

УДК 792. 8

**МАРИУС ПЕТИПА И ЖЮЛЬ-АНРИ ВЕРНУА
ДЕ СЕН-ЖОРЖ: ОБ ИСТОРИИ СОТРУДНИЧЕСТВА**Никитина Т. В.¹¹ Университет Бордо III Мишеля де Монтень, Esplanade des Antilles, Пессак, Жиронда, Новая Аквитания, Франция.

Жюль-Анри Вернуа де Сен-Жорж (1799–1875) – французский драматург и директор парижского театра «Опера-Комик». Он также известен как составитель оперных и балетных либретто. Из-под его пера вышли программы таких прославленных романтических балетов: «Влюбленный дьявол», «Жизель», «Корсар». Именно с ним сотрудничал Мариус Петипа, составляя либретто к своему первому монументальному балету в России – «Дочь Фараона». Стремился ли именитый хореограф подчеркнуть французскую эстетику своих постановок, обращаясь за сочинением сценариев к известному драматургу? Статья предлагает рассмотреть этапы сотрудничества Петипа и Сен-Жоржа сквозь призму сочинения балетных сценариев и постановки балетных спектаклей в России.

Ключевые слова: русский балет XIX века, французский балет XIX века, Мариус Петипа, Жюль-Анри Вернуа де Сен-Жорж, балетное либретто, императорские театры России, Парижская Опера.

**MARIUS PETIPA AND JULES-HENRI VERNON DE SAINT-
GEORGES: THE HISTORY OF COOPERATION**Nikitina T. V.¹¹ Michel de Montaigne Bordeaux 3 University, Esplanade des Antilles, Pessac, Aquitaine, France.

Jules-Henri Vernois de Saint-Georges (1799–1875) is a French playwright and director of the Opera-Comic Theater in Paris. He is also known as the composer of opera and ballet libretto. From his pen came the programs of such illustrious romantic ballets: «The Devil in Love», «Giselle», «Corsair». It was with him that Marius Petipa collaborated to compose the libretto for his first monumental ballet in Russia – «The Pharaoh's Daughter», which immortalized the name of the choreographer. Did the eminent choreographer strive to emphasize the French aesthetics of his productions, turning to

a famous playwright for writing scripts? The article proposes to consider the stages of cooperation between Petipa and Saint-Georges through the prism of composing ballet scripts and staging ballet performances in Russia.

Keywords: Russian ballet of the 19th century, French ballet of the 19th century, Marius Petipa and Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, ballet libretto, Imperial theaters of Russia, Paris Opera.

На протяжении всей своей карьеры балетмейстер российских Императорских театров Мариус Петипа сталкивался со многими выдающимися личностями. В его окружение входили журналисты известных изданий, композиторы, иностранные и русские артисты русских Императорских и зарубежных театров. С некоторыми у Петипа установились крепкие профессиональные отношения, поддерживавшиеся в течение многих лет, а результатом стали шедевры мировой хореографии. Партнерство Мариуса Петипа и Жюль-Анри Вернуа де Сен-Жорж — пример такого взаимодействия, заслуживающий внимания исследователей.

Сен-Жорж был главным либреттистом Петипа в начале его карьеры хореографа в России. Именно из-под пера этого знаменитого французского драматурга и прозаика вышли программы балетов, прославивших великого балетмейстера. Их совместная работа длилась до конца жизни известного французского драматурга.

Цель данной статьи — не только познакомить русского читателя с именем Сен-Жоржа, но и обратить внимание на историю сотрудничества Петипа и Сен-Жоржа с точки зрения русско-французского диалога.

Главенствующая роль либретто

В истории балета XIX века либретто крайне важно для процесса создания балетного спектакля, и его значимость часто превалирует над балетом. Без либретто невозможно сочинить ни музыку, ни хореографию, ни декорации балетного спектакля [1, с. 127]. Такое значение либретто подтверждает важность драматического компонента балетного произведения в XIX веке.

Хореограф во Франции (в противоположность России) не всегда превенствует в создании балета, при том, что сочинение балетного спектакля является результатом коллективной работы: либретти-

ста, композитора, декораторов и артистов [2, с. 77–88]. В российских Императорских театрах статус либреттиста, напротив, не был официальным; профессия русского писателя балетных программ недооценивалась дирекцией. Об этом, в частности, с явным негодованием писал историк танца и журналист Сергей Худеков: «...за составление балетных программ, дирекция петроградских театров совсем не считала нужным платить или же, если и оплачивала труд русских писателей, то ограничивалась выдачей им крайне незначительного денежного вознаграждения. В то время, как французам, «делавшим честь» писать для России, платили за балетную программу по 300 франков, а русским по 300 рублей» [3, с. 89].

Такое положение дел сопровождалось обычаем выписывать из-за границы представителей культурных и артистических профессий. Напомним, что традиция приглашать иностранных (особенно французских) артистов и хореографов существовала на протяжении всего XIX века. Французская артистическая модель, представителем которой являлся Петипа, значительно повлияла на становление русского балетного театра. Поиск за рубежом авторов балетных программ также входил в эту практику. Так как многие балеты почти сразу после их премьер переносились на русскую сцену, то и балетная программа становилась объектом транспозиции.

В русской прессе журналисты нередко выступали за союз между драматическим писателем и хореографом. Так, журналист и балетный критик Федор Кони указывал на особенности сочинения балетного либретто во Франции: «И в Париже один балет следовал за другим и все поочередно падали блистательным образом, пока там не придумали поручать составление балетов хорошим драматическим писателям, а обстановку их дельным и знающим балетмейстерам» [4, с. 37–38]. Обязательное разделение этих двух профессий является важным для разработки и получения драматического компонента, который необходимым для успешного балетного спектакля. Именно поэтому Кони, намереваясь доказать важность драматурга в сочинении балетного спектакля, при постановке двух новых парижских балетов «Сатанилла»¹ и «Пахита»² в Санкт-Петербурге в 1847 году в статье, опубликован-

¹ «Влюбленный дьявол» — балет-пантомима в 3-х актах и 8-ми картинах, представленный 23 сентября 1840 г. в Парижской Опере. Либретто Сен-Жоржа. В России был представлен под именем «Сатанилла, или Любовь и Ад».

² «Пахита» — балет-пантомима в 2-х актах и 3-х картинах, представленный в 1846 г. в Парижской Опере. Был представлен в Санкт-Петербурге Мариусом Петипа и Пьером-Фредериком Малаверном (1810–1872) в 1847 г.

ной в журнале «Пантеон», привлекал внимание читателей именем Сен-Жоржа: «Оба балета были перенесены к нам с парижской сцены и поставлены здесь — первый г. Фредериком³, а второй — балетмейстером Петипа⁴, прибывшим вместе со своим сыном, молодым, довольно ловким танцовщиком. Балет «Сатанилла» принадлежал перу литератора Сен-Жоржа и поэтому отличался не только смыслом, но и богатым вымыслом, прекрасною идею и разнообразным содержанием» [4, с. 38].

Статья Кони подтверждает, что петербургской публике было знакомо имя известного французского литератора и либреттиста, репутация которого только возрастала с успехом балетов во Франции и в других странах.

Жюль-Анри Вернуа де Сен-Жорж (1799–1875) — известная личность в истории французского театра. Он не только руководил «Опера-Комик», но и имел грандиозную карьеру драматического писателя. В 1839 году его пригласили в Парижскую оперу на должность официального либреттиста, где он сотрудничал с Жозефом Мазилье⁵, Люсьеном Петипа, семьей Тальони и др. Для них он сочинил сценарии самых прославленных романтических балетов, таких как «Влюбленный дьявол», «Корсар», «Фламандская красавица», «Питомица фей», «Жизель» и др.

И это не первое упоминание известного либреттиста в русской прессе, как и постановка вопроса о литературной профессии в балетном мире. Так, в газете «Северная пчела» за 1842 год в статье, посвященной постановке балета «Жизель» в Санкт-Петербурге, сообщалось следующее: «Вот еще один упрек, который мы можем сделать нашим литераторам. Почему никто из них не займется составлением подобных балетных сценариев? Если академик пишет декорации для сцены, то и, право, никакому литератору не стыдно было бы написать программу балета. Это совершенно литературное, поэтическое дело. Балет — это же поэзия» [5].

Напомним, что программа балета «Жизель» была написана Сен-Жоржем в соавторстве с французским писателем Теофилом Готье. Присущее Сен-Жоржу мастерство превращения литературного текста

³ Танцовщик Фредерик (настоящее имя — Пьер-Фредерик Малавернь (1810–1872)) прибыл в Санкт-Петербург в 1831 г.

⁴ Балетмейстер Жан-Антуан Петипа (1787–1855), отец Мариуса, был ангажирован учителем танцев и находился в этой должности до 1855 г.

⁵ Жозеф Мазилье (1797–1868) являлся первым танцовщиком Парижской Оперы и балетмейстером с 1839 г. до 1857 г.

в техническое средство, служащее точкой опоры в создании балетного спектакля, впечатляло Готье, признававшегося, что «не знаком с правилами и требованиями театральной сцены» [6]. В статье, написанной для газеты «Ля Пресс», он сообщил, что по собственной инициативе обратился к Сен-Жоржу для составления либретто к балету «Жизель»: «Сегодня вечером в Парижской Опере я встретился за кулисами со знающим и опытным человеком, который сумел перенести в балет всю фантазию и каприз «Влюбленного Дьявола» ... я ему рассказал про виллис. Три дня спустя балет «Жизель» был готов» [6].

Сотрудничество Петипа и Сен-Жоржа: «превосходство» французского стиля в Санкт-Петербурге

Мариус Петипа считается наследником традиций французского балета и продолжателем идей французских хореографов Шарля Дидло, Жюля Перро и Артура Сен-Леона. Но его желание подчеркнуть французский стиль заключается не только в выборе перенесенных или обновленных балетов, но и в создании новых произведений на русской сцене. Его балетные спектакли черпают вдохновение и ссылаются на французскую литературу и культуру.

В 1862 году Петипа ставит балет «Дочь Фараона» — первый монументальный балет, который не только возвел его в ранг второго балетмейстера, но и увековечил его, Петипа, в истории. Автором либретто стал Сен-Жорж, который, согласно Сергею Худекову, написал программу «по поручению дирекции» [3, с. 73]. Сюжет для этого балета был взят из популярного в то время романа французского литератора Теофиля Готье «Роман о мумии»⁶, выбор которого, по мнению французской исследовательницы Элен-Лаплас Клавери, не был случайным. Литературные произведения Теофиля Готье вдохновляли многих хореографов и композиторов. Мариус Петипа выказывал ему свое почтение в России и тем самым подчеркивал «французскую направленность своих эстетических взглядов» [7, с. 314]. К тому же именно Сен-Жорж превосходно владел опытом и навыками «конвертации» литературного текста в хореографический.

Нам пока не удалось найти следы корреспонденции между Петипа и Сен-Жоржем. Но можно предположить, что не только дирекция Императорских театров принимала активное участие в вовлечении в Сен-Жоржа в работу над балетом. Возможно, что Мариус Петипа и

⁶ Gautier Theophile. Le Roman de la momie. Paris: Hachette, 1858.

ранее общался с Сен-Жоржем, так как в начале 1860-х годов он находился со своей супругой Марией Суровщиковой-Петипа на гастролях в Париже, а его старший брат Люсьен Петипа занимал должность танцора (впоследствии — хореографа) в Парижской Опере. Денис Лешков в краткой биографии Мариуса Петипа сообщил следующие подробности гастролей четы Петипа: «Находящийся в то же время в Париже Гедеонов продлил отпуск Петипа до 4-х месяцев, что дало им возможность закончить свои гастроли, а Мариусу Ивановичу основательно позаниматься с Сен-Жоржем и в музеях Парижа и Берлина в целях ознакомления с бытом и искусством Древнего Египта для постановки задуманного им большого балета» [8, с. 13].

Балет «Дочь Фараона» повлиял не только на карьеру Петипа. Спектакль был поставлен для бенефиса известной итальянской балерины Каролины Розати⁷, и стал ее триумфом на русской сцене. Каролина Розати, прибыв из Парижской Оперы, гастролеровала в Санкт-Петербурге с 1859 по 1862 год. Одна из ведущих романтических балерин, она танцевала первые роли в балетах Мазилье, Сен-Леона и Люсьена Петипа — «Корсаре», «Жовите», «Марко Спаде» и др.

Хотя Сен-Жорж не присутствовал на премьере спектакля «Дочь фараона», он все же интересовался судьбой своего балета в Северной столице, о чем свидетельствует письмо балерины, адресованное французскому либреттисту от 6 февраля 1862 года: «Вы будете несомненно удивлены, с каким опозданием я Вам пишу это письмо, но я надеюсь, что Вы меня простите, когда я Вам объясню, что до 15 января я не знала, будет ли Ваш балет поставлен на сцене в этом году» [9, с. 6]. Далее балерина детально описала постановку нового балета и рассказала об его успехе, а также о работе Петипа в качестве хореографа: «Сейчас, дорогой г-н Сен-Жорж, я Вам расскажу, что г-н Петипа поставил Ваше великолепное сочинение с таким умением и изящным вкусом перво-классного балетмейстера. Танцы изящны и выразительны. Пантомима оригинальна. Все сцены очень понравились. А мой танец в лесу, исполненный перед фараоном, произвел большой эффект. Танцы в хижине очаровательны. Меня попросили заново исполнить па с г-ном Петипа. А следующая сцена с Королем Нубии очень красивая и прекрасно сочинена» [9, с. 6].

⁷ Итальянская танцовщица Каролина Розати (1826–1905) выступала в Парижской Опере с 1853 по 1859 гг., в 1859 г. приехала в Санкт-Петербург и оставалась в российской столице до 1862 г.

Каролина Розати желала разделить грандиозный успех представления с либреттистом: «Как я была бы рада, если бы Вы смогли увидеть меня в роли, которая для меня и для всех стала самой лучшей из всех ролей, которые мне довелось исполнить до этого момента» [9, с. 6].

Письмо, написанное в таком теплом тоне, подтверждает дружеские отношения между двумя корреспондентами. Возможно, что Сен-Жорж при написании балетного сценария руководствовался талантом и особенностями балерины для создания успешной роли. Артистический и финансовый успех балета «Дочь Фараона»⁸ скрепил сотрудничество Петипа и Сен-Жоржа.

В октябре 1868 года Петипа поставит балет «Царь Кандавл» на музыку Цезаря Пуни. Сюжет этого балета был заимствован из одноименной новеллы Теофиля Готье⁹, а Сен-Жорж выступил в роли автора балетного сценария. Это было второе произведение, созданное в сотрудничестве с хореографом. Денис Лешков вспоминает: «Летом 1868 г. Петипа усиленно работал в Париже со своим постоянным сотрудником Анри Сен-Жоржем над развитием программы нового громадного балета» [8, с. 19]. В газете «Голос» также есть сведения о том, что новый балет был заказан Сен-Жоржу директором Императорских театров. [10]. Эти свидетельства подтверждают продолжение работы Петипа с либреттистом и его визиты во французскую столицу для поиска новых сюжетов. Дирекция Императорских театров поощряла совместную работу Сен-Жоржа и Петипа.

Однако другого мнения придерживался Сергей Худеков, называвший себя первым автором программы этого балета: «Сначала программа была составлена в Петрограде одним русским журналистом, но любивший все иностранное директор отклонил ее и заказал либретто французскому писателю С. Жоржу, составителю программы «Дочери Фараона». М. Петипа поехал в Париж, захвативши с собою либретто русского писателя, которое по соглашению с С. Жоржем было принято только с самыми незначительными изменениями и при том с такими поправками, которые исказили смысл античного эпизода в истории Лидии. Тем не менее, за такой незначительный труд С. Жорж был вознагражден 3000 франков» [3, с. 88-89].

⁸ «Ваше произведение имело громадный артистический успех, а также и денежный успех. За три дня нарасхват разбираются билеты» [9, с. 6].

⁹ «Царь Кандавл» — новелла Теофиля Готье, опубликованная пятью фельетонами в газете «Ля Пресс» в 1844 г. Сюжет заимствован из первой книги «Истории» Геродота.

Подобные воспоминания театрального критика подтверждают неопределенный статус автора балетных либретто в России, а также необходимость официального признания этой профессии в артистической среде.

После Сен-Жоржа

После смерти Сен-Жоржа в 1875 году помощниками Петипа в написании балетных сценариев стали русский журналист и историк Сергей Худеков и директор театров Иван Всеволожский, которых также привлекала французская эстетика балетов Петипа. Следующие балеты — «Баядерка» (1877), «Роксана, Краса Черногории» (1878), «Весталка» (1888), — созданные в соавторстве с Сергеем Худековым, ставшего, в конце концов, либреттистом Петипа, продолжили традицию балетов с романтической канвой. Усердный балетоман, знаток балетных постановок, журналист и историк танца, Худеков годами наблюдал за тем, как работает Петипа. Среди его корреспондентов были представители дирекции Императорских театров, артисты, композиторы; он также следил за развитием балета за рубежом.

Балет «Баядерка»¹⁰ не только входит в список произведений с восточным сюжетом, прототипом которого также является балет «Дочь Фараона», но и перекликается с разными спектаклями на сюжет баядерок, в том числе со спектаклем «Шакунтала»¹¹, поставленным братом Мариуса Люсьеном в Парижской Опере (1858) по сценарию Теофиля Готье. Это произведение служит ярким примером продолжения традиций французского романтического балета. Не в этом ли было желание Петипа еще раз выказать почтение французским авторам Теофилю Готье и Сен-Жоржу на русской сцене?

Как уже было сказано, позиция директора Императорских театров имела большое значение для распространения французского влияния на русский балетный театр. Иван Всеволожский на посту директора с 1881 по 1899 годы всячески поддерживал Петипа как коллега, соавтор и друг, которому Петипа посвятил свои «Мемуары» [11].

Александр Плещеев обращает внимание на сходство взглядов Петипа и Всеволожского в вопросах эстетики балетных произведе-

¹⁰ Мариус Петипа отрицал соавторство с Сергеем Худековым в работе над программой балета «Баядерка».

¹¹ «Сакунтала» — балет-пантомима в 2-х актах, представленный в Парижской Опере в 1858 г. Хореография Люсьена Петипа, либретто — Теофиля Готье.

ний: «Надо правду сказать, что Петипа и Всеволожский удивительно дополняли друг друга, преследуя одни и те же эстетические задачи. Их совместные труды выразились ярко в постановке хотя бы «Спящей красавицы» Чайковского» [12, с. 8–9]. Помимо сюжетов балетных либретто, отсылающих к французской культуре, сама пышная и торжественная атмосфера и декорации версальского дворца указывали на французский стиль. Как и балет на либретто Сен-Жоржа «Камарго»¹², в чьих декорациях, по сообщению журнала «Всемирная иллюстрация», «было положительно что-то волшебное, поэтическое; потом замечателен изяществом будуар Камарго, в стиле Людовика XV, и великолепный зал версальского дворца» [13], балет «Спящая красавица» восхвалял французский королевский стиль.

Рассмотрев этапы сотрудничества Мариуса Петипа и Жюль-Анри Вернуа де Сен-Жоржа, мы можем сделать следующие выводы:

Во-первых, создание такого балета, как «Дочь Фараона», подтверждает то, что в начале своей карьеры в качестве хореографа Мариус Петипа отдавал предпочтение драматическому рассказу в балетном спектакле. Балеты, созданные в России в соавторстве Петипа и Сен-Жоржа, являются произведениями, которые нельзя отделить от русской культуры, но которые, в то же время, прославляют французскую модель сочинения балетного спектакля, основанную на главенстве литературного источника.

Данное сотрудничество также позволяет разъяснить процесс создания хореографического спектакля. Этот процесс объединяет нескольких авторов.

Статусы либреттистов во Франции и в России в XIX веке были разными: профессия либреттиста не была официальной в российских Императорских театрах, как нам об этом сообщают критики и газетные статьи; сочинение либретто часто оказывалось делом директора театров, а не только совместной работой хореографа и драматического автора.

Партнерство Мариуса Петипа и Сен-Жоржа, выражающееся в сочинении и написании балетных сценариев, представляет собой неординарный русско-французский диалог, имевший место в России. Значение этого диалога существенно для последующего взаимодей-

¹² «Камарго» — большой балет в 3-х актах и 9-ти картинах, представленный в Большом театре Санкт-Петербурга 17 декабря 1872 г. Хореография — Мариуса Петипа, либретто — Жюль-Анри Вернуа де Сен-Жоржа и Мариуса Петипа.

ствия хореографа Мариуса Петипа с русскими либреттистами, а его влияние длилось до конца XIX века.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. *Laplace-Clavierie Hélène*. Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870–1914). Paris: Honoré Champion («Romantisme et Modernités»), 2001. 761 p.
2. *Marquie Hélène*. Du notateur a l'auteur : être chorégraphe au XIX^e siècle /A. Graceffa (éd.) // Vivre de son art. Histoire du statut de l'artiste, xv^e-xxi^e siècles. Paris, Hermann Éditeurs, 2012. 392 p.
3. Худеков С. История танцев: в 4 ч. Петроград: тип. «Петербургской газеты». 1913. Ч. IV. 1913–1918. 309 с.
4. Кони Ф. А. Балет в Санкт-Петербурге // Пантеон и репертуар русского театра. URL: <http://ateatr.spbl.spb.ru/tp/journal-panteon/> (дата обращения: 01.10.2019).
5. Р. З. [Р. Зотов]. Большой театр // Северная пчела. 1842. № 291 (29 дек.). С. 1161-1162.
6. Feuilleton de la presse // La Presse. 1841. 5 juillet. P. 1-2.
7. *Laplace-Clavierie Hélène*. De Marius Petipa à Vaslav Nijinski, le dialogue franco-russe vu à travers les livrets de ballet / Walter Zidariet *alt.* // Interculturalité, intertextualité: les livrets d'opéra : fin XIX^e – début XX^e siècle : colloque international. Nantes, Centre de recherches sur les identités nationales et l'interculturalité. 2003. 312. p.
8. Лешков Д. Мариус Петипа (1822–1910). К столетию его рождения. Петроград: Академ. театр, 1922. 71 с.
9. Письма Дюпора Л. к Де Люсэ; Мазилье Жозефа и Планкет к неустановленным лицам; Розатти Каролины директору театров Гранд Опера Руайе и Сен-Жоржу на французском языке. РГАЛИ. Ф. 1657. Оп. 3. Д. 161. Л. 6.
10. А. У. [Ушаков]. Новый балет // Голос. 1868. № 289 (19 окт.). С. 1.
11. Мариус Петипа // Мемуары Мариуса Петипа. СПб: Тип. Труд, 1906. 114 с.
12. Плещеев А. М. И. Петипа (1847-1907): к шестидесятилетию его службы на сцене императорских театров СПб.: Типография А. С. Суворина. 1907. 10 с.

13. Новый балет «Камарго» // Всемирная иллюстрация. 1873. № 211. С. 42.

REFERENCES

1. *Laplace-Claverie Hélène*. Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870–1914). Paris: Honoré Champion («Romantisme et Modernités»), 2001. 761 p.
2. *Marquié Hélène*. Du notateur à l'auteur : être chorégraphe au XIXe siècle / A. Graceffa (éd.) // Vivre de son art. Histoire du statut de l'artiste, XVe–XXIe siècles. Paris, Hermann Éditeurs, 2012. 392 p.
3. *Xudekov S.* Istoriya tancev: v 4 ch. Petrograd: tip. «Peterburgskoj gazety». 1913. Ch. IV. 1913–1918. 309 s.
4. *Koni F. A.* Balet v Sankt-Peterburge // Panteon i repertuar russkogo teatra. URL: <http://ateatr.sptl.spb.ru/tp/journal-panteon/> (data obrashheniya: 01.10.2019).
5. R. Z. [R. Zotov]. Bol'shoj teatr // Severnaya pchela. 1842. № 291 (29 dek.). S. 1161-1162.
6. Feuilleton de la presse // La Presse. 1841. 5 juillet. P. 1-2.
7. *Laplace-Claverie Hélène*. De Marius Petipa à Vaslav Nijinski, le dialogue franco-russe vu à travers les livrets de ballet / Walter Zidariet alt. // Interculturalité, intertextualité: les livrets d'opéra : fin XIXe – début XXe siècle : colloque international. Nantes, Centre de recherches sur les identités nationales et l'interculturalité. 2003. 312. p.
8. *Leshkov D.* Marius Petipa (1822–1910). K stoletiyu ego rozhdeniya. Petrograd: Akadem. teatr, 1922. 71 s.
9. Pis'ma Dyupora L. k De Lyuse; Mazil'e Zhozefa i Planket k neustanovlennym liczam; Rozatti Karoliny` direktoru teatrov Grand Opera Ruaje i Sen-Zhorzhu na francuzskom yazy`ke. RGALI. F. 1657. Op. 3. D. 161. L. 6.
10. A. U. [*Ushakov*]. Novyj balet // Golos. 1868. № 289 (19 okt.). S. 1.
11. Marius Petipa // Memuary` Mariusa Petipa. SPb: Tip. Trud, 1906. 114 s.
12. *Pleshchev A. M. I.* Petipa (1847-1907): k shestidesyatiletiyu ego sluzhby` na scene imperatorskix teatrov SPb.: Tipografiya A. S. Suvorina. 1907. 10 s.
13. Novyj balet «Kamargo» // Vsemirnaya illyustraciya. 1873. № 211. S. 42.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Никитина Т. В. — канд. филол. наук (славянские языки и культура);
tatiana.nikitin@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Nikitina T. V. — PhD in slavic laguages and cultures; tatiana.nikitin@gmail.com