котором принимали участие Евгения Соколова (Медора), безымянный классический премьер (Павел Гердт) и 19 (sic!) кордебалетных танцовщиц. Исходя из состава участников, указанных на афише, можно предположить, что за новым названием скрывался старый *Pas des éventailles*. О номере не сохранилось никаких откликов рецензентов, остается только предполагать, что балерина и П. Гердт танцевали классическое адажио, вариации и коду, а вокруг пары премьеров живописно группировались танцовщицы кордебалета.

В этом же варианте (классическое *pas de deux* Медоры и безымянного классического кавалера, обрамленное кордебалетными танцами) присутствует *Pas des éventailles* на афише спектакля 1899 г. Петипа только заменил неудобное число 19 танцовщиц на 12 корифеек. Хореография вариаций была сложнее: по словам критиков, балерина П. Леняни «выказала образцовую технику, легко и равнодушно проделывая самые сложные фигуры» [3]. В мужской вариации Георгий Кякшт «удивлял полетами и двойными турами в воздухе». Оба соло были бисированы.

В 1863 г. хореографическая партитура партии Медоры была дополнена шутильвым номером «Маленький корсар», который М. Петипа сочинил для своей жены Марии Суровщиковой-Петипа, обладавшей большим женским обаянием, но не виртуозной техникой. По сюжету Медора, желая развлечь Конрада, переодевалась мальчиком и танцевала для своего возлюбленного. Это сейчас, в информированном обществе, неизбежно встанут вопросы: а зачем Конраду понадобился мальчик-юнга. В балетном же театре эпохи романтизма и постромантизма переодевание танцовщиц в мужские костюмы было своеобразной «изюминкой»: трико и колеты пикантно обтягивали женские формы, давая балетоманам насладиться красотой фигур и оценить стройность ножек. Во многих балетах исполнялись кордебалетные танцы, в которых половина танцовщиц выходила в мужских костюмах, как, например, в «Пахите» или «Дон Кихоте».

«Маленький корсар» не был технически сложным номером, но забавной танцевальной зарисовкой. Маленький пират «храбр и рвется в бой, хотя еще очень молод. Лихо закручивая несуществующие усы, мальчик вздыхает, огорченно пожимая плечами. Продолжая игру, пиратик зорко высматривает на море чужие

корабли, и ноги выбивают тревожную дробь. В финале танца, замерев в эффектной позе, маленький корсар задорно выкрикивает в рупор боевой пиратский клич: «На абордаж!» [8, с. 307]. В этой миниатюре Медора представляла шаловливой проказницей, очаровывающей Конрада. Также в «Маленьком корсаре» можно увидеть и своеобразную премулу к гаремным сценам с их эротическим подтекстом. Но, с другой стороны, в шутовском по содержанию номере Медора выражала готовность быть всегда с Конрадом и переносить все тяготы морской жизни. Этот танец, полный непосредственного веселья, еще больше оттенял романтический дух роли Медоры. И тем самым Петипа чуть приблизил балетный образ героини к литературному.

«Маленький корсар» в исполнении Марии Суровщиковой-Петипа имел большой успех. Но его исполнение в спектакле в XIX в. оставалось «на усмотрение» балерины. Так, А. Гранцова, Г. Дор, Е. Вазем, П. Ленъяни этот номер не танцевали — кокетливость и игривость не были сильными сторонами их творческой характеристики. В 1880 г. «Маленький корсар» вернулся в спектакль с дебютом очаровательной и артистичной Евгении Соколовой. Балерина исполнила его с большим воодушевлением и наградой ей была бурная овация. Впоследствии Соколова с удовольствием передала этот номер своей любимой ученице Тамаре Карсавиной, которая наполнила его несколько иным смыслом: «Я забыла о наигранной скромности и непритязательной резвости: < ... > мне хотелось скакать и прыгать. Здравый смысл подсказывал, что вместо того, чтобы извиняться за отсутствие усов, лучше сделать вид, будто я бойко пощипываю несуществующие. Многочисленные вызовы доказали успех этой выдумки» [9, с.166].

Кульминационной в развитии отношений главных героев была Scene dansante (Танцевальная сцена). Если в первом акте любовь Медоры и Конрада передавалась средствами пантомимы, и герои не соприкасались в буквальном смысле (лишь в финале картины Конрад уносил Медору на руках), то теперь их взаимоотношения находили пластическое подтверждение в любовном дуэте. Они наконец-то оставались наедине, и ничто не препятствовало выражению их чувств. В дуэте соединялись танец и пантомима, лирика и экспрессия, эротика и целомудрие. Медора «желает лучше прислуживать Конраду и, поднося питье, шербет и трубку, танцует около него» [10, с. 9]. Конрад же с нетерпением жаждал обладать возлюбленной, расточая ей самые пылкие ласки. Но опять же, в строгих рамках театральной и общественной цензуры — самые горячие эротические намеки так и оставались намеками. Для М. Петипа, первого исполнителя партии Конрада (которую он исполнял на протяжении 11 лет), этот эпизод был самым любимым, и о его пылкости ходили легенды. Е. Вазем вспоминала: «В галантной сцене в гроте Петипа очень увлекался. При объяснении в любви Медоре он весь содрогался и, судорожно сжимая в объятьях, шептал: “Je t’aime!.. Je t’aime!..”» [6, с.114]. О характере танцев Медоры в этом дуэте остается лишь догадываться, основываясь на единственном упоминании в рецензии 1868 г. В ней говорится об А. Гранцовой, которая произвела большой эффект «чрезвычайно смелым прыжком на диван, на котором она образует с Конрадом в сцене грота весьма оригинальную группу» [5].

Драматическим контрастом дуэту была следующая за ним пантомимная сцена похищения Медоры разбойниками во главе с Бирбанто. Конрад, понюхав отравленный цветок, неожиданно терял сознание, героиня звала на помощь. Но являлись лишь заговорщики в темных плащах. Медорой овладевал страх, но не за себя — за любимого, которому грозит опасность. Она бесстрашно защищала Конрада, кинжалом ранила Бирбанто, после чего, из-за неимоверного напряжения (очень верный психологический ход!), лишалась сил. Этот пластический эпизод, пусть даже и лишенный танца, является важнейшим в развитии образа главной героини: ее любовь к Конраду достигла наивысшей точки, когда она готова пожертвовать собственной жизнью ради спасения возлюбленного. И именно этот эпизод, в котором героиня предстает и бесстрашной, и горячо влюбленной, и очень чувствительной, и даже сентиментальной женщиной, позволял критикам причислять партию Медоры к «трудной и для опытной мимической актрисы» [5].

Во второй половине спектакля Медора попадала в гарем Сеид-паши, и в ее образе появлялись новые краски. Она в гневе бесстрашно бросалась с кинжалом на Исаака Ланкедема, гордо отвергала домогательства владельца гарема. Но, увидев среди корсаров, переодетых дервишами, Конрада, она, к радости Сеид-паши, с увлечением танцевала для своего возлюбленного и, таким образом, весьма органично «вливалась» в гарем, становясь его украшением. Образ Медоры наполнялся трагическим и драматическим звучанием в эпизоде принуждения к браку с Сеид-пашой: лишь отдавшись сластолюбивому старцу она могла спасти от гибели Конрада. И предстала кокетливой соблазнительницей в сцене брачной ночи, когда она, притворяясь влюбленной, связывала пашу и убегала с Конрадом.

В «гаремных сценах» Медора принимала участие в двух номерах: в бессюжетном, где в очередной раз варьировалась тема женственности и красоты, и в действенном: *Scene d'action* Медоры и Сеид-Паши. Действенный ансамбль в процессе эволюции спектакля больших изменений не претерпел, в нем изначально предпочтение отдавалось актерскому мастерству балерины. Либретто подробно описывает дуэт Медоры и Сеид-паши: героиня «прельщает Сеида танцами; но по временам можно заметить с каким нетерпением ждет она часа своего освобождения. Вдруг приходит она в ужас при виде кинжала за поясом Сеида. Влюбленный паша с удовольствием отдает его Медоре, и когда страх ее увеличивает от взгляда на пистолеты, он и вручает ей. Сеид хочет обнять свою прелестницу, но она ускользает от него в легких танцах. Сеид падает к ногам ее, и она, как бы шутя, сняв свой пояс, связывает им руки своего обожателя, который сначала смеется над ее шалостью» [10, с. 17].

Наибольший интерес «гаремного акта» представляет эволюция «изобразительных» танцев Медоры. В них доведен до кульминации образ прекрасной дамы. А восточный колорит придает этому образу дополнительное ориентальное обаяние. В спектакле Жюль Перро 1858 г. Медора — Фридберг исполняла *Solo*, но что оно из себя представляло, критики промолчали. Год спустя, в ноябре 1859 г. в петербургском «Корсаре» дебютировала первая Медора — Каролина Розати, которая танцевала парижскую премьеру 1856 г. Безликое *Solo* она заменила

«La Musulmane» в хореографии Артура Сен-Леона, о котором критики¹ ворчливо заметили: «Это па мимическое, собственно танца в нем нет» [11, с. 77]. Ориентальные движения и грациозные позы Розати — Медоры скрывали недостаточную виртуозность тридцатитрехлетней балерины, которая слыла более успешной мимисткой, нежели танцовщицей.

Но самым большим событием в жизни «Корсара» стало появление картины «Оживленный сад» («Le jardin animé»), которая вошла в спектакль в 1868 г., и по праву составляет ныне ценнейшую жемчужину в танцевальном ожерелье этого старинного балета. «Оживленный сад» расцвел благодаря немецкой балерине Адели Гранцовой, обладавшей «чарующим» талантом.

«Le jardin animé» возникал по приказанию Сеид-паши: он предлагал странствующим паломникам отдохновение в волшебном оазисе среди легкокрылых гурий рая. Образ танцующего сада не нов для балета — воздушный женский кордебалет часто вызывал ассоциации с растительным миром, да и какие только цветы не изображали танцовщицы! Но Петипа довел растительно-танцевальную идею до ее пластического совершенства. Когда на сцене Большого театра под мелодичную музыку Делиба одновременно танцует свыше полусотни хорошеньких стройных женщин, держащих в руках цветочные гирлянды, когда они заполняют сцену, сходятся и расходятся в вальсовых движениях, когда в центре композиции балансирует грациозная балерина и когда внезапно начинают бить фонтаны, — редкое сердце ценителя классического балета не забьется взволнованно и трепетно!.. Имя первой исполнительницы Адели Гранцовой прочно связалось с успехом этой прекрасной сцены: «Сильное впечатление произвело на публику новое па Le jardin animé (в 3-й картине), поставленное г. Петипа < ... >. В этом па г-жа Гранцова делает просто чудеса: так, например, она рисует носками целые узоры, не выходя из положенных на пол цветочных гирлянд, потом несется по сцене с быстротой лани, наконец вскакивает на большую, наполненную цветами корзину, становится на арабеск и делая несколько медленных оборотов, стоя на одной ноге, кидает букеты из рога изобилия» [5]. Даже спустя 30 лет после премьеры образ балерины еще стоял перед глазами петербургских балетоманов: «Легкокрылая балерина точно была создана для этого поэтического хореографического дивертисмента. Она порхала по цветам и перелетала через цветники, поражая как грацией, так равно и своею воздушностью» [7]. «Оживленный сад» по праву можно считать кульминацией в развитии темы царственной красоты Медоры, которая являлась здесь в образе недостижимого и величественного идеала.

В заключительном эпизоде «Корсара» («Буря на море») танцев было немного, судя по всему, они были несложными, поэтому и не удостоились внимания прессы. О том, что происходило на сцене, не без юмора вспоминала Тамара Карсавина: «В последнем акте не было ни танцев, ни игровых сцен, но, тем не менее, он всегда очень забавлял меня. Под раскрашенным полотном ползали на четвереньках матросы-статисты. Разражалась гроза, и матросы начинали бегать, поднявшись

¹ М. Раппапорт. Театральная летопись // Театральный и музыкальный вестник. 1859. № 45. Цит. по: [11].

во весь рост. < ... > Медора, в балетном тюнике, то осматривает горизонт в подзорную трубу, то молится, стоя на коленях. Я никогда не знала точных указаний постановщика, но мы полагали, что нам позволено действовать *ad libitum*. < ... > Взбунтовавшиеся корсары тонули вместе с кораблем, а Гердт и я ползли в сторону кулис, делая вид, что плывем. В кулисах я поспешно переодевалась в белую сорочку, распускала волосы и появлялась на скале, выступившей из внезапно успокоившегося моря. Стоя с поднятыми руками, я благодарила небеса < ... >, и мы составляли трогательную группу заключительного апофеоза» [9, с. 167].

* * *

Можно с уверенностью утверждать: партия Медоры является одной из сложнейших в мировом балетном репертуаре. С одной стороны, она отличается редкой танцевальной насыщенностью: балерина принимала участие в семи развернутых танцевальных номерах и ансамблях. С другой стороны, в ней много игровых эпизодов, в которых реализуется актерский потенциал балерины. Кроме того, образ главной героини «Корсара» многогранен и разнообразен: независимая и своевольная девушка; страстно влюбленная в Конрада женщина, готовая пожертвовать собственной жизнью; гордая и бесстрашная, способная постоять за себя и в то же время — кокетливая и обольстительная, шутливая и нежная, величественная и неприступная. Вряд ли есть еще одна балетная героиня классического балетного репертуара, в образе которой сочеталось бы столько противоположных черт, и чья танцевальная характеристика была бы такой разнообразной и богатой. Наверное, потому «Корсар» благополучно и счастливо живет на театральной сцене вот уже более 160 лет.

ЛИТЕРАТУРА

1. *М. Раппапорт*. Большой театр. Бенефис г. Перро. Корсар // Театральный и музыкальный вестник. 1858. 19 янв. № 3. С. 28.
2. Театральное эхо // Петербургская газета. 1880. 2 дек. С. 3.
3. Театральное эхо // Петербургская газета. 1899. 14 янв. С. 4.
4. Театр и музыка. Бенефис г-жи Леньяни // Новое время. 1899. 5 янв. С. 4.
5. Голос // Петербургская хроника. 1868. 27 янв. С. 2
6. *Вазем Е.* Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867–1884. Л.-М.: Искусство, 1938. 244 с.
7. Старый балетоман. По поводу возобновления Корсара // Петербургская газета. 1899. № 9. 10 января. С. 9.
8. *Боглачев С. В., Боглачева И. А.* Мария Сергеевна Суровщикова-Петипа // Балетмейстер Мариус Петипа. Статьи, исследования, размышления. Владимир, 2006. 307 с.
9. *Карсавина Т.* Театральная улица. Л.: Искусство, 1971. 246 с.
10. «Корсар», пантомимный балет в трех действиях и пяти картинах гг. Сен-Жоржа и Мазилье. СПб., 1858.
11. Петербургский балет. Три века. Хроника. Том III: 1851–1900. СПб.: АРБ имени А. Я. Вагановой, 2015. 432 с.