федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой»

На правах рукописи

ЖИРОВА Виолетта Владимировна

ФОРМИРОВАНИЕ ПРОГРАММЫ ПО КЛАССИЧЕСКОМУ ТАНЦУ ПЕТЕРБУРГСКО-ЛЕНИНГРАДСКОЙ БАЛЕТНОЙ ШКОЛЫ В 1863–1940-м ГОДАХ

Научная специальность: 5.10.3. Виды искусства
(хореографическое искусство)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
Меньшиков Леонид Александрович

Санкт-Петербург — 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 3
ГЛАВА 1. ВОЗНИКНОВЕНИЕ ПЕРВОЙ ПРОГРАММЫ ИМПЕРАТОРСКОГО САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО УЧИЛИЩА ПО БАЛЕТНОМУ ТАНЦУ 18
1.1. Эволюция форм источников по технике классического танца конца XV — первой половины XX века как предпосылка для возникновения систематической программы в петербургско-ленинградской балетной школе 18
1.2. Подготовка системы преподавания балетного танца в Императорском Санкт-Петербургском Театральном училище к внедрению программности в процесс обучения 29
ГЛАВА 2. МЕТОДИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В. И. СТЕПАНОВА В ФОРМИРОВАНИИ ПЕРВОЙ ПРОГРАММЫ ПО БАЛЕТНОМУ ТАНЦУ ПЕТЕРБУРГСКОЙ ШКОЛЫ 36
2.1. В. И. Степанов — автор первой программы по балетному танцу петербургской школы 36
2.2. Программа по балетному танцу В. И. Степанова как первый опыт создания единой методики преподавания 52
2.3. Книга-альбом «Хореографія» В. И. Степанова как методический и исторический источник 78
ГЛАВА 3. ПЕРВАЯ ПРОГРАММА ПО КЛАССИЧЕСКОМУ ТАНЦУ ЛЕНИНГРАДСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ТЕХНИКУМА 93
3.1. История создания и содержание учебной программы по классическому танцу 1928 года 93
3.2. Становление методики А. Я. Вагановой как ключевого фактора развития программы по классическому танцу 113
ГЛАВА 4. ПРОГРАММЫ ПО КЛАССИЧЕСКОМУ ТАНЦУ НА ОСНОВЕ МЕТОДИКИ А. Я. ВАГАНОВОЙ 134
4.1. Интеграция методики А. Я. Вагановой в программу 1936 года ... 134
4.2. Совершенствование программы по классическому танцу в 1938–1940-м годах 162
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 184
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 190
ПРИЛОЖЕНИЕ А. Отличия учебных программ петербургско-ленинградской балетной школы 1895–1940-го годов 219
ПРИЛОЖЕНИЕ Б. Список программ петербургско-ленинградской балетной школы 1895–1940-го годов 220
ПРИЛОЖЕНИЕ В. Список иллюстраций 222

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Исторически Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой является хранителем наследия петербургско-ленинградской балетной школы, представленного как методическими разработками, передающимися из поколения в поколение эмпирическим путём, так и теоретическими источниками. Первый опыт введения программы по классическому танцу в Императорском Санкт-Петербургском Театральном училище зафиксирован во второй половине XIX века. На протяжении почти двух веков существования учебного заведения в нём отсутствовала единая система преподавания классического танца. Формирование программы в истории хореографического искусства и в ходе унификации петербургско-ленинградской балетной школы до настоящего времени не было изучено. В диссертации программа рассмотрена не только как документ, регламентирующий учебный процесс, но и как источник, материалы которого отражают исторический уровень исполнительского мастерства и его стилистические особенности, соответствующие требованиям репертуара балетного театра.

Составление программы было осуществлено ведущими теоретиками и практиками того времени. В фокусе исследования оказались авторы первых программ: Владимир Иванович Степанов (1866–1896) и Агриппина Яковлевна Ваганова (1879–1951). Несмотря на усилившийся в начале XXI века интерес к танцевальным нотациям В. И. Степанова, подробности его учебно-методической деятельности, освещенные в диссертационном исследовании, оставались малоизученными. Творческой биографии А. Я. Вагановой посвящены многочисленные исследования, но её участию в разработке программ по классическому танцу внимание не было уделено.

Ранние программы по классическому танцу содержат движения и термины, которые утеряны из современной балетной лексики. Восстановление утраченных элементов исторической основы классического танца, осуществленное в диссертационном исследовании, позволяет сохранить аутентичность и укрепить многолетние традиции петербургской балетной школы.

Степень разработанности темы исследования. Проблематика эволюции классического танца стоит у истоков балетоведения. Л. Д. Блок в своей книге[1] распространила принцип историзма на изучение балета, подчеркнув, что он не может быть застывшей формой. И. И. Соллертинский[2] писал о необходимости рассматривать урок классического танца в его историческом развитии. М. Е. Валукин[3] провёл анализ эволюции техники мужского танца. В статьях А. П. Босова[4], А. Е. Галичанина[5], А. С. Галкина[6], Е. А. Кузьминой[7], М. К. Осиповой[8] и В. В. Чистяковой[9] отражены изменения, произошедшие в методических и технических аспектах классического танца, и выявлена их взаимосвязь с театральной репертуарной политикой. И. Л. Кузнецов[10] произвел сравнительный анализ программ ленинградской и московской школ.

В труде[11] В. Н. Всеволодского-Гернгросса изложена история театрального образования в России, охватывающая, в том числе, и хореографическое

---

[1] *Блок Л. Д.* Возникновение и развитие техники классического танца // *Блок Л. Д.* Классический танец: История и современность. М.: Искусство, 1987. С. 23–398.

[2] *Соллертинский И. И.* Классический танец и его теория // *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. Л.: ОГИЗ-ГИХЛ, 1934. С. 5–14.

[3] *Валукин М. Е.* Эволюция движений в мужском классическом танце: Учебное пособие. М.: Российская академия театрального искусства — ГИТИС, 2007. 248 с.; *Валукин М. Е.* Мужской классический танец: Эволюция во времени. М.: Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2014. 232 с.

[4] *Босов А. П.* Эволюция техники классического танца за последние 100 лет // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. 2017. № 1. С. 42–45.

[5] *Галичанин А. Е.* Классический танец в современной России: Парадигмы развития // Балет. 2020. № 2 (221). С. 44-45.

[6] *Галкин А. С.* Классический танец на петербургской сцене в 1890-х — начале 1900-х гг.: Техника и эстетика // Вопросы театра. 2015. № 1–2. С. 285–292.

[7] *Кузьмина Е. А.* Образование в российской балетной школе рубежа XX–XXI столетий: Вектор модернизации // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. № 2 (72). С. 87–99.

[8] *Осипова М. К.* Эволюция прыжковых движений в истории западноевропейского балетного театра // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2007. № 2 (18). С. 206–223.

[9] *Чистякова В. В.* А. Я. Ваганова и её книга «Основы классического танца» // *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. СПб.: Лань, 2000. С. 5–13.

[10] *Кузнецов И. Л.* Некоторые результаты сравнительного изучения программ обучения классическому танцу: Традиции ленинградской и московской балетных школ // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2023. № 1 (84). С. 78–88.

[11] *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* История театрального образования в России. СПб.: Тип. имп. театров, 1913. Т. 1. 393 с.

образование. М. В. Борисоглебский по случаю двухсотлетия Ленинградского государственного хореографического училища собрал в двухтомное издание[12] материалы по истории балетного отделения. В историческом ракурсе традиции балетного образования подробно изложены в трудах А. В. Фомкина[13] и Т. А. Филановской[14], не освещающих подробности истории методики преподавания классического танца. В диссертации Н. А. Догоровой[15] исследовано понятие «школы» как педагогической системы и актуализировано применение системного подхода в изучении хореографической культуры. В работе О Сын А[16] на примере системы обучения классическому танцу Е. П. Валукина введено понятие парадигмальности. В диссертации[17] Е. В. Ереминой-Солениковой использован комплексный подход к изучению бальных танцев в России в первой половине XVIII века. Опираясь на сведения из аттестатов кадетов Сухопутного Шляхетного корпуса, она исследовала проблему происхождения программы учебного заведения, выявляя последовательность обучения танцам, последним из которых изучался балет. В работе[18] Н. Р. Смирновой рассмотрен этап становления русской школы классического танца в первой четверти XIX века, относящийся к реформам Ш. Л. Дидло. Фундаментальным источником по истории и теории зарубежной и отечественной балетной педагогики является труд П. А. Силкина[19].

---

[12] *Борисоглебский М. В.* Материалы по истории русского балета: В 2 т. Т. 1. Л.: ЛГХУ, 1938. 380 с.; Т. 2. Л.: ЛГХУ, 1939. 356 с.

[13] *Фомкин А. В.* Балетное образование: Традиции, история, практика: Монография. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2013. 213 с.

[14] *Филановская Т. А.* История хореографического образования в России. СПб.: Лань; Планета музыки, 2016. 390 с.

[15] *Догорова Н. А.* Становление и развитие педагогических систем в хореографической культуре: от XVII до начала XX века: Дис. … канд. искусств.: 24.00.01. Саранск, 2011. 206 с.

[16] *О Сын А.* Становление системы классического танца: Парадигмальный подход: Дис. … канд. искусств.: 17.00.01. М., 2005. 161 с.

[17] *Еремина-Соленикова Е. В.* Бальный танец в России в первой половине XVIII века: Формирование традиции исполнения и преподавания: Дис. … канд. искусств.: 5.10.1. СПб., 2022. 264 с.

[18] *Смирнова Н. Р.* Русская школа классического танца. Период становления: Дис. … канд. искусств.:17.00.01. М., 1992. 210 с.

[19] *Силкин П. А.* История и теория балетной педагогики. Классический танец: Учеб.

В учебно-методическом пособии И. Л. Кузнецова и Н. М. Цискаридзе[20] собрано двадцать программ по классическому танцу[21] и комментарии авторов издания. Программы сборника представлены без исторического контекста их создания и творческих биографий их составителей.

Проблематика сохранения и реконструкции классического наследия получила отражение в статьях Е. А. Андриенко, Ю. П. Бурлаки, О. В. Грызуновой и В. В. Омельницкой, П. А. Гусева, Ф. В. Лопухова (младшего), А. М. Полубенцева, К. М. Сергеева, А. А. Соколова-Каминского[22].

Некоторые периоды жизни В. И. Степанова, автора опубликованной на французском языке[23] системы записи танца и первой программы по классическому танцу[24] петербургско-ленинградской балетной школы, остаются ма-

---

пособие. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2014. 312 с.

[20] *Кузнецов И. Л., Цискаридзе Н. М.* Программа классического танца. 100 лет улучшений. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2021. 335 с.

[21] Десять программ относятся к петербургской школе и десять — к московской.

[22] *Андриенко Е. А.* Возможные пути сохранения хореографического наследия М. И. Петипа // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. № 3 (74). С. 6–19; *Бурлака Ю. П.* Проблема реконструкции хореографии М. И. Петипа (балеты «Корсар» и «Пробуждение Флоры») // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 3 (44). С. 53–63; *Грызунова О. В., Омельницкая В. В.* Реставрационно-редакторская деятельность балетмейстеров как средство сохранения и актуализации классического балетного наследия // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 5 (70). С. 63–74; *Гусев П. А.* Сохранить шедевры прошлого // Советский балет. 1983. № 4. С. 17–19; *Лопухов (младший) Ф. В.* Классическое наследие в профессиональной подготовке хореографов и балетмейстеров-репетиторов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 6 (59). С. 187–196; *Полубенцев А. М.* Проблемы сохранения классического наследия // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 2 (49). С. 120–124; *Сергеев К. М.* Вечно живая традиция // Советский балет. 1983. № 4. С. 23–24; *Сергеев К. М.* Прошлое и его уроки // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 1993. № 2. С. 7–13; *Соколов-Каминский А. А.* Балет: Классическое наследие // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. № 3 (74). С. 44–61; *Соколов-Каминский А. А.* Балет: Проблематика классического наследия // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2023. № 4 (74). С. 17–24.

[23] *Stépanow W. J.* Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux. Paris: Zouckermann, 1892. 66 p.

[24] Программа занятий балетными танцами с примерным распределением учебного материала на семь отделов по степени трудности и сложности их / Сост. В. И. Степанов // *Борисоглебский М. В.* Материалы по истории русского балета: В 2 т. Л.: ЛГХУ, 1939. Т. 2. С. 260–262.

лоизученными. Итальянский искусствовед Николетта Мислер[25] (Nicoletta Misler) осветила новые детали его обучения в Париже у Ж.-М. Шарко. Отдельные биографические сведения о творческой деятельности В. И. Степанова содержатся в статьях Н. Н. Зозулиной[26], посвященных Н. Г. Сергееву, занимавшемуся системой записи танца после смерти её автора, и из статьи П. М. Пчельникова[27]. Более ранние системы нотации изложены в трудах Т. Арбо, Р.-О. Фёйе, А. Сен-Леона, Э. Телёра, А. Цорна[28], исследованных в работах Г. А. Безуглой[29], Н. А. Вихревой[30], С. А. Конаева[31], А. А. Меланьина[32], И. И. Ирхен и С. В. Лавровой[33]. Н. А. Вихрева посвятила главу в своей дис-

---

[25] *Misler N.* The Electric Body Ecstasy, Spasm and Instability in Dance: Movement Notation from Vladimir Stepanov to Vaslav Nijinsky // Venezia Arti. 2019. № 1 (28). P. 63–72.

[26] *Зозулина Н. Н.* Беседа с Н. Г. Сергеевым // Балет Ad Libitum. 2010. № 1 (19). С. 29–32; *Зозулина Н. Н.* С оглядкой на историю (Н. Г. Сергеев и записи русских балетов из Гарвардской коллекции) // Проблемы сохранения и развития академических традиций в современном балете. СПб.: Данс Опен фестиваль, 2010. С. 42–57.

[27] *Пчельников П. М.* Судьба одного талантливого изобретения // Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Ф. 222. Ед. хр. 2979. 11 л.

[28] *Arbeau T.* L'Orchesographie et traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & pratiquer l'honneste exercice des dances. Lengres: Imprimé audict Lengres par Jehan des Preyz imprimeur & libraire, tenant sa boutique proche l'Eglise Saint Mammes dudict, 1588. 225 p.; *Feuillet R. A.* Chorégraphie, ou L'art de décrire la Dance par Caracteres, Figures et Signes Desmonstratifs, avec Lesquels on Apprend Facilement de Soy Même Toutes Sortes de Dances. Paris: Chez l'auteur, ruë de Bussi, faubourg S. Germain, à la Cour impériale et chez Michel Brunet, dans la grande salle du Palais, au Mercure galant, 1700. 106 p.; *Saint-Léon A.* La Sténochorégraphie, ou L'art d'écrire Promptement la Danse. Paris: Brandus, 1852. 152 p.; *Théleur E. A.* Letters on Dancing Reducing this Elegant and Healthful Exercise to Easy Scientific Principles. London: Sherwood & Co, 1832. 104 p.; *Zorn A. F.* Grammatik der Tanzkunst. Theoretischer und praktischer Unterricht in der Tanzkunst und Tanzschreibkunst oder Choreographie nest Atlas mit Zeichnungen und musikalischen Übungs-Beispielen mit choreographicher Bezeichnung und einem besonderen Notenheft für den Musiker. Leipzig: Georg Olms Verlag, 1887. 413 S.

[29] *Безуглая Г. А.* Модус изоморфизма: Хореографическая нотация и музыка // *Безуглая Г. А.* Музыкальность классической хореографии: Исследование. СПб.: Изд-во Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2020. С. 133–145.

[30] *Вихрева Н. А.* История записи танца. М.: Московская государственная академия хореографии, 2014. 412 с.

[31] *Конаев С. А.* Запись тела и тело записи // Театр. 2015. № 20. С. 88–99.

[32] *Меланьин А. А.* Методы анализа танцевального движения: Дис. … канд. искусств.: 17.00.01. М., 2010. 233 с.

[33] *Ирхен И. И., Лаврова С. В.* Нотация и фиксация хореографического текста в условиях функционирования медиасредств // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 3 (50). С. 39–51.

сертации[34] словесному способу нотации хореографического текста, затронув проблематику существенных разночтений в терминологическом аппарате, «при котором тождественные понятия движений и положений определяются по-разному и имеют различные термины; в других неидентичные понятия называются одинаково, т. е. имеют один термин»[35].

При изучении биографии А. Я. Вагановой и факторов, повлиявших на формирование её методики и учебных программ, были использованы монографии В. М. Богданова-Березовского, В. М. Красовской, Г. Д. Кремшевской, П. А. Силкина, М. Х. Франгопуло[36], сборники под редакцией Н. Д. Волкова и Ю. И. Слонимского и Л. И. Абызовой[37]. В диссертации использовались четыре издания «Основ классического танца»: 1934, 1939, 1948 и 2000 годов[38].

Зарубежная балетная педагогика, повлиявшая на создание петербургско-ленинградской школы, представлена в работах К. Блазиса, А. Сен-Леона, Э. Телёра, А. Бурнонвиля, Л. Адиса[39]. Источниками по методике преподавания Э. Чеккетти являются учебник[40], составленный его сыном Г. Чеккет-

---

[34] *Вихрева Н. А.* Сохранение и реконструкция авторской хореографии: Методы фиксации и расшифровки: Дис. … канд. искусств.: 17.00.01. М., 2008. 268 с.

[35] Там же. С. 18.

[36] *Богданов-Березовский В. М.* А. Я. Ваганова. М.; Л.: Искусство, 1950. 108 с.; *Красовская В. М.* Агриппина Яковлевна Ваганова. Л.: Искусство, 1989. 223 с.; *Кремшевская Г. Д.* Агриппина Ваганова. Л.: Искусство, 1981. 162 с.; *Силкин П. А.* Русская школа классического танца. Агриппина Яковлевна Ваганова. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2012. 137 с.; *Франгопуло М. Х.* А. Я. Ваганова. Пятьдесят лет работы в балете. Л.; М.: Искусство, 1948. 12 с.

[37] Агриппина Яковлевна Ваганова: Статьи, воспоминания, материалы / Ред. Н. Д. Волков, Ю. И. Слонимский. Л.; М.: Искусство, 1958. 343 с.; Агриппина Ваганова: От «царицы вариаций» до профессора хореографии / Сост. Л. И. Абызова. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2014. 144 с.

[38] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. Л.: ОГИЗ-ГИХЛ, 1934. 192 с.; 2-е изд. М.; Л.: Искусство, 1939. 131 с.; 3-е изд. М.; Л.: Искусство, 1948. 208 с.; 6-е изд. СПб.: Лань, 2000. 192 с.

[39] *Blasis C.* Manuel Complet de la Danse: Comprenant la Théorie, la Pratique et L'histoire De Cet Art Depuis les Temps les Plus Reculés Jusqu'a Nos Jours. Paris: Librairie encyclopédique de Roret, 1830. 537 p.; August Bournonville: Études Chorégraphiques (1848, 1855, 1861) / K. A. Jürgensen, F. Falcone. Saggi: Biblioteca Musicale LIM, 2005. 330 p.; *Adice L.* G. Théorie de la Gymnastique de la Danse Théâtrale. Paris: Chais, 1859. 202 p.

[40] *Чеккетти Г.* Полный учебник классического танца. М.: АСТ, 2010. 512 с.

ти, и учебное пособие[41] С. Бомонта и С. Идзиковски. Обращение к методическим материалам педагогической программы American Ballet Theatre[42] (Американского театра балета), объединяющей в себе итальянскую, французскую и русскую школы, помогло анализу и трактовке терминологии движений.

Теоретические аспекты взаимодействия хореографического образования и балетного искусства являются предметом размышлений Ж.-Ж. Новерра, А. Л. Волынского и Ф. В. Лопухова[43]. Исторический аспект темы раскрыт в трудах Л. И. Абызовой, Л. Д. Блок, Ю. А. Бахрушина, А. П. Груцыновой, В. М. Красовской, С. Н. Худекова[44]. При работе с терминологическим аппаратом использованы глоссарий, составленный Л. И. Абызовой, энциклопедия под редакцией Ю. Н. Григоровича, словари Е. Я. Суриц и Г. Грант[45].

Объект исследования: методические документы петербургско-ленинградской балетной школы 1863–1940-го годов.

Предмет исследования: стилистика и техника классического танца в первых программах петербургско-ленинградской балетной школы.

Хронологические рамки исследования охватывают период с 1863 по 1940 год. Нижняя граница определена датой первой попытки внедрения

---

[41] *Beaumont C., Idzikowski S.* A Manual of Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing (Méthode Cecchetti). New York: Dover Publications, 1975. 209 p.

[42] Training the Whole Dancer. Guidelines for Ballet Training. American Ballet Theatre National Training Curriculum. New York: American Ballet Theatre Publ., 2008. 91 p.

[43] *Новерр Ж.-Ж.* Письма о танце и балетах. М.; Л.: Искусство, 1965. 375 с.; *Волынский А. Л.* Книга ликований: Азбука классического танца. Л.: Издание хореографического техникума, 1925. 324 с.; *Лопухов Ф. В.* Хореографические откровенности. М.: Искусство, 1972. 216 с.

[44] *Абызова Л. И.* История хореографического искусства. Отечественный балет XX — начала XXI века. СПб.: Композитор, 2012. 304 с.; *Блок Л. Д.* Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.; *Бахрушин Ю. А.* История русского балета. М.: Советская Россия, 1965. 227 с.; *Груцынова А. П.* Хореографическое искусство: Романтический балет: Учебник для вузов. М.: Юрайт, 2024. 191 с.; *Красовская В. М.* История русского балета. Л.: Искусство, 1978. 231 с.; *Худеков С. Н.* Искусство танца: История. Культура. Ритуал. М.: Эксмо, 2010. 544 с.

[45] *Абызова Л. И.* Теория и история хореографического искусства. Термины и определения. Глоссарий: Учебное пособие. СПб.: Композитор, 2015. 168 с.; Балет: Энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. 623 с.; *Суриц Е. Я.* Все о балете: Словарь-справочник. М.; Л.: Музыка, 1966. 455 с.; *Grant G.* Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet. New York: Dover Publications, 1982. 139 p.

программ по специальным дисциплинам в Императорском Санкт-Петербургском Театральном училище. Верхний рубеж обусловлен датой создания программы по классическому танцу Ленинградского государственного хореографического техникума, отражающей методические разработки А. Я. Вагановой.

Цель исследования: раскрыть определяющую роль формирования программы по классическому танцу в становлении петербургско-ленинградской балетной школы как художественного явления.

Задачи исследования:

1. Определить место программы по классическому танцу в эволюции форм теоретических источников по хореографическому искусству.
2. Выявить предпосылки к возникновению первой программы по балетному танцу петербургско-ленинградской балетной школы.
3. Выделить этапы создания программы по классическому танцу, определившей своеобразие петербургско-ленинградской балетной школы.
4. Сравнить материалы программ по классическому танцу 1895, 1926, 1928, 1936, 1939 годов.
5. Выявить факты творческой биографии В. И. Степанова, оказавшие влияние на формирование первой задокументированной программы по балетному танцу петербургско-ленинградской школы.
6. Реконструировать утерянные термины и движения классического танца, рекомендованные к изучению по программам 1895, 1926, 1928, 1936, 1939 годов, и обосновать ценность их актуализации в современном уроке классического танца.
7. Установить роль первых программ по классическому танцу в становлении методики А. Я. Вагановой.
8. Выявить эволюцию стилистических особенностей элементов программ, в первую очередь, постановки рук как определяющего фактора в истории петербургско-ленинградской балетной школы в период с 1895 по 1940 год.

Научная новизна исследования состоит в том, что впервые:

1. Программа по классическому танцу рассмотрена как источник, позволяющий дать оценку уровня развития техники классического танца.

2. Реконструирован процесс формирования программы по классическому танцу петербургско-ленинградской школы в период с 1863 по 1940 год.

3. Проведён сравнительный анализ первых программ по классическому танцу петербургско-ленинградской школы 1895–1940 годов.

4. Определено значение научного союза В. И. Степанова и Ж.-М. Шарко в создании системы записи танца и становлении методики преподавания классического танца.

5. Выявлены ранее неизвестные факты биографии В. И. Степанова, открывающие новый аспект его учебно-методической деятельности, связанный с разработкой программы по балетному танцу.

6. Восстановлены утраченные термины и движения на основании анализа материалов программ.

7. Введён в научный оборот и проанализирован с точки зрения его соотношения с программой труд В. И. Степанова «Хореографія»[46].

8. Изучены и определены стилистические и технические особенности постановки позиций и исполнения движений экзерсиса классического танца конца XIX века на базе иллюстративных материалов книги-альбома «Хореографія» В. И. Степанова.

9. Сформирован и апробирован метод изучения эволюции техники классического танца через сравнительный анализ материалов учебных программ.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что показано значение учебной программы в истории балетного искусства как способа

---

[46] *Степанов В. И.* Хореографія: Книга-альбом с фотографиями и системой записи танца // Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. Кабинет истории русского балета имени М. Х. Франгопуло. АРБ: 310 / ВФ /Р. [70] л.

фиксации и отражения исторического стиля и техники классического танца. Результаты исследования позволяют оценить изменения, произошедшие в парадигме классического танца на этапе формирования программы и унификации петербургско-ленинградской балетной школы.

Разработанный автором метод сопоставления материалов программ по классическому танцу может быть использован для совершения ретроспективного анализа отдельных позиций и технических элементов (вращений, прыжков, пальцевой техники), демонстрирующего их историческое развитие. Метод также может применяться для проведения сравнительного анализа программ различных балетных школ с целью выявления стилевых, технических и методических особенностей и различий. Выводы, сделанные в работе, показали историю петербургско-ленинградской балетной школы в её поэтапном становлении и развитии как двуединый синхронный процесс постепенного формирования программы и совершенствования методики и стиля. Дальнейшее изучение и интерпретация материалов более поздних программ позволят дополнить картину эволюции техники петербургско-ленинградской балетной школы.

Практическая значимость работы. Материалы диссертации могут быть использованы: 1) в курсах лекций по истории и теории хореографического искусства, истории балетной педагогики; 2) в методике преподавания классического танца; 3) в балетмейстерско-реконструкторской деятельности в сфере классического наследия.

Восстановленные в ходе исследования элементы программ по классическому танцу позволят обогатить лексику современного экзерсиса. Полученные результаты экспликации книги-альбома «Хореографія» В. И. Степанова на базе программы 1895 года открывают пути для трактовки нотаций спектаклей, зафиксированных по системе записи танца В. И. Степанова.

Источниковую базу диссертации составляют учебные программы по классическому танцу, найденные автором в Центральном государственном

архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга[47] (ф. 259, фонд Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой), в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства (ф. 242, фонд А. Я. Вагановой) и в Российском государственном архиве литературы и искусства[48] (ф. 962, фонд Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР). В процессе реконструкции биографии В. И. Степанова впервые осуществлено обращение к его личному делу, хранящемуся в фонде Петербургского театрального училища Российского государственного исторического архива[49] (ф. 498). При восстановлении этапов формирования программы использовались дела этого фонда и фонда Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой ЦГАЛИ СПб (ф. 259). При изучении процесса формирования методики А. Я. Вагановой были использованы материалы фонда А. Я. Вагановой Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства и дела из архивов ЦГАЛИ СПб, РГИА и РГАЛИ.

Методология и методы исследования. Основное направление научного поиска обусловлено реконструкторской работой по воссозданию истории формирования программы по классическому танцу петербургско-ленинградской балетной школы как опыта регламентации учебного процесса, важного для истории балетного искусства.

В диссертации для исследования программ применен историко-генетический подход, включающий в себя изучение исторического, социально-культурного и художественного контекста их создания и совершенствования.

В процессе интерпретации и сравнения материалов первых программ использовались следующие методы исследования:

– *биографический метод* позволил изучить творческую и учебно-методическую деятельность составителей программ;

---

[47] Далее — ЦГАЛИ СПб.
[48] Далее — РГАЛИ.
[49] Далее — РГИА.

– *метод сравнительного анализа* применялся при сопоставлении терминологического аппарата и содержания программ;

– *метод исторической реконструкции* применен при восстановлении утерянных движений и фактов биографии участников работы по составлению программы, а также истории формирования программы по классическому танцу;

– *иконографический метод* использовался при интерпретации иллюстративного материала к программам и учебно-методическим пособиям;

– *культурно-исторический метод* позволил выявить факторы, повлиявшие на формирование программы по классическому танцу и выявить их роль в процессе унификации русской балетной школы;

– *формально-стилистический метод* применялся при сопоставлении стилистических особенностей постановки рук в «Хореографіи» В. И. Степанова и методике А. Я. Вагановой, являющихся определяющими в формировании стиля петербургско-ленинградской балетной школы.

Положения, выносимые на защиту:

1. Программа по классическому танцу является артефактом балетного искусства, отражающим уровень исполнительского мастерства и стилистические особенности в выделенный исторический период, позволяющие дать оценку технике классического танца того или иного времени.

2. Формирование программы по классическому танцу петербургско-ленинградской балетной школы не является одномоментным событием. Оно началось в 1863 году с нереализованной на практике попытки внедрения П. С. Фёдоровым программ по специальным дисциплинам и завершилось изданием в 1928 году брошюры «Учебный план и программы вступительных испытаний»[50] под редакцией И. И. Соллертинского.

3. Программа В. И. Степанова 1895 года, не получившая апробации в Императорском Санкт-Петербургском Театральном училище, дала толчок

---

[50] Учебный план и программы вступительных испытаний / Ред. И. И. Соллертинский. Л.: ЛГХТ, 1928. 16 с.

развитию единой методики преподавания классического танца в петербургско-ленинградской балетной школе, и, наложившись на процесс реорганизации системы хореографического образования, стала фундаментом первой программы по классическому танцу, реализованной на практике в Ленинградском государственном хореографическом техникуме в 1928 году.

4. Книга-альбом «Хореографія» В. И. Степанова стала связующим звеном в его учебно-методической деятельности между созданием системы записи танца и программой 1895 года. Её материалы могут использоваться для интерпретации как танцевальных нотаций записей балетов М. И. Петипа, так и программы балетных танцев В. И. Степанова.

5. Систематическая программа не была сформирована по причине того, что до 1926 года обучающиеся распределялись в классы по балетному танцу на основании уровня способностей, а не по возрасту обучающихся.

6. Унификация петербургско-ленинградской балетной школы представляет собой результат двуединого процесса формирования программы по классическому танцу и становления методики А. Я. Вагановой.

7. Позиции рук и port de bras по методике А. Я. Вагановой были утверждены в 1938 году. Эту дату можно считать завершением этапа унификации петербургско-ленинградской балетной школы, так как постановка рук является ее наиболее аутентичным индикатором.

Степень достоверности и апробация результатов. Степень достоверности результатов определена верификацией всех биографических и исторических сведений архивными материалами, использованием широкого спектра источников по теме исследования при применении комплекса искусствоведческих методов. При работе над расшифровкой утерянных терминов и движений фокус был обращён на зарубежные источники, перевод которых позволил выявить наиболее точный вариант их употребления.

Основные положения диссертации были представлены в докладах на международных и всероссийских конференциях: «Вагановские чтения» (Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, 2019,

2023); «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования» (Московская государственная академия хореографии, 2021, 2022); «Феномен актера: профессия, философия, эстетика» (Российский государственный институт сценических искусств, Санкт-Петербург, 2022); «Хореографическое искусство и профессиональное образование в контексте современности» (совместный проект Российского института театрального искусства-ГИТИС и Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова, Москва, 2022); «Формы инновационного развития хореографического образования» (Московский государственный институт культуры, 2023); «Взаимовлияние науки и искусства» (Российский институт театрального искусства-ГИТИС, Москва, 2024), VI Российский культурологический конгресс (Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва, Москва, 2024), «Язык и танец. Язык тела» (Институт языкознания РАН, Российский институт театрального искусства-ГИТИС, Москва, 2024).

Основные темы исследования отражены в шести публикациях в изданиях, включённых в Перечень рецензируемых научных изданий, утверждённый Минобрнауки России[51], и шести публикациях в иных изданиях[52].

---

[51] *Жирова В. В.* Значение учебной программы по классическому танцу Ленинградского государственного хореографического техникума 1936 года в становлении методики А. Я. Вагановой // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2022. № 3 (80). С. 100–112; *Жирова В. В.* Утерянные термины и движения программы по классическому танцу В. И. Степанова // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2023. № 2 (85). С. 81–93; *Жирова В. В.* Эволюция форм источников по технике классического танца в методической литературе второй половины XV — первой половины XX веков // Philharmonica. International Music Journal. 2024. № 1. С. 42–54; *Жирова В. В.* Воплощение методических идей А. Я. Вагановой в программах по классическому танцу Ленинградского государственного хореографического техникума 1938–1940-го годов // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2024. № 1 (90). С. 38–56; *Жирова В. В.* Создание учебной программы по классическому танцу в процессе реформирования хореографического образования в России в 1860–1920-е годы // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2024. № 3 (92). С. 98–111; *Меньшиков Л. А., Жирова В. В.* Книга-альбом «Хореографія» В. И. Степанова в истории становления методики классического танца в России // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2024. № 3 (14). С. 580–597.

[52] *Жирова В. В.* Сохранение и развитие научных идей А. Я. Вагановой // Материалы Пятой Международной научно-практической конференции «Вагановские чтения»

Диссертация обсуждалась на заседании кафедры методики преподавания классического и дуэтно-классического танца Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой 18 сентября 2024 года (протокол № 2).

Структура работы следует поставленным целям и задачам исследования. Диссертация состоит из введения, четырёх глав, заключения, списка источников, трёх приложений.

(23–24 мая 2019 года). СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2019. С. 15–17; *Жирова В. В.* Учебная программа по классическому танцу 1928 года // Ежегодный Альманах студенческого научного общества Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2020. С. 15–20; *Жирова В. В.* Первые учебные программы по классическому танцу Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой // Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования. Сборник материалов V всероссийской научно-практической конференции с международным участием. М.: МГАХ, 2022. С. 113–116; *Жирова В. В.* Подходы к изучению эволюции техники классического танца // Хореографическое искусство и профессиональное образование в контексте современности: сборник докладов по материалам Международной научно-практической конференции «Хореографическое искусство и профессиональное образование в контексте современности» (г. Москва, 20–21 октября 2022 г.) / сост. М. Е. Валукин, Д. В. Сушков. М.: Издательство ГИТИС, 2023. С. 242–250; *Жирова В. В.* Теоретики vs практики: Кому должно принадлежать научное обоснование техники классического танца // Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования. Сборник материалов VI всероссийской научно-практической конференции с международным участием. М.: МГАХ, 2023. С. 128–131; *Жирова В. В.* Взаимодействие В. И. Степанова и Ж.-М. Шарко в формировании танцевальной нотации // Феномен актера: Профессия, философия, эстетика: Материалы пятнадцатой всероссийской научной конференции / Ред.-сост. Ю. А. Васильев. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2023. С. 28–34.

ГЛАВА 1. ВОЗНИКНОВЕНИЕ ПЕРВОЙ ПРОГРАММЫ ИМПЕРАТОРСКОГО САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО УЧИЛИЩА ПО БАЛЕТНОМУ ТАНЦУ[53]

1.1. Эволюция форм источников по технике классического танца конца XV — первой половины XX века как предпосылка для возникновения систематической программы в петербургско-ленинградской балетной школе

С момента постановки в Париже в 1581 году первого в истории балетного спектакля «Цирцея, или Комедийный балет королевы» Бальтазарини ди Бельджойозо (Бальтазара де Божуайё) техника классического танца поэтапно эволюционировала. Параллельно с самоопределением балета, формированием его языка и средств выразительности зарождались школы как образовательные учреждения и художественные центры. П. А. Силкин отмечал, что «обучение искусству танца имеет долгое прошлое как практика, но короткую историю в плане становления и развития своих теоретических основ»[54]. Исторически хореографический текст изучался и передавался эмпирическим путем. В ходе эволюции танцевальной лексики появилась необходимость её фиксации и структуризации, что привело к возникновению тео-

---

[53] В главе использованы результаты научных работ, выполненных автором диссертации лично и опубликованных в следующих статьях: *Жирова В. В.* Первые учебные программы по классическому танцу Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой // Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования. Сборник материалов. Москва, 2022. С. 113–116; *Жирова В. В.* Утерянные термины и движения программы по классическому танцу В. И. Степанова // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2023. № 2 (85). С. 81–93; *Жирова В. В.* Подходы к изучению эволюции техники классического танца // Хореографическое искусство и профессиональное образование в контексте современности: сборник докладов / Сост. М. Е. Валукин, Д. В. Сушков. М.: Изд-во ГИТИС, 2023. С. 242–250; *Жирова В. В.* Теоретики vs практики: Кому должно принадлежать научное обоснование техники классического танца // Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования. Сборник материалов. М.: МГАХ, 2023. С. 128–131; *Жирова В. В.* Эволюция форм источников по технике классического танца в методической литературе второй половины XV — первой половины XX веков // Philharmonica. International Music Journal. 2024. № 1. С. 42–54; *Жирова В. В.* Создание учебной программы по классическому танцу в процессе реформирования хореографического образования в России в 1860–1920-е годы // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2024. № 3 (92). С. 98–111.

[54] *Силкин П. А.* История и теория балетной педагогики. С. 5.

рии балетного искусства. В описании и систематизации техники классического танца можно выделить несколько форм изложения: учебные и методические пособия, танцевальные нотации, теоретические труды и программы по классическому танцу. К последним, до недавнего времени, не возникало исследовательского интереса, несмотря на то что они представляют собой концентрированный источник, отражающий исторический уровень развития техники классического танца. В основу анализа эволюции источников положены посылки, содержащиеся в трудах П. А. Силкина по педагогике классического танца[55] и Н. А. Вихревой, посвященных танцевальным нотациям[56]. При этом известные ранее труды по хореографическому искусству впервые рассмотрены на предмет наличия в их структуре условной формы программы движений. В параграфе вводится в оборот термин «программность хореографического мышления», обозначающий логику постепенного превращения набора движений классического танца в последовательность упражнений, систематизирующих освоение необходимых профессиональных навыков от простого к сложному.

Первые теоретические источники были созданы итальянскими мастерами эпохи Ренессанса. Они представляют собой учебную литературу, описывающую основные элементы танца и его конкретные движения. К ним относятся следующие трактаты второй половины XV века: «Об искусстве пляски и танца» («De Arte Saltandi & Choreas Ducendi», 1455[57]) Доменико да Пьяченца (Domenico da Piacenza); «Трактат об искусстве танца» («Trattato dell Arte del Ballare», 1463[58]) Гульельмо Эбрео (Guglielmo Ebreo da Pesaro); «Книга об искусстве танцевания» («Libro dell’arte del danzare», 1465[59]) Антонио Корнацано (Antonio Cornazzano). Весь материал трудов этого периода

---

[55] *Силкин П. А.* История и теория балетной педагогики.

[56] *Вихрева Н. А.* История записи танца.

[57] *Domenico da Piacenza.* De arte saltandi et choreas ducendi. Paris: Bibliotheque Nationale, 1455. 72 p. Манускрипт хранится в Парижской Национальной библиотеке.

[58] *Ebreo da Pesaro G.* Trattato dell’arte del ballo: testo inedito del secolo XV. Bologna: Romagnoli, 1873. 112 p.

[59] *Cornazzano A.* Libro dell’arte del danzare. Vatican: Biblioteca apostolica vaticana, 1455. 68 p.

предназначен для взрослых танцовщиков. Основой хореографической лексики были шаги, повороты и маленькие прыжки (прототипы changement de pied). Уже на этом этапе развития мысли можно проследить программность мышления и сопоставить учебную программу по классическому танцу с теоретическими частями трактатов, в которых приведены движения, рекомендованные к освоению.

В этот же период возник новый тип фиксации техники хореографического искусства — танцевальная нотация[60], к которой обращены манускрипт Мишеля Тулузы (Michel de Thoulouze) «Наставление в искусстве совершенного танца» («L'art et instruction de bien dançer», 1495[61]) и «Бас-дансы Маргариты Австрийской»[62] («Basses danses dites de Marguerite d'Autriche», [1500][63]). В обоих источниках «в записях, представленных к каждому танцу, параллельно нотам мелодии располагались буквенные обозначения шагов (каждая буква обозначала движения). Такое взаимосвязанное, „симбиотическое" изображение текста, безусловно, упрощало распознавание ритмической стороны и структур — причем как танца, так и музыки»[64].

В более поздних итальянских работах рубежа XVI–XVII веков начали оформляться структура и выделяться классификация движений по уровню сложности и различным принципам их исполнения. В работах «Танцовщик» («Il Ballarino», 1581[65]) и «О благородстве дам» («Della nobiltà di dame», 1600[66]) Фабрицио Карозо (Fabritio Caroso da Sermoneta) «пользовался близкими первой, третьей и четвертой позициям современного нам классического танца движениями plié, battement tendu, passé, pas de bourrée, demi-rond de jambe par terre, relevé, coupé, а также пируэтами и различными видами прыж-

---

[60] *Танцевальная нотация* — письменный способ фиксации хореографического текста при помощи разработанной для этого системы знаков.

[61] *Thoulouze M.* L'art et instruction de bien dançer. Paris: M. de Thoulouze, 1495. 51 p.

[62] Манускрипт известен под названием «Брюссельский манускрипт».

[63] *Marguerite d'Autriche.* Basses danses dites de Marguerite d'Autriche. Bruxelles: Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift, [1500]. 48 p.

[64] *Безуглая Г. А.* Модус изоморфизма: хореографическая нотация и музыка. С. 133.

[65] *Caroso F.* Il ballarino. Venetia: Appresso Francesco Ziletti, 1581. 426 p.

[66] *Caroso F.* Della nobiltà di dame. Venetia: Presso il Muschio, 1600. 400 p.

ков, включая заноски „антраша“»[67]. Н. А. Вихрева[68] отметила, что историк старинного танца Анжес Фев (Anges Feves) в статье «Фабрицио Карозо и изменение формы танца»[69] подчеркивал, что через сравнительный анализ двух источников можно «сопоставить разные версии одного и того же танца, разделённые двадцатью годами»[70], что являлось уникальным случаем для выделенного исторического периода. Аналогичный метод использован в диссертационном исследовании для сравнения материалов программ по классическому танцу петербургско-ленинградской балетной школы.

В трактате «Новые изобретения балета» («Nuove inventione di balli», 1604[71]) Чезаре Негри (Cesare Negri) обозначены пять позиций ног (без их определения и нумерации) и подробно описаны прыжки, которые он разделял на четыре группы: прыжки с кистью; tour en l’air (включая аналог assemblé en tournant); кабриоль (capriola trecciata) и entrechats[72]. В работе выделено десять видов вращений, отличавшихся виртуозностью.

Следующий этап развития балетного искусства обусловлен созданием первого профессионального хореографического учреждения — Королевской академии танца, основанной Людовиком XIV в Париже в 1661 году. Её возглавил Пьер Бошан (Pierre Beauchamp), не оставивший после себя теоретического наследия. Его методика изложена в более поздней работе 1725 года «Учитель танцев» («Le Maître à Danser»[73]) Пьера Рамо (Pierre Rameau). В источнике прописан свод правил исполнения позиций ног и рук, что сделало из него пособие по основам классического танца, приближающееся по структуре к учебной программе, но не содержащее указание на эту форму.

---

[67] *Силкин П. А.* История и теория балетной педагогики. С. 14.

[68] *Вихрева Н. А.* История записи танца.

[69] *Feves A.* Fabritio Caroso and the Changing Shape of the Dance, 1550–1600 // Dance Chronicle. 1991. № 14 (2/3). P. 159–174.

[70] *Вихрева Н. А.* История записи танца. С. 65.

[71] *Negri C.* Nuove inventioni di balli, opera vaghissima. Milan: Bordone, 1604. 300 p. Первая редакция этой книги 1602 года называлась «Милости любви» («Le Gratie d’Amore»).

[72] *Силкин П. А.* История и теория балетной педагогики. С. 16.

[73] *Ramo P.* Le Maître à Danser. Paris: Chez Jean Villette, ruë Saint Jacques, à la Croix d’Or, 1725. 430 p.

Трактат «Оркезография, или Трактат в форме диалогов, по которым все могут легко освоить и практиковать благородное занятие танцами» («L'Orchesographie et traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & pratiquer l'honneste exercice des dances», 1588[74]) Туано Арбо[75] (Thoinot Arbeau) является еще одним примером первых опытов создания системы записи танца. Его ценность состоит не в описании движений, а в фиксации и нотации их последовательностей в различных французских танцах. Трактат Рауля Фёйе (Raoul Feuillet) «Хореография, или Искусство записи танца» («Chorégraphie, ou fart de d'écrire la danse», 1700[76]) объединял в себе эти компетенции. В нём определялись правила постановки позиций ног и положений рук, поворотов, pas de bourrés и прыжков (pas tombés, glissés, assemblés, coupés, jetés, sissonnes, cabrioles, entrechats[77]).

Описание танцевальных движений зафиксировано в книге 1716 года «Новая и искусная школа театрального танца» («Nuova e curiosa scuola de' balli theatrali»[78]) Грегорио Ламбранци (Gregorio Lambranzi), который воспроизводил как «технику «„благородного" академического танца, так и технику гротескных плясок[79]», включая cabrioles, chassés, pas de bourrée, balancés.

Джон Уивер (John Weaver), стоявший у истоков зарождения английского балетного театра, в работе «Лекции по анатомии и механике танца» («Anatomical and Mechanical Letures upon Dancing[80]», 1721) использовал биомеханический подход, оценивая моторику движения. Позднее к нему обратился Карло Блазис (Carlo Blasis) в труде «Полное руководство к танцу» («Manuel Complet De La Danse», 1830[81]). Это расширенное издание его первой книги

---

[74] *Arbeau T.* L'Orchesographie.

[75] Настоящее имя Жан Табуро. Туано Арбо является псевдонимом-анаграммой.

[76] *Feuillet R. A.* Chorégraphie, ou L'art de décrire la Dance.

[77] *Силкин П. А.* История и теория балетной педагогики. С. 27.

[78] *Lambranzi G.* Nuova e curiosa scuola de' balli theatrali. Nurnberg: Kupffer gebracht und verlegt von Johann Georg Puschner beÿ St. Jacob, 1716. 115 p.

[79] *Силкин П. А.* История и теория балетной педагогики. С. 29.

[80] *Weaver J.* Anatomical and Mechanical Letures upon Dancing. London: Printed for J. Brotherton, 1721. 86 p.

[81] *Blasis C.* Manuel Complet de la Danse.

«Трактат теоретический и практический об искусстве танца» («Traite Elémentaire, Théorique et Pratique de l'Art de la Danse», 1820[82]). Оно состоит из двух частей, во второй из которых изложены методические рекомендации и упражнения для ног, корпуса и рук, описание поз, положений attitudes, arabesques[83] и прыжков, что представляет собой «своеобразный образец урока классического танца»[84].

В труде 1760 года «Письма о танце и балетах»[85] Жан-Жорж Новерр (Jean-Georges Noverres) обосновал реформу балета, превращение его в самостоятельный вид искусства. В работе рассмотрена не только техника, но и другие аспекты хореографического искусства. Тринадцатое письмо он посвятил Академии танца, которая, с его точки зрения, «равнодушна к успехам искусства, служению которому посвятила себя, равно как вопросам просвещения танцовщиков и подготовки учеников, [а также] не издает трудов — ни хороших, ни плохих, ни посредственных, ни сносных, ни скучных»[86].

Французский танцовщик и педагог Огюст Вестрис (Marie Jean Augustin Vestris), прославившийся блестящей техникой, не оставил после себя литературных источников. Материалы его уроков были записаны Августом Бурнонвилем (August Bournonville) в рукописи «Метод Вестриса» («Méthode de Vestris»), предположительно 1826 года создания[87]. Её упоминание есть в книгах «Август Бурнонвиль»[88] А. Фредеричиа и «Техника балета Бурнонвиля. 50 комбинаций» («Bournonville ballet technique. 50 Énchaînements»[89]) В. Флиндта и А. Юргенсона. Урок содержал в себе «105 основных упражнений на середине зала, [сгруппированных] по 8 главным сериям <…>:

---

[82] *Blasic C.* Traite Elémentaire, Théorique et Pratique de l'Art de la Danse. Milan: J. Beati et A. Tenenti, 1820. 166 p.

[83] Принято считать, что именно К. Блазис ввел термин «arabesque».

[84] *Силкин П. А.* История и теория балетной педагогики. С. 29.

[85] *Новерр Ж.-Ж.* Письма о танце и балетах.

[86] *Новерр Ж.-Ж.* Письма о танце и балетах. С. 246.

[87] *Силкин П. А.* История и теория балетной педагогики. С. 29.

[88] *Фредеричиа А.* Август Бурнонвиль. М.: Радуга. 1983. С. 86.

[89] *Flindt V., Jürgensen K. A.* Bournonville ballet technique. 50 Énchaînements. London: Dance Books Ltd, 1992. 111 p.

développé (7 упражнений), ballotté (16 упражнений), relevé (10 упражнений), fouetté (11 упражнений), plié (8 упражнений), pirouette (25 упражнений), temps de cuisse (7 упражнений) и комбинированные упражнения (серия из 21 движения, сфокусированная в основном на pirouettes и прыжках échappés)»[90]. Хотя материал не был распределен по годам обучения, в нем есть четкая структура и представлена классификация движений, подобная программе по классическому танцу, сведения изложены по принципу от простого к сложному.

А. Бурнонвиль, основатель датской школы, оставил после себя труд «Хореографические этюды» («Études Chorégraphiques»), «проверенное опытом и развернутое руководство к танцу, которое было посвящено коллегам-учителям и ученикам»[91]. Известны три версии труда (1848, 1855, 1861), изданные А. Юргенсоном и Ф. Фальконе[92], вторая из которых посвящена технике классического танца. В 1850-е годы Бурнонвиль занимался созданием системы записи танца[93], вдохновившись нотацией А. Сен-Леона из книги «Стенохореография, или Искусство быстро записывать танец»[94].

Педагог и балетмейстер эпохи романтизма Филиппо Тальони (Filippo Taglioni) письменно не зафиксировал своей педагогической системы. Урок Ф. Тальони подробно изложил его ученик Леопольд Адис (Leopold Adice) в книге «Теория гимнастики театрального танца» («Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale», 1859[95]). В работе приведена последовательность выполнения движений экзерсиса, которую по форме можно сравнить с программой по классическому танцу. Объем представленной в книге хореографической

---

[90] *Силкин П. А.* Огюст Вестрис и его метод // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2007. № 2 (18). С. 154.

[91] *Силкин П. А.* Стиль и техника в уроке и хореографии Августа Бурнонвиля // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2009. № 2 (22). С. 115.

[92] August Bournonville: Études Chorégraphiques (1848, 1855, 1861).

[93] В Королевской библиотеке Копенгагена сохранились рукописи 1850-х годов «Хореографических этюдов» («Études chorégraphiques») и «Хореографии» («Chorégraphie») А. Бурнонвиля.

[94] *Saint-Léon A.* La Sténochorégraphie.

[95] *Adice L.* G. Théorie de la Gymnastique de la Danse Théâtrale.

лексики сопоставим с современным, при этом количество повторов и рекомендованных к исполнению движений превышает его многократно.

Незаслуженно забыт труд английского педагога и теоретика Эдварда Телёра (Edward Théleur) «Письма о танцах, сводящие это элегантное и полезное упражнение к простым научным принципам» («Letters on dancing reducing this elegant and healthful exercise to easy scientific principles», 1832[96]), представляющий собой педагогическую систему, на базе которой сформирована танцевальная нотация. Телёр демонстрировал познания в различных дисциплинах: от истории танца до анатомии движения. По форме и содержанию этот труд является уникальным в истории хореографического искусства, так как классификация позиций ног и рук была разработана специально для фиксации с помощью авторской системы записи танца.

На основе записей Энрико Чеккетти (Enrico Cecchetti), с чьим именем ассоциируют формирование методики итальянской школы, в 1922 году была создана книга С. Бомонта и С. Идзиковски «Учебник по теории и практике классического театрального танца (Метод Чеккетти)»[97]. Педагогическая система Чеккетти также изложена его сыном Грациозо Чеккетти в «Полном учебнике классического танца»[98]. Уроки Э. Чеккетти были программными: они выполнялись в определенной последовательности, разработанной на каждый день недели.

В работе «Грамматика танца. Теоретическое и практическое руководство в искусстве танца и его записи. Атлас с рисунками, музыкальными примерами, хореографическими символами и особой нотной тетрадью для музыкантов» («Grammatik der Tanzkunst. Theoretischer und praktischer Unterricht in der Tanzkunst und Tanzschreibkunst oder Choreographie nest Atlas mit Zeichnungen und musikalischen Übungs Beispielen mit choreographicher Bezeichnung

---

[96] *Théleur E. A.* Letters on Dancing.
[97] *Beaumont C., Idzikowski S.* A Manual of Theory and Practice.
[98] *Чеккетти Г.* Полный учебник классического танца.

und einem besonderen Notenheft für den Musiker», 1887[99]) Альберт Фридрих Цорн (Albert Friedrich Zorn), как отметила Н. А. Вихрева, поднимал проблематику несовершенства терминологии классического танца[100], «в которой, надо сознаться, господствовало до сих пор чистое столпотворение вавилонское»[101], и предлагал её собственный вариант. Кроме описания движений в издании представлена разработанная им система записи танца. Это ещё один случай в истории хореографического искусства, где совмещены эти компетенции. В 1892 году в Париже была издана еще одна система танцевальной нотации «Алфавит движений человеческого тела — опыт фиксации движений человеческого тела при помощи нот» («Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux», 1892[102]) В. И. Степанова, в основу которой положен биомеханический анализ движений.

Начало XX века можно считать точкой отсчета формирования балетоведения как научной дисциплины. В этот период появились первые труды по истории хореографического искусства («История танца»[103] С. Н. Худекова и «Всемирная история танца»[104] К. Закса (Curt Sachs), сформировалась профессиональная балетная критика[105].

Этот этап знаменателен тем, что технику классического танца стали описывать не только педагоги-практики, но и теоретики хореографического искусства. Ярким примером является «Книга ликований. Азбука классического танца»[106], написанная А. Л. Волынским, не имевшим профессионального хореографического образования, но посвятившим двадцать пять лет изуче-

---

[99] *Zorn A.* F. Grammatik der Tanzkunst.

[100] *Вихрева Н. А.* История записи танца. С. 228.

[101] *Цорн А. Я.* Грамматика танцевального искусства и хореографии. М.: Планета музыки, 2021. С. 228.

[102] *Stépanow W. J.* Alphabet des mouvements du corps humain.

[103] *Худеков С. Н.* Искусство танца.

[104] *Sachs C.* World History of the Dance. London: Allen and Unwin, 1939. 467 p.

[105] *Левинсон А. Я.* Старый и новый балет. Мастера балета. СПб.: Лань; Планета Музыки, 2008. 560 с.

[106] *Волынский А. Л.* Книга ликований: Азбука классического танца.

нию балета. В его работе рассмотрены сложные технические движения как способ эмоционального воздействия на зрителя, ведущего к глубоким эстетическим переживаниям. Несмотря на обилие литературных эпитетов и метафор книга имеет четкую структуру. В первой части Волынским рассмотрено значение основных понятий, таких как балет и хореография. Во второй части, имеющей подразделы, автор систематизировал движения по категориям. В приложении содержится программа по классическому танцу[107], составленная Волынским для его Школы Русского балета, ранее не изученная в литературе. Программа рассчитана на шесть лет, к каждому году обучения есть методические указания, изложенные в стилистике автора.

Литературный консультант А. Я. Вагановой Любовь Дмитриевна Блок не была профессиональной балериной, но занималась телесными и танцевальными практиками. Посмертное издание «Классический танец: История и современность» содержит ее балетоведческие работы, в том числе книгу «Возникновение и развитие техники классического танца»[108]. В своём труде она применила исторический и иконографический метод анализа техники классического танца. По словам В. М. Гаевского, «зримый или зрелищный компонент балета Л. Блок воспринимала с исключительной остротой и к зримым результатам стремилась свести работу историка балета»[109].

Книга «Основы классического танца» 1934 года является результатом систематизации педагогического опыта А. Я. Вагановой. Во вступительной статье И. И. Соллертинского «Классический танец и его теория»[110] поставлен вопрос научного осмысления и теоретической фиксации классического танца. Он говорил о необходимости в дальнейшем рассматривать «экзерсис не как

---

[107] Учебная программа / Сост. А. Л. Волынский // *Волынский А. Л.* Книга ликований: Азбука классического танца. Л.: Издание хореографического техникума, 1925. С. 192–213.

[108] *Блок Л. Д.* Возникновение и развитие техники классического танца. С. 23–398.

[109] *Гаевский В. М.* Историк балета Л. Д. Блок (1881–1939) // *Блок Л. Д.* Классический танец: История и современность. М.: Искусство, 1987. С. 13.

[110] *Соллертинский И. И.* Классический танец и его теория // *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. Л.: ОГИЗ-ГИХЛ, 1934. С. 5–14.

неподвижную систему, но в его историческом становлении»[111]. Значимой работой по описанию и методике классического танца является пособие В. Э. Мориц, Н. И. Тарасова, А. И. Чекрыгина «Методика классического тренаж»[112] 1940 года, которое посвящено программе преподавания классического танца московской школы. Текст программы прикреплен в приложении к книге, как это уже встречалось в «Книге ликований. Азбука классического танца» А. Л. Волынского.

Формирование программы по классическому танцу как самостоятельного источника является закономерным результатом эволюции техники классического танца. Первой опубликованной программой Императорского Санкт-Петербургского Театрального училища стала «Программа занятий балетными танцами с примерным распределением учебного материала на семь отделов по степени трудности и сложности их» В. И. Степанова, изданная в «Материалах по истории русского балета» М. В. Борисоглебского[113]. Программа датирована 1895 годом и представляет собой перечень движений, распределенных по классам. Следующая программа 1928 года[114], вышедшая в результате реформ хореографического образования, проведенных в Ленинградском государственном хореографическом техникуме, имеет форму отдельной брошюры. Программа по классическому танцу 1936 года[115], выпущенная в сборнике программ по специальным дисциплинам, по содержанию представляет собой отдельное методическое пособие. Её материалы базировалась на педагогической деятельности А. Я. Вагановой.

Выводы к параграфу 1.1. В результате ретроспективного обзора источников, описывающих технику классического танца второй половины XVI

---

[111] *Соллертинский И. И.* Классический танец и его теория. С. 14.

[112] *Мориц В. Э., Тарасов Н. И., Чекрыгин А. И.* Методика классического тренажа. СПб.; М.; Краснодар: Планета музыки, 2021. 225 с.

[113] Программа занятий балетными танцами с примерным распределением учебного материала на семь отделов по степени трудности и сложности их / Сост. В. И. Степанов // *Борисоглебский М. В.* Материалы по истории русского балета: В 2 т. Т. 2. Л.: ЛГХУ, 1939. С. 260–262.

[114] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский.

[115] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. Л.: ЛГХТ, 1936. 82 с.

— первой половины XX века, можно сделать вывод, что уже в самых ранних теоретических трудах по классическому танцу прослеживалась программность хореографического мышления. Обнаружена закономерность в том, что методики многих выдающихся педагогов (П. Бошана, Ф. Тальони, О. Вестриса, Э. Чеккетти) были изложены их учениками, так как сами они не оставили после себя теоретических трудов. Другие специалисты в области хореографического искусства (Р. Фёйе, А. Бурнонвиль, Э. Телёр, А. Я. Цорн, В. И. Степанов), наоборот, объединяли в себе сразу несколько компетенций по написанию методики, теории, программ и нотаций. Таким образом, в процессе эволюции хореографического искусства программа по классическому танцу из условной структурной формы стала самостоятельным источником знаний о технике и стиле балетного искусства той или иной эпохи.

1.2. Подготовка системы преподавания балетного танца в Императорском Санкт-Петербургском Театральном училище к внедрению программности в процесс обучения

Профессиональное хореографическое образование за три века своего существования в России прошло через несколько этапов развития. Исследованию его истории посвящены труды В. Н. Всеволодского-Гернгросса[116], М. В. Борисоглебского[117], А. В. Фомкина[118], Т. А. Филановской[119]. При этом процесс формирования программы по классическому танцу петербургско-ленинградской балетной школы ранее не был реконструирован.

Первая попытка внедрения программ по специальным дисциплинам задокументирована в Уставе[120] Императорского Санкт-Петербургского Теат-

---

[116] *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* История театрального образования в России.
[117] *Борисоглебский М. В.* Материалы по истории русского балета. Т. 1; Т. 2.
[118] *Фомкин А. В.* Балетное образование: Традиции, история, практика.
[119] *Филановская Т. А.* История хореографического образования в России.
[120] Проект Устава С.-Петербургского Театрального Училища. 1863 [год]. Без штатов // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 2300. Л. 13–100.

рального училища 1863 года[121]. Устав был составлен управляющим Училища Павлом Степановичем Фёдоровым (1803-1879), «отстоявшим балетное и театральное образования от грозившей им в 1850-е годы ликвидации из-за планировавшегося открытия музыкальной академии (консерватории)»[122]. Согласно пунктам № 77 и № 78 Устава, «подробные программы <...> специального изучения искусств, сообразно сценическим требованиям, должны быть составлены конференциею училища и утверждены директором императорских театров. <...> Затем инспектор классов обязан лично входить во все подробности обучения и следить, чтобы учители не отступали от утверждённых программ и метод»[123]. Но реформа так и не была проведена. По словам М. В. Борисоглебского, П. С. Фёдоров встретился с сопротивлением педагогов, которые «наотрез отказались писать лекции, заявив, что они учат, как умеют, а писать им нечего»[124].

Возраст приёма составлял от девяти до двенадцати лет. Количество лет, потраченных на получение хореографического образования, «могло варьироваться в зависимости от способностей ученика»[125]. Пункт № 79 постановлял, что «курс общего и специального учения по балетному отделению разделяется на три класса: младший, средний и старший»[126]. В пункте № 80 указано, что «занимающиеся изучением балетного искусства должны пробыть в младшем и среднем классах не менее двух лет в каждом, и затем в старшем классе они остаются уже до семнадцатилетнего возраста»[127].

---

[121] Фрагменты устава опубликованы в приложении к первому тому «Материалов по истории русского балета» М. В. Борисоглебского (С. 330–334).

[122] *Фомкин А. В.* Исторические предпосылки стандартизации профессионального обучения артистов балета // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2006. № 16. С. 71–80.

[123] Проект Устава С.-Петербургского Театрального Училища. 1863 [год]. Л. 34–35.

[124] *Борисоглебский М. В.* Материалы по истории русского балета. Т. 1. С. 209.

[125] *Фомкин А. В.* Исторические традиции современного балетного образования: На материале деятельности танцевальной Ея Императорского Величества школы — Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой: Дис. ... канд. пед. наук. СПб., 2008. С. 71.

[126] Проект Устава С.-Петербургского Театрального Училища. 1863 [год]. Л. 35.

[127] Там же.

Следующее Положение[128] об Императорском Санкт-Петербургском Театральном училище[129] было утверждено в 1888 году Иваном Александровичем Всеволожским (1835–1909)[130]. Пункт № 16 отразил изменения, внесённые относительно продолжительности хореографического образования, разделённого на пять классов — «двух приготовительных с двухлетним курсом каждый и трёх с годичным курсом»[131]. В примечании отмечено, что учащиеся могли обучаться в первых двух классах «не более трех лет в каждом, а в остальных не более двух лет в каждом, с тем, однако, чтобы в течение всего учебного курса допускалось оставление на повторительный год не более трёх раз»[132]. Пункт № 22[133] регламентировал, что к приему допускались дети в возрасте с 9 до 11 лет христианского вероисповедания, с уточнением, что при наличии особых способностей они могут быть приняты годом старше.

25 мая 1890 года была утверждена дополнительная «Инструкция»[134] к управлению Училищем. Согласно пункту № 40 «преподавание балетного искусства производилось в трёх классах: младшем, среднем и старшем, причём в первых двух классах учащиеся могут оставаться не более трех лет, а в третьем не более четырёх»[135].

Во втором томе «Материалов по истории балета» М. В. Борисоглебский упомянул факт того, что в 1895 году состоялось совещание, «долго обсуждавшее вопросы, связанные с тем, что преподавание балетных танцев не даёт желательных результатов и что училище не оправдывает возлагаемых на него надежд»[136]. На нём также поднималась проблематика отсутствия единой ме-

---

[128] Положение об Императорском Санкт-Петербургском Театральном училище 1888 года. Копия // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 3980. Л. 4–17.

[129] Положение также опубликовано в приложении ко второму тому «Материалов по истории русского балета» М. В. Борисоглебского (С. 240–248).

[130] Занимал должность директора Императорских театров с 1881 по 1899 год.

[131] Положение 1888 года. Л. 7.

[132] Там же.

[133] Там же. Л. 8.

[134] Инструкция 1890 года // *Борисоглебский М. В.* Материалы по истории русского балета: В 2 т. Л.: ЛГХУ, 1939. Т. 2. С. 248–259.

[135] Там же. С. 248.

[136] *Борисоглебский М. В.* Материалы по истории русского балета. Т. 2. С. 14.

тодики балетных танцев, в результате чего каждый педагог «переучивал» за предыдущим и по этой причине терялось качество балетного образования.

На тот момент в Императорском Санкт-Петербургском Театральном училище было четыре женских и три мужских класса. Порядок обучения был следующий. Первый женский класс вёл А. А. Облаков, мужской — П. К. Карсавин. Педагогами второго класса были Л. И. Иванов и А. В. Ширяев. В третьем классе преподавали Е. О. Вазем и П. А. Гердт. Завершал курс обучения женского класса Х. П. Иогансон.

Совещание «О преобразовании на балетном отделении» проходило 17 марта 1895 года под предводительством управляющего Училищем И. И. Рюмина и в присутствии А. М. Климченко, В. П. Писнячевского и специалистов по балетному искусству: М. И. Петипа, Х. П. Иогансона, П. А. Гердта и В. И. Степанова[137]. Было выдвинуто предложение о том, что преподаватели «должны вести обучение танцев с самого начала поступления в школу малолетних до окончания ими полного курса, и таким образом отвечали бы за успехи своих учеников»[138]. Для этого была разработана система деления на старших и младших преподавателей (помощников): утверждались два параллельных женских класса (два старших преподавателя и два помощника) и один мужской класс. Каждый педагог преподавал по два с половиной часа в день: «Помощник с первой группой — один час, со второй — полтора часа; преподаватель — с первой группой — полтора часа, со второй — один час»[139]. Далее на совещании шло обсуждение введения отдельного класса для фигурантов (учащихся в возрасте 15–16 лет, не показавших успехов в балетных танцах). Было рекомендовано «кроме обыкновенных упражнений (таких упражнений, которые будут им по силам) проходить ещё с учащимися разные характерные танцы: польские, венгерские, испанские, рус-

---

[137] Протокол совещания о преобразовании на балетном отделении Санкт-Петербургского Театрального Училища [от 17 марта 1895 года] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4618. Л. 1.

[138] Там же. Л. 4.

[139] Там же.

ские и др.»[140], а также уделить особое внимание изучению бальных танцев. Предполагалось, что в дальнейшем выпускники этого класса станут кордебалетными танцовщиками. И. А. Всеволожский не нашёл «надобности в создании классов фигурантов в училище, так как о неспособности можно судить уже к третьему году обучения, следовательно, нет причины держать малоспособных в училище; кроме того, если не будет класса фигурантов, то учителя будут с большой осмотрительностью принимать малолетних в училище и с бóльшим разбором будут оставлять их после испытания»[141]. Борисоглебский писал, что вместо этого, Всеволожский «рекомендовал заняться разработкой хороших программ, которым следовали бы все педагоги»[142]. При этом в Протоколе Конференции эта информация не зафиксирована.

В статье[143] Т. А. Синельниковой, в которой поставлен вопрос об авторстве «Материалов по истории русского балета»[144] М. В. Борисоглебского. В исследовании, обширно подкреплённом архивными материалами, выдвинута гипотеза о краже и использовании Борисоглебским в работе над книгой неопубликованных материалов сочинения Дениса Ивановича Лешкова (1883–1933)[145], биография которого освещена в его мемуарах[146], изданных в 2004 году[147]. Установлено, что с 1918 по 1926 год он работал в Архиве государственных театров, «с 7 августа 1919 года — в штате в качестве старшего архивариуса, а затем и заведующего»[148]. В 1928 году архив был ликвидирован и «его

---

[140] Протокол совещания о преобразовании на балетном отделении. Л. 3.

[141] Докладная записка И. А. Всеволожского от 17 марта 1895 года «Об изменении в системе преподавания танцев в балетных отделениях Училища» // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4618. Л. 5.

[142] *Борисоглебский М. В.* Материалы по истории русского балета. Т. 2. С. 14.

[143] *Синельникова Т. А.* Денис Лешков и дело об авторстве «Материалов по истории русского балета» О. И. Лешкова и М. В. Борисоглебский в суде (1937–1939) // Omnia Praeclara Rara. Сборник памяти Наталии Лазаревны Дунаевой. СПб.: Чистый лист, 2023. С. 167–204.

[144] *Борисоглебский М. В.* Материалы по истории русского балета. Т. 1; Т. 2.

[145] *Лешков Денис Иванович* (1883–1933) — балетный критик, мемуарист.

[146] Составитель мемуаров Т. Л. Латыпова обращалась к личному делу Д. И. Лешкова (Лешков Денис Иванович (1883–1933) // РГАЛИ. Ф. 774. 223 ед. хр.).

[147] *Лешков Д. И.* Партер и карцер. Воспоминания офицера и театрала / Сост., предисл. и коммент. Т. Л. Латыпова. М.: Молодая гвардия, 2004. 72 с.

[148] *Синельникова Т. А.* Денис Лешков и дело об авторстве. С. 172.

документы по акту[149] были переданы в образованный незадолго до того Ленинградский исторический архив»[150]. В последние годы жизни Д. И. Лешков работал над трудами «Гроссбух» и «Петербургское театральное училище. Исторический очерк организации, деятельности и быта», не сохранившимися до наших дней. «Гроссбух» представлял собой справочник, в котором содержались «фамилии, имена, отчества, годы рождения, происхождение, годы поступления в театральное училище, годы окончания училища, дебюты, роли, прохождения службы в театре, даты смерти с указанием источников (личных дел, приказов и т. д.). Все деятели балета за двести лет»[151]. Обе рукописи после смерти Лешкова перешли его родной сестры Ольге. В это время Ленинградский государственный техникум готовил юбилейное издание к двухсотлетию со дня его основания. К его составлению привлекли Борисоглебского, которого «пригласили в качестве редактора-организатора»[152]. Исходя из гипотезы, выдвинутой Синельниковой, из-за ограниченного времени на подготовку издания Ю. И. Слонимский предложил техникуму приобрести труды Лешкова, в которые вошли «его многочисленные архивные выписки, сводки и перечни, посвящённые деятелям балета»[153]. Сестра Лешкова заключила 30 августа 1935 года договор с техникумом на передачу материалов, но через несколько месяцев с отказом от публикации они были возвращены[154].

В статье Синельниковой изложено судебное разбирательство, происходившее между О. И. Лешковой и М. В. Борисоглебским. О. И. Лешкова выдвинула обвинение о том, что Борисоглебский использовал в первом томе «Материалов по истории русского балета»[155] рукописи Д. И. Лешкова. Экс-

---

[149] Акт о передаче материалов, находящихся в Архиве госактеатров, в Ленинградский исторический архив от 4 мая 1928 года // ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 983. Л. 30.

[150] *Синельникова Т. А.* Денис Лешков и дело об авторстве. С. 188.

[151] Заявление О. И. Лешковой в Правление Союза Советских писателей // ЦГАЛИ СПб. Ф. 371. Оп. 3. Ед. хр. 23. Л. 36.

[152] *Синельникова Т. А.* Денис Лешков и дело об авторстве. С. 172.

[153] Там же.

[154] Там же. С. 189–190.

[155] *Борисоглебский М. В.* Материалы по истории русского балета. Т. 1.

пертизу по вопросу авторства работы провёл историк музыкального театра Моисей Осипович Янковский. Разбирательство закончилось в пользу О. И. Лешковой, которой был выплачен гонорар, положенный по договору, но было отказано «в получении семи авторских экземпляров, <…> [так как] заимствования из труда её брата были очень незначительны»[156].

М. В. Борисоглебский категорически отказывался признавать, что он использовал данные из «Гроссбуха», указывая на наличие в них фактических ошибок. При этом в самом тексте «Материалов по истории русского балета»[157] отсутствуют прямые ссылки на архивные документы. Стоит обратить внимание, что все протоколы конференций (педагогических советов) балетного отделения, изначально хранившиеся в Ленинградском историческом архиве, были утрачены, как показано по результатам ревизии фонда 1 ноября 1937 года. Этот факт задокументирован в инвентарной описи фонда Петербургского театрального училища Российского государственного исторического архива (ф. 498). Можно выдвинуть гипотезу, что документы использовались Борисоглебским при подготовке юбилейного издания, но так и не были возвращены обратно, в результате чего были утеряны. Отсутствие этих протоколов является серьёзной потерей для историографии балетного искусства, в значительной мере усложняющей реконструкцию истории формирования первой программы по классическому танцу.

Выводы к параграфу 1.2. Первая попытка введения программ по специальным дисциплинам в Императорском Санкт-Петербургском Театральном училище была осуществлена П. С. Фёдоровым в 1863 году. Основной задачей этой реформы, по итогу не принятой педагогическим составом училища, было создание единой методики преподавания балетных танцев. В 1895 году к этой проблематике вернулся И. А. Всеволожский, поставивший задачу разработать программы по специальным дисциплинам с целью улучшения качества преподавания классического танца.

---

[156] *Синельникова Т. А.* Денис Лешков и дело об авторстве. С. 201.
[157] *Борисоглебский М. В.* Материалы по истории русского балета. Т. 1; Т. 2.

ГЛАВА 2. МЕТОДИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В. И. СТЕПАНОВА В ФОРМИРОВАНИИ ПЕРВОЙ ПРОГРАММЫ ПО БАЛЕТНОМУ ТАНЦУ ПЕТЕРБУРГСКОЙ ШКОЛЫ[158]

2.1. В. И. Степанов — автор первой программы по балетному танцу петербургской школы

Написание программ было поручено Владимиру Ивановичу Степанову (1866–1896), чья роль в процессе унификации петербургской балетной школы не оценена по достоинству. Его учебно-методическую деятельность можно разделить на три основных этапа: 1) обучение в Императорском Санкт-Петербургском Театральном училище и начало педагогической деятельности (1874–1891); 2) стажировка в Париже у Жан-Мартена Шарко и публикация танцевальной нотации (1891–1892); 3) институциализация системы записи танца и создание программы по классическому танцу (1893–1896).

Из сведений личного дела[159] В. И. Степанова удалось установить, что он родился 17 июня 1866 года в семье Кронштадтского мещанина Ивана Степанова и Александры Степановой[160]. С 1874 года обучался в Императорском Санкт-Петербургском Театральном училище как вольноприходящий ученик,

---

[158] В главе использованы результаты и выводы из научных работ, выполненных автором диссертации лично или в соавторстве: *Жирова В. В.* Первые учебные программы по классическому танцу Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой // Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования. Сборник материалов. Москва, 2022. С. 113–116; *Жирова В. В.* Утерянные термины и движения программы по классическому танцу В. И. Степанова // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2023. № 2 (85). С. 81–93; *Жирова В. В.* Взаимодействие В. И. Степанова и Ж.-М. Шарко в формировании танцевальной нотации // Феномен актера: профессия, философия, эстетика: материалы пятнадцатой всероссийской научной конференции. СПб.: Изд-во Российского государственного института сценических искусств, 2022. С. 28–33; *Жирова В. В.* Создание учебной программы по классическому танцу в процессе реформирования хореографического образования в России в 1860–1920-е годы // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2024. № 3 (92). С. 98–111; *Меньшиков Л. А., Жирова В. В.* Книга-альбом «Хореографія» В. И. Степанова в истории становления методики классического танца в России // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2024. № 3 (14). С. 580–597; *Меньшиков Л. А., Жирова В. В.* Научно-методическое наследие В. И. Степанова в становлении русской балетной школы. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2024. 192 с.

[159] Личное дело Владимира Степанова // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 2828. 20 л.

[160] Свидетельство [о рождении и крещении (копия) Владимира Степанова] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 2828. Л. 4.

о чём свидетельствует прошение[161] губернского секретаря Якова Шевякова, которому В. И. Степанов являлся пасынком. В 1879 году он зачислен уже как казённый воспитанник[162] и выпущен 12 мая 1885 года[163] на службу в кордебалет балетной труппы Императорских театров с жалованьем в 600 рублей[164]. По словам Ю. А. Бахрушина, «как танцовщик он никогда не превышал среднего уровня, но это не помешало ему стать одним из первых поборников создания науки о балете»[165], благодаря разработке уникальной «нотно-линейной» системы записи танца. По описанию П. М. Пчельникова[166], Степанов был «крайне застенчивый, до невероятия конфузливый и скромный, он производил впечатление забитого, но в то же время весьма симпатичного человека. Его некрасивые в обыкновенное время глаза загорались огоньком, когда разговор касался балета вообще, или в частности его изобретения… Это был яркий, вполне убежденный фанатик хореографического искусства»[167].

А. А. Горский вспоминал о Степанове, что, «еще будучи воспитанником Императорского С.-Петербургского Театрального училища, он не раз останавливался на мысли, почему человеческая речь и звуки имеют способы записывания, а движения — нет. Развивая эту мысль и анализируя воображаемый процесс возникновения азбуки и музыкальных нот, он задумал составить азбуку движений человеческого тела, основав её на анатомических данных»[168]. Начиная с конца XV века, подобные попытки создания универсаль-

---

[161] Прошение [Якова Шевякова от 1 мая 1874 года] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 2828. Л. 2.

[162] Прошение [Владимира Степанова] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 2828. Л. 5.

[163] Личное дело Владимира. Л. 1; [Справка о приёме на службу Владимира Степанова от 3 мая 1885 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2828. Л. 1.

[164] В 1887 году В. И. Степанова перевели в корифеи второго разряда с жалованьем в 700 рублей (РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 6), в 1889 году — первого разряда (РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 19), добавив к окладу ещё 100 рублей. В 1893 году его повысили до второго танцовщика второго разряда с жалованьем в 1000 рублей (РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 30).

[165] *Бахрушин Ю. А.* История русского балета. С. 177.

[166] *Пчельников Павел Михайлович* (1851–1913) — управляющий конторой Московских Императорских театров (1882–1898).

[167] *Пчельников П. М.* Судьба одного талантливого изобретения // Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Ф. 222. Ед. хр. 2979. Л. 11.

[168] *Горский А. А.* Таблица знаков для записывания движений человеческого тела по

ной системы записи танца неоднократно предпринимались предшественниками Степанова. Это можно проследить в трудах Р.-О. Фёйе, Э. Телёра и А. Сен-Леона (рис. 1–3).

Рис. 1. Пример нотации из книги Р.-О. Фёйе[169]

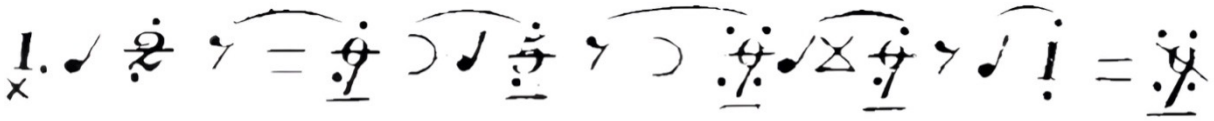

Рис. 2. Пример нотации из книги Э. Телёра[170]

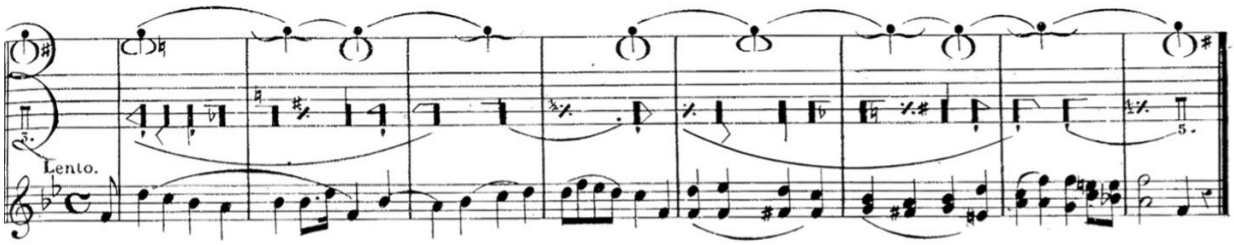

Рис. 3. Пример нотации из книги А. Сен-Леона[171]

Из «сочинения» управляющего Императорского Санкт-Петербургского Театрального училища И. И. Рюмина директору Императорских театров от 15 сентября 1881 года[172] выяснился ранее неизвестный факт биографии Степанова, открывающий новый аспект процесса создания его системы нотации. В возрасте пятнадцати лет он начал педагогическую деятельность как помощник педагога-репетитора в классе сценической практики. «Учителем

системе артиста Императорских С.-Петербургских Театров В. И. Степанова. СПб.: Императорское Санкт-Петербургское Театральное училище, 1899. С. 3–4.

[169] *Feuillet R. A.* Chorégraphie, ou L'art de décrire la Dance. P. 15.

[170] *Théleur E. A.* Letters on Dancing. P. 70.

[171] *Saint-Léon A.* La Sténochorégraphie. P. 51.

[172] Сочинение [И. И. Рюмина от 15 сентября 1881 года] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 2828. Л. 6.

танцев в Императорском Санкт-Петербургском Театральном училище для репетиций с воспитывающимися в оном танцев для опер и балетов состоит артист Волков. Ввиду признанной пользы назначить для вышесказанных репетиций ещё другого учителя помощником Г. Волкова[173], имею честь испрашивать разрешения Вашего Превосходительства определить для оной обязанности артиста Владимира Степанова, согласно его желанию, но без назначения содержания»[174]. С сентября 1887 года он занимал должность учителя по классу репетиций танцев в операх и балетах[175]. В связи с этим можно выдвинуть гипотезу, что именно этот эпизод биографии Степанова послужил триггером для создания танцевальной нотации. Его непосредственное участие в репетиционном процессе как помощника-ассистента оказало влияние на формирование запроса о необходимости фиксации хореографического текста.

В соответствии с прошением от 4 сентября 1889 года[176] В. И. Степанов запросил у управляющего балетной труппой Императорских театров И. И. Рюмина разрешение на прохождение заочного курса анатомии и антропологии под руководством профессора Петра Францевича Лесгафта (1837–1909) в Санкт-Петербургском университете с целью дальнейшей разработки системы записи танца. Согласно прошению от 23 августа 1890 года[177] Степанов обучался там два учебных года. Его профессором антропологии был Эдуард Юльевич Петри (1854–1899), а профессором анатомии — проректор Алексей Николаевич Фортунатов (1850–1904). П. Ф. Лесгафт, являясь основоположником научного подхода к русской гимнастике и активным пропагандистом необходимости общего физического воспитания, оказывал протекцию

---

[173] *Волков Николай Иванович* (1836–1891) — артист балета Императорских театров, педагог.

[174] Сочинение [И. И. Рюмина от 15 сентября 1881 года]. Л. 6.

[175] Свидетельство [о принятии Владимира Степанова на должность учителя по классу репетиций танцев в операх и балетах от 1 ноября 1887 года] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 2828. Л. 7.

[176] Прошение [Владимира Степанова от 4 сентября 1889 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 20; Свидетельство [от 9 сентября 1889 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 21.

[177] Прошение [Владимира Степанова от 23 августа 1890 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 23.

Степанову. С его помощью он получил рекомендательное письмо для посещения занятий Жан-Мартена Шарко (1825–1893), учителя патологической анатомии психиатрической больницы Сальпетриер в Париже.

В период с 1889 по 1891 год Степанов вёл работу над системой записи движений, которую он представил 24 февраля 1891 года комиссии в составе М. И. Петипа, Л. И. Иванова, Е. О. Вазем, Х. П. Иогансона, П. А. Гердта. Её председателем был руководитель балетной труппы И. И. Рюмин, секретарём — управляющий театрами В. И. Лангаммер.

23 февраля 1891 года в «Новой Петроградской газете»[178] была опубликована заметка об изобретении Степанова, в которой были описаны достоинства его разработки и сказано, что «система вполне выработана и представлена в дирекцию театрального училища для получения привилегии»[179].

Протокол комиссии балетной труппы Императорских театров от 24 февраля 1891 года представлен Степановым непосредственно в его книге «Алфавит…»[180]. «Члены этой комиссии, и артисты, изучившие систему записи движений тела, придуманную г-ном Степановым, нашли её вполне практичной и применимой для записи балетов. Комиссия балетной труппы <...> единогласно пришла к выводу, что это изобретение представляет собой абсолютно новый метод точной и систематизированной передачи движений тела в применении к хореографическому искусству. Принимая во внимание тот факт, что до настоящего времени не существовало удобных способов для записи балетов, система, созданная г-ном В. И. Степановым, восполняющая этот пробел, окажет большую услугу искусству хореографии»[181].

О проверке 1891 года свидетельствует прошение[182] жены Степанова Марии Александровны Эрлер[183], в котором сказано, что «для введения озна-

---

[178] Театральное эхо // Новая Петроградская газета. 1891. 23 февр. № 53. С. 3.

[179] Там же.

[180] *Stépanov W. J.* Alphabet des mouvements du corps humain. P. 65–66.

[181] Ibidem. P. 5–6.

[182] Прошение [Марии Эрлер от 21 марта 1896 года] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4675. Л. 4 и об.

[183] В. И. Степанов и М. А. Эрлер состояли в браке с 1893 года (Прошение [Влади-

ченной системы в Императорском СПб. Театральном училище по приказанию Вашего Превосходительства [директора Императорских театров И. А. Всеволожского] была назначена Комиссия под председательством Г. Управляющего балетною труппой Д. С. С. Рюмина, двух балетмейстеров и учителей танцев. Комиссия эта рассмотрела и проверила на практике в классах Театрального Училища, решив, что изобретённая мужем моим система вполне практична и удобоприменима для записывания балетов, причём высказалась, что до сих пор не существовало средств и систем для записывания балетов и пришла к заключению, что вновь открытая система мужа моего, восполняя явный пробел, окажет хореографическому искусству весьма большие услуги»[184].

С 28 марта 1891 года[185] по 14 июля 1892 года[186] благодаря пособию дирекции Императорских театров, Степанов отправился на стажировку в Париж к Жан-Мартену Шарко, чтобы продолжить свои исследования и «усовершенствования в графическом изображении балетных танцев и телодвижений»[187]. А. Я. Ваганова вспоминала, что «прийти к директору в то время было очень трудно. Было страшно даже подойти к подъезду, но он [В. И. Степанов] всё-таки пришёл, стремясь доказать, что это необходимо для искусства, необходимо для будущего поколения. Поддержки он не встречал никакой. В то время царствовал Петипа, который не любил молодёжи, которая хотела выдвигаться. Окружающая компания тоже его не поддерживала, <…> [но] Степанов всё-таки добился, чтобы его отпустили заграницу»[188].

мира Степанова от 6 ноября 1893 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 31; Свидетельство [о согласии Дирекции Императорских театров на вступление Владимира Степанова в брак от 6 ноября 1893 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 32). 22 декабря 1894 года у них родился сын Вакх (Формулярный список о службе Владимира Степанова // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 40).

[184] Прошение [Марии Эрлер от 21 марта 1896 года]. Л. 4 и об.

[185] Справка [о командировании Владимира Степанова в Париж] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 24 об.; Рапорт [В. Лангаммера от 13 мая 1892 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 25.

[186] Рапорт [В. Писнячевского от 14 июля 1892 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 26.

[187] Владимир Степанов // Балет: Энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 490.

[188] Стенограмма лекции А. Я. Вагановой по методике классического танца [от]

Итальянский искусствовед Николетта Мислер (Nicoletta Misler) в статье «Экстаз электрического тела, спазматичность и нестабильность в танце: Танцевальная нотация от Владимира Степанова до Вацлава Нижинского»[189] указала на то, «что до сих пор учёные упускали из виду ту решающую роль, которую Ж.-М. Шарко сыграл в формировании творческой биографии Степанова»[190]. Об этом также свидетельствует письмо М. А. Эрлер-Степановой, опубликованное в «Петроградской газете» от 6 января 1916 года: «Мой муж, В. И. Степанов, посвятивший всю свою недолголетнюю жизнь изучению балетного искусства и изобретению записи танцев, в своё время ездил в Париж, где он, вместе с покойным профессором Шарко, детально разработал своё изобретение, которым воспользовался профессор Шарко для записывания движений известной категории своих пациентов»[191].

Стоит отметить, что Ж.-М. Шарко был наставником Зигмунда Фрейда, который писал, что «ни один человек не имел на меня такого влияния… Мне случалось выходить с его лекций с таким ощущением, словно я выхожу из Нотр-Дама, полный новым представлением о совершенстве»[192]. В 1895 году Фрейд провёл четыре месяца в Сальпетриер, имевшие огромное значение в его дальнейшей деятельности. Он назвал сына, родившегося в 1889 году, в честь Шарко — Жан-Мартеном. Среди учеников французского психиатра были и другие известные учёные: Поль Рише, Альфред Бине, Пьер Жане и Владимир Бехтерев, один из известнейших отечественных психиатров.

По словам В. М. Красовской, «Степанов жил в Париже впроголодь. Он заболел там острой формой туберкулёза. Однажды, вернувшись в гостиницу, он от слабости упал на пороге своего номера. Но работы он не бросал»[193].

---

17 октября 1935 года // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 335. Л. 10–11.

[189] *Misler N.* The Electric Body Ecstasy, Spasm and Instability in Dance: Movement Notation from Vladimir Stepanov to Vaslav Nijinsky // Venezia Arti. 2019. № 1 (28). P. 63–72.

[190] Ibidem.

[191] Из записной книжки Театрала // Петроградская газета. 1916. 6 янв. № 5. С. 6.

[192] Психотерапия: Учебное пособие / Ред. В. К. Шамрей, В. И. Курпатов. СПб.: Спецлит, 2017. С. 129.

[193] *Красовская В. М.* Русский балетный театр второй половины XIX века. 2-е изд.,

О том, что «получаемое им скудное содержание, усиленная работа и разные неблагоприятные обстоятельства подорвали и без того слабый организм <…> [и] истощили его силы», также писали посмертно в газете «Московские ведомости»[194]. Но это не останавливало его в совершенствовании системы записи движений. После консультаций с Шарко и Йозефом Гансеном (Joseph Hansen)[195], художественным руководителем балета Парижской Оперы[196], в 1892 году Степанов опубликовал на французском языке свой трактат «Алфавит[197] движений человеческого тела — опыт фиксации движений человеческого тела при помощи нот»[198].

В соответствии с отзывом от 10 февраля 1893 года[199], М. И. Петипа имел о книге Степанова следующее мнение: «Я великий поклонник всего изящного, но отнюдь не скелетов, с которыми в хореографическом искусстве делать нечего. <…> Я считаю чрезвычайно трудным указать в одном и том же такте и па, и положение рук, головы, таза, верхней части бедер, движения колен, торса, повороты корпуса, сгибания и разгибания плеч, кистей, запястья и проч.»[200]. По словам А. В. Ширяева, балетмейстера отпугивала именно сложность и долговременность записи. «Сам Степанов записывал по своей системе очень быстро, однако на расшифровку одной строки такой записи требовалось целых полтора часа. Петипа говорил, что ему легче все сочинить заново, чем ждать результатов расшифровки»[201].

испр. СПб.: Планета музыки, 2008. С. 566.

[194] *М.* Хореографическая запись // Московские ведомости. 1899. № 26. 26 янв. С. 4.

[195] *Гансен Йозеф (Joseph Hansen*, 1842–1907) — артист балета и балетмейстер.

[196] Занимал эту должность с 1889 по 1907 год.

[197] У В. М. Красовской название переведено как «Азбука…» (*Красовская В. М.* Русский балетный театр второй половины XIX века. СПб.: Планета музыки, 2008. С. 566), но можно выдвинуть гипотезу, что этот перевод она взяла из статьи «Хореографическая запись» (Московские ведомости. 1899. 26 янв. № 26. С. 40), откуда, вероятнее всего, брала информацию и об обмороке Степанова.

[198] *Stépanow W. J.* Alphabet des mouvements du corps humain.

[199] Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / Ред. А. М. Нехендзи. Л.: Искусство, 1971. С. 121 (отзыв о книге В. И. Степанова «Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d’enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux» / пер. А. Л. Андрес // ЦГИА. Ф. 497. Оп. 6. Д. 4102. Л. 8 и об.).

[200] Мариус Петипа. Материалы / Ред. А. М. Нехендзи. С. 121.

[201] Там же. С. 267.

В предисловии к «Алфавиту движений» есть упоминание об участии Степанова в знаменитых вторниках Шарко, проводимых в частном доме по адресу бульвар Сен-Жермен, дом 21. «Весь парижский бомонд присутствовал на этих вечерах, от архитектора Шарля Гарнье до писателя Альфонса Доде и местного начальника полиции»[202]. Вечера были способом «театрализовать» и, таким образом, продвинуть идеи и научные достижения Шарко, получаемые в результате изучения психических заболеваний, в частности, эпилепсии и женской истерии. Он педантично анализировал, описывал и документировал эти болезни, прибегая к рисункам и, прежде всего, к фотографии. Сам он утверждал, что для корректной записи движений психически больных, нужно быть учителем танцев в Парижской Опере[203].

Рис. 4. Андре Бруйе. Клинический урок в Сальпетриер. 1897 год

Иллюстрацией того, в какой атмосфере учился Степанов, приехавший в Париж, чтобы изучать анатомию, а не психические расстройства, является

[202] *Stépanow W. J.* Alphabet des mouvements du corps humain. P. 5–6.
[203] Ibidem.

картина «Клинический урок в Сальпетриер» А. Бруйе (рис. 4). На картине изображён урок Шарко, показывающего на девушке позу истерии.

Хотя автор нотации боялся идти по этому деликатному пути, в предисловии к «Алфавиту движений» он упоминал немногочисленные попытки зафиксировать патологические движения, приводя в пример описание психического припадка, театрализованного Шарко: «Руки имитируют игру на барабане, молодая девушка ударяет по полу через равные промежутки времени, как если бы она отбивала время, при этом голова быстро поворачивается справа налево»[204]. При этом Степанов подчёркивал, что «даже самые компетентные учёные очень стесняются описывать сложные движения пациента»[205]. Очевидно, автор нотации принимал активное участие в экспериментах Шарко[206], предпочитая не разглашать этого факта, во избежание критики со стороны Дирекции Императорских театров относительно таких неортодоксальных опытов. Можно предположить, что именно по этой причине Борисоглебский излагал мнение, что в создании системы Степанова «живейшее участие принял балетмейстер парижской оперы Ганзен»[207], а не Шарко.

Степанов писал, что искал метод для того, чтобы создать «безупречную теорию хореографии для развития балетного искусства, теорию, которая позволила бы ориентироваться в бесчисленном множестве движений тела, которая установила бы законы гармонии движений»[208]. С. А. Конаев[209] отмечал, что это «множество движений не имеет иерархии, они равноправны и равно важны для нотатора-исследователя. Записывать танцы М. И. Петипа В. И. Степанову так же интересно, как пытаться выразить на письме пластику душевнобольной, найти формулу её движений»[210].

---

[204] *Stépanow W. J.* Alphabet des mouvements du corps humain. P. 5–6.

[205] Ibidem.

[206] См. подробно: *Жирова В. В.* Взаимодействие В. И. Степанова и Ж.-М. Шарко в формировании танцевальной нотации // Феномен актера: Профессия, философия, эстетика. СПб.: Изд-во Рос. гос. ин-та сценических искусств, 2022. С. 28–33.

[207] *Борисоглебский М. В.* Материалы по истории русского балета. Т. 1. С. 302.

[208] *Stépanow W. J.* Alphabet des mouvements du corps humain. P. 5–6.

[209] *Конаев С. А.* Запись тела и тело записи // Театр. 2015. № 20. С. 88–99.

[210] Там же. С. 90.

Н. А. Вихрева обратила внимание на то, что система Степанова «ориентирована не только на специалиста в области классического танца, она создавалась с целью записывать любые движения»[211]. Об этом писал и сам Степанов в предисловии к «Алфавиту»: «Новый метод записи движений при помощи музыкальных знаков, который я хочу представить в этой книге, является попыткой создать своего рода алфавит для хореографов и всех тех, кому необходимо записывать движения человеческого тела»[212].

В первых главах книги были рассмотрены принципы записи элементарных движений ног, рук, туловища и головы. Далее описаны комбинации движений и их воспроизведение по системе Степанова. В заключении приведены примеры нотации движений классического танца и гимнастических упражнений. При этом автор нотации подчёркивал, что «поскольку цель этой книги — представить публике генеративную основу моей системы, подробные записи танцев и балетов не могли быть включены»[213]. На рисунке 5 представлен пример нотации пяти позиций ног по системе Степанова. Первым изображён специальный ключ для обозначения движений ног (clef pour les jambes), аналог музыкальных скрипичного или басового ключей. Далее под латинскими буквами записаны позиции: b) первая позиция; c) вторая; d) третья, правая нога впереди; e) третья, левая нога впереди; f) четвёртая, правая нога впереди; g) четвёртая, левая нога впереди; h) пятая, правая нога впереди; i) пятая, левая нога впереди.

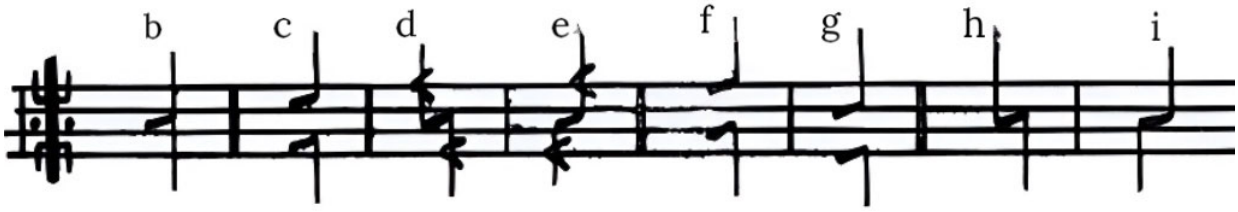

Рис. 5. Нотация пяти позиций ног из книги В. И. Степанова[214]

---

[211] *Вихрева Н. А.* История записи танца. С. 249.
[212] *Stépanow W. J.* Alphabet des mouvements du corps humain. P. 3.
[213] Ibidem.
[214] Ibid. P. 60.

По возвращении в Санкт-Петербург, Степанов продолжил обучение в Санкт-Петербургском университете, о чём свидетельствует прошение от 17 августа 1892 года[215]. С 1 сентября 1892 года он был назначен преподавателем теории балетного искусства в Императорском Санкт-Петербургском Театральном училище без производства содержания[216]. Первоначально дисциплина, в рамках которой он преподавал методику своей записи танца, называлась «теория балетного искусства». Об этом свидетельствует рапорт[217] инспектора училища В. П. Писнячевского от 20 сентября 1892 года.

14 апреля 1893 года изучение системы В. И. Степанова было одобрено для внедрения в программу обучения, пройдя проверку комиссией, в которую вошли И. А. Всеволожский, В. П. Погожев, И. И. Рюмин, Л. И. Иванов, Х. П. Иогансон, А. А. Облаков, П. А. Гердт, В. И. Лангамерр. Проверка представляла собой теоретический и практический экзамен, подробно описанный в статье в «Новой Петроградской газете»[218] от 16 апреля 1893 года. «Результат оказался самый блестящий, одни ученицы легко записывали по системе Степанова задаваемые им танцевальные темы, призываемые затем другие ученицы разбирали и танцевали заданные темы. По желанию одного из присутствовавших, был произведён опыт записывания и характерных танцев, и он также оказался удачным»[219].

Первой практической демонстрацией метода Степанова стала нотация одноактного балета «Волшебная флейта», изначально созданного в 1893 году Л. И. Ивановым на музыку Р. Дриго для воспитанников Императорского Санкт-Петербургского Театрального училища. 22 апреля 1893 года состоялся

---

[215] Прошение [Владимира Степанова от 17 августа 1892 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 28; Свидетельство [Погожева о допуске к слушанью лекций Владимиром Степановым в Императорском С.-Петербургском Университете от 1 сентября 1892 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 29.

[216] Справка [о назначении Владимира Степанов преподавателем теории балетного искусства] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 2828. Л. 19.

[217] Рапорт [В. Писнячевского от 2 октября 1892 года] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4345. Л. 1.

[218] Хореографическая стенография // Новая Петроградская газета. 1893. 16 апр. № 102. С. 4.

[219] Там же.

экзаменационный спектакль «Мечты художника» (хореография Ж. Перро, музыка Ч. Пуни), возобновлённый посредством системы записи танца Степанова, в котором также участвовали учащиеся училища.

Из прошения[220] Степанова от 11 мая 1893 года о единовременной выплате стало известно, что дисциплина была переименована в «теорию записывания танцев» и включена в обязательную программу. «Так как мои занятия с учащимися в Театральном училище дали удовлетворительный результат, доказанный произведёнными экзаменами и тем, что класс „Теории записывания танцев“ окончательно вводится в программу учебных предметов Училища, я обращаюсь к Вашему Превосходительству с почтительнейшею просьбою о назначении мне единовременного награждения за мои труды по преподаванию в течение 1892–1893 учебного года, присовокупляя при этом, что я занимался с воспитанниками и воспитанницами не менее восьми часов в неделю, в числе которых были практические вечерние уроки, специально для которых нанимался мной музыкант»[221]. После чего последовало обращение[222] управляющего И. И. Рюмина в Министерство Императорского Двора назначить ему единовременное награждение в 300 рублей[223], являющееся «свободной суммой, определённой на наём репетитора балетных танцев»[224] из оклада в 825 рублей за «усиленные труды Степанова»[225].

Ученики не любили этот предмет, называя его каббалистической «абракадаброй»[226]. А. Я. Ваганова вспоминала про уроки В. И. Степанова, что «он прекрасно объяснял, так и горел человек, но мы, по правде сказать, были скверные девчонки — мы смеялись над ним. Нас никто не учил, что это нуж-

---

[220] Прошение [Владимира Степанова от 11 мая 1893 года] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4345. Л. 2 и об.

[221] Прошение [Владимира Степанова от 11 мая 1893 года]. Л. 2 и об.

[222] [Обращение И. И. Рюмина от 11 мая 1893 года] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4345. Л. 3.

[223] Рапорт [И. И. Рюмина от 7 июня 1893 года] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4345. Л. 4 и об.

[224] [Обращение И. И. Рюмина от 11 мая 1893 года]. Л. 3.

[225] Рапорт [И. И. Рюмина от 7 июня 1893 года]. Л. 4 и об.

[226] *Карсавина Т. П.* Театральная улица = Theatre Street. Л.: Искусство, 1971. С. 81.

но, что это даст что-то в будущем <…>, нам всё это казалось нудным и неинтересным, но он не унывал и объяснял нам»[227]. Впоследствии она использовала в своей методике его способ обозначения степени поворота корпуса (определение точек зала) и градусную систему с целью «измерять степень отведения рук и ног, обозначая градусы угла, который образуют руки и ноги по отношению вертикальной оси тела»[228].

А. Л. Волынский позднее высказывался, что по системе Степанова «простое движение, арабеск, например, представляется на бумаге чем-то ужасно громоздким. Приходится записывать положение головы, ее повороты, рисунок разбросанных рук, их вращения, разные позы ног и многие другие детали до бесконечности»[229]. Т. П. Карсавина в воспоминаниях писала, что «система Степанова была очень подробной, но сложной и трудной. Чтобы записать какое-либо движение, его следовало сначала разобрать анатомически, и наметить значками, похожими на музыкальные ноты, точную функцию каждого сустава, участвующего в данном движении»[230]. Движения в различных суставах записывались на девятилинейном нотном стане снизу вверх, начиная от стоп и заканчивая головой, что требовало анатомического анализа. «Нижние четыре линии предназначены для обозначения положений и движений ног, три средние — рук, две верхние — корпуса и головы»[231].

9 декабря 1893 года на имя директора Императорских театров И. А. Всеволожского поступило прошение о единовременной выплате 3000 рублей «на применение системы записывания телодвижений, отдельных танцев и целых балетов при Императорской Санкт-Петербургской балетной труппе»[232], впоследствии оставшаяся часть этой суммы выплачивалась семье

---

[227] Стенограмма лекции А. Я. Вагановой [от] 17 октября 1935 года. Л. 11.

[228] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 22.

[229] *Волынский А. Л.* Возобновление «Дочери Фараона» // Биржевые ведомости. 1913. 4 (17) февр. № 13381. С. 6.

[230] *Карсавина Т. П.* Театральная улица = Theatre Street. С. 81.

[231] *Зозулина Н. Н.* Н. Г. Сергеев и записи русских балетов из гарвардской коллекции // *Зозулина Н. Н.* Зов Терпсихоры. Статьи о балете. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2019. С. 95.

[232] Прошение [от 9 декабря 1893 года] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4345. Л. 7.

Степанова — его жене М. А. Степановой-Эрлер и их сыну[233]. На 1893–1894 учебный год Степанову было назначено жалованье в 600 рублей[234]. Согласно рапорту от 9 января 1894 года[235] к жалованью добавилось еще 300 рублей, что составило 900 рублей.

В дальнейшем последователями Степанова стали А. А. Горский, который в 1899 году отредактировал и частично перевёл на русский труд своего учителя[236], и Н. Г. Сергеев, своей эмиграцией в 1918 году завершивший на тот период продвижение системы записи танца в России.

Руководство Императорского Санкт-Петербургского Театрального училища и, в частности, И. А. Всеволожский, были заинтересованы в научно-методической деятельности Степанова, поэтому в 1895 году после проведённого 17 марта 1895 года совещания «О преобразовании на балетном отделении»[237], ему было поручено составить первую программу по балетному танцу, которая вышла в свет как «Программа занятий балетными танцами с примерным распределением учебного материала на семь отделов по степени трудности и сложности их»[238]. Программа сохранилась до наших дней благодаря её изданию в «Материалах по истории русского балета» М. В. Борисоглебского и учебно-методическом пособии И. Л. Кузнецова, Н. М. Цискаридзе «Программа классического танца. 100 лет улучшений»[239].

---

[233] Рапорт [И. Всеволожского от 15 марта 1896 года] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4675. Л. 2 и об.

[234] Прошение [от 21–22 сентября 1893 года] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4345. Л. 6 и об.

[235] Рапорт [В. Писнячевского от 9 января 1894 года] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4345. Л. 8.

[236] *Горский А. А.* Таблица знаков для записывания движений человеческого тела; *Горский А. А. Х*ореография: Примеры для чтения. Вып. 1. СПб.: Императорское Санкт-Петербургское Театральное училище, 1899. 45 с.

[237] Протокол совещания о преобразовании на балетном отделении Санкт-Петербургского Театрального училища от 17 марта 1895 года // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4618. Л. 1–4.

[238] Программа занятий балетными танцами с примерным распределением учебного материала на семь отделов по степени трудности и сложности их / Сост. В. И. Степанов // *Борисоглебский М. В.* Материалы по истории русского балета. Т. 2. С. 260–262.

[239] Программа занятий балетными танцами с примерным распределением учебного материала на семь отделов по степени трудности и сложности их / Сост. В. И. Степа-

20 сентября 1895 года[240] Степанов был командирован дирекцией в Москву для введения его системы в Московском театральном училище, где он скончался 16 января 1896 года «после операции, вызванной заворотом кишок»[241]. В газете «Московские ведомости» писали, что «19 января 1896 года небольшой кружок лиц, достойно оценивших его и его труд, присутствовал на печальной церемонии — опущении его праха в могилу на Ваганьковом кладбище. Он умер от недуга, развивавшегося вследствие плохого питания, особенно во время его пребывания в Париже»[242].

Из-за скоропостижной смерти программа не получила практического применения в Императорском Санкт-Петербургском Театральном училище. А. Я. Ваганова вспоминала, что «он погиб в борьбе. У него было неисчислимое количество болезней, вообще это был измотавшийся человек, ему не хватало средств и жил он впроголодь»[243].

Танцевальные нотации, записанные по системе Степанова, используются и по сей день. С 1969 года записи, вывезенные Н. Г. Сергеевым в 1918 году, хранятся в Гарвардской Театральной коллекции в библиотеке Хаутона[244] (около 270 единиц[245]), представляя теоретический и практический интерес в сфере балетного искусства. Часть ее (78 единиц хранения) оцифрована и представлена в свободном доступе[246]. Учитывая «моду последних десяти-

---

нов // *Кузнецов И. Л., Цискаридзе Н. М.* Программа классического танца. 100 лет улучшений. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2021. С. 11–19.

[240] [О командировании Владимира Степанова в Москву] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 36; 37; 38.

[241] [Телеграмма П. Пчельникова о смерти Владимира Степанова от 16 января 1896 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 39.

[242] *М.* Хореографическая запись // Московские ведомости. 1899. 26 янв. № 26. С. 4.

[243] Стенограмма лекции А. Я. Вагановой [от] 17 октября 1935 года. Л. 11.

[244] Nikolai Sergeev. Dance notation and musical scores for ballets // Harvard Theatre Collection, Cambridge, MA. MS Thr245; Nikolai Sergeev choreographic and music scores for the ballet Swan Lake // Harvard Theatre Collection, Cambridge, MA. MS Thr 186.

[245] *Уайли Р. Д.* Нотации Николая Сергеева в Гарвардском университете и балеты Мариуса Петипа // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 5 (64). С. 86.

[246] См. подробно: *Водзицкий М.* Отчет о состоянии оцифровки и доступности материалов коллекции Н. Г. Сергеева в Гарварде // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. №. 3 (68). С. 37–44.

летий на аутентичность»[247], балетмейстеры и историки танца неоднократно обращались к нотированным записям балетов М. И. Петипа в попытках приблизиться к первоисточнику.

Выводы к параграфу 2.1. На базе архивных материалов была проведена реконструкция творческой биографии В. И. Степанова, представившая новый взгляд на его учебно-методическую деятельность в целом и создание программы по классическому танцу, в частности. Отдельное внимание уделено этапу ранней педагогической деятельности Степанова и его обучению у Ж.-М. Шарко в Париже, оказавшему существенное влияние на формирование его системы записи танца.

2.2. Программа по балетному танцу В. И. Степанова как первый опыт создания единой методики преподавания

При анализе программы 1895 года обнаружено использование французской терминологии, во многом отличающейся от современной[248]. В некоторых случаях со временем изменилась формулировка терминов, в других — утрачены сами движения. В 1926 году программа В. И. Степанова была переведена артистом балета, балетмейстером и педагогом В. Д. Тихомировым (1876–1956) «и изложена им же в русской транскрипции с допустимо точной передачей всей тонкости произношения звуков речи»[249]. Таким образом, материал 1895 года был реализован на практике в Московском государственном балетном техникуме. Рукопись программы 1926 года В. Д. Тихомирова[250] хра-

---

[247] *Соколов-Каминский А. А.* Балет: Классическое наследие. С. 57–58.

[248] Здесь и далее при анализе программ сохранены орфография и грамматика терминологии, используемой авторами программ.

[249] Программа занятий балетными танцами с примерным распределением учебного материала на семь отделов по степени трудности и сложности их / Сост. В. Д. Тихомиров // *Тихомиров В. Д.* Учебные программы хореографического училища по классическому танцу. Рукопись, машинопись, гектограф с подписью и пометками автора и Н. П. Рославлевой (Ренэ) // РГАЛИ. Ф. 2729. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 21–30.

[250] Программа по танцу Московского государственного балетного техникума [от] 15 сентября 1926 г. / Сост. В. Д. Тихомиров // *Тихомиров В. Д.* Учебные программы хореографического училища по классическому танцу. Рукопись, машинопись, гектограф с подписью и пометками автора и Н. П. Рославлевой (Ренэ) // РГАЛИ. Ф. 2729. Оп. 1.

нится в РГАЛИ. Сравнительно недавно она была переиздана в учебно-методическом пособии И. Л. Кузнецова и Н. М. Цискаридзе[251]. На сегодняшний день терминология В. Д. Тихомирова не является легко понимаемой. Для восстановления программных движений её перевод требует значительного пересмотра, поскольку ряд терминов был переведён, ряд — транслитерирован, причём выбор тех или иных терминов для перевода либо транслитерации осуществлён без какой-либо системы. Все упражнения распределены по разделам: у станка, без опоры и sur les pointes (с четвёртого класса). Методические пояснения к материалу отсутствуют.

1-й год обучения

Основой обучения в первый год являлись упражнения для «ног, рук и корпуса в постановке, принятой в классических танцах»[252]. У станка изучались пять позиций ног, шесть видов demi-plié[253]: 1) pliement lent et tension rapide (сгибание медленное и вытягивание быстрое); 2) pliement rapide et tension lent (сгибание быстрое и вытягивание медленное); 3) pliement lent et tension lent (сгибание медленное и вытягивание медленное); 4) pliement rapide et tension rapide (сгибание быстрое и вытягивание быстрое); 5) pliement lent et tension rapide de la jambe soutenante tenant l'autre jambe en balance (сгибание медленное и вытягивание быстрое опорной ноги, с удержанием другой ноги на весу); 6) pliemant et tension égale de la jambe soutenante (сгибание и равномерное вытягивание опорной ноги). Сейчас эти разновидности demi-plié не используются в уроке классического танца, но можно провести прямую аналогию данных движений с движениями урока характерного танца, где встречаются два вида plié — плавное и резкое (акцентированное)[254], комбинируемые между собой.

Ед. хр. 19. Л. 17–20.

[251] *Кузнецов И. Л., Цискаридзе Н. М.* Программа классического танца.

[252] Программа занятий балетными танцами / Сост. В. И. Степанов. С. 260.

[253] Там же.

[254] *Генслер И. Г.* Методика преподавания характерного танца: Учеб. пос. 4-е изд.

В программе представлена своя классификация battement tendu, терминология которых требует расшифровки (таблица 1).

Виды battement tendu	Программа В. И. Степанова	Перевод В. Д. Тихомирова	Предлагаемая трактовка
1.	Petits battements simples du pied droit de la première position à la seconde	Малые батманы простые правой ногой от первой позиции ко второй	Battements tendus в сторону по I позиции с правой ноги
2.	Petits battements simples du pied droit de la troisième position dessus à la seconde	Малые батманы правой ногой от третьей позиции ко второй	Battements tendus в сторону по III позиции с правой ноги, с закрытием работающей ноги вперёд
3.	Petits battements croisés changé	Малые батманы круазэ переменные	Battements tendus с переменным закрытием работающей ноги в V позицию, т. е., если правая нога стояла впереди, то она закроется назад, если сзади — то вперёд
4.	Petits battements simples alternatif	Малые батманы простые поочерёдные	Battements tendus, с поочерёдной работой ног (к примеру, если правая нога стояла в V позиции впереди, то после battement tendu вперёд правой ногой последует battement tendu левой ногой назад)
5.	Petits battements simples alternatif croisés	Малые батманы поочерёдные круазэ	Battements tendus с поочерёдной сменой работающей ноги, то есть при исполнении battement tendu в сторону и закрытии работающей ноги в V позицию назад, следующий battement tendu делается левой ногой в сторону.

Табл. 1. Виды battement tendu

Название движения *Petits battements simples du pied droit de la première position à la seconde* переведено В. Д. Тихомировым как «малые батманы простые правой ногой от первой позиции ко второй»[255]; они являются аналогом battements tendus в сторону по I позиции. *Petits battements simples du*

(доп.). СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2020. С. 12.

[255] Программа по танцу / Сост. В. Д. Тихомиров. Л. 17.

pied droit de la troisième position dessus à la seconde представляют собой battements tendus в сторону по III позиции с закрытием работающей ноги вперёд. У В. Д. Тихомирова упущен перевод слова «dessus», имеющего значение в классификации battements tendus по В. И Степанову. В сборнике «Программа классического танца. 100 лет улучшений» справедливо отмечено, что изучение battement tendu происходит «не только в сторону из I позиции, но и из III позиции. В современной школе такого варианта нет, учащиеся сразу исполняют battement tendu из V позиции»[256]. *Petits battements croisés changé* переведено как «круазэ переменные»[257]; они соответствуют battements tendus с переменным закрытием работающей ноги в V позицию, т. е. если правая нога стояла впереди, то она закроется назад, если сзади — то вперёд. *Petits battements simples alternatif,* или, как перевёл В. Д. Тихомиров, — «поочерёдные»[258], вероятно, сопоставимы с battements tendus с поочередной работой ног. К примеру, если правая нога стояла по V позиции впереди, то после battement tendu вперёд правой ногой последует battement tendu левой ногой назад. *Petits battements simples alternatif croisés* — «поочерёдные круазэ»[259]. Исходя из логики классификации, можно предположить, что это battements tendus с поочерёдной сменой работающей ноги, то есть при исполнении battement tendu в сторону и закрытии работающей ноги в V позицию назад, следующий battement tendu исполняется левой ногой в сторону.

По программе у палки изучались battements fondus, petits battements sur le cou-de-pied, rond de jambe en l'air. Можно выдвинуть гипотезу, что grands battements simples представляли аналог battement relevé lent, «учитывая, что во 2-м классе grand battement исполняется в характере jeté»[260]. Отдельного внимания заслуживает battement moyen — «средний батман»[261]. Благодаря рукописному комментарию Тихомирова установлено, что batte-

---

[256] *Кузнецов И. Л., Цискаридзе Н. М.* Программа классического танца. С. 11.
[257] Программа по танцу / Сост. В. Д. Тихомиров. Л. 17.
[258] Там же.
[259] Там же.
[260] *Кузнецов И. Л., Цискаридзе Н. М. Программа* классического танца. С. 12.
[261] Программа по танцу / Сост. В. Д. Тихомиров. Л. 17.

ment moyen — это «простейшая форма battement frappé»[262], т. е. исполняемая носком в пол на целой стопе. В методике преподавания характерного танца также есть термин «средний battement», имеющий абсолютно другое значение. «Это упражнение является подготовкой к различным чечёточным движениям», или «упражнением для свободной стопы»[263], то есть является неакцентированным flic-flac. В конце экзерсиса у станка рекомендовалось исполнять elévations et abaissements sur les demi-pointes, то есть поднятия на полупальцы и опускания, с чередованием характера исполнения — staccato (отрывисто) и legato (плавно).

На середине зала (без опоры) изучались семь позиций рук, использовавшихся в старинной французской школе. «Сознательно подчёркивая архаичные черты этой танцевальной манеры, Ваганова пишет о её слащавости, вялости поз, руках с провисшими или жеманно приподнятыми локтями, раскинутыми „изящно“ пальчиками»[264]. Они описаны в пособии В. Э. Морица, Н. И. Тарасова и А. И. Чекрыгина[265] (рис. 6).

Рис. 6. Семь позиций рук по пособию В. Э. Морица, Н. И. Тарасова, А. И. Чекрыгина[266]

---

[262] Программа занятий балетными танцами / Сост. В. Д. Тихомиров. Л. 21.
[263] *Генслер И. Г.* Методика преподавания характерного танца. С. 15.
[264] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. СПб.: Лань, 2000. С. 7.
[265] *Мориц В. Э. и др.* Методика классического тренажа. С. 12.
[266] Там же. С. 212–213.

В позднее созданной методике Э. Чеккетти выделено уже пять позиций рук[267] (рис. 7), а в методике А. Я. Вагановой — три позиции рук и подготовительное положение[268] (рис. 8).

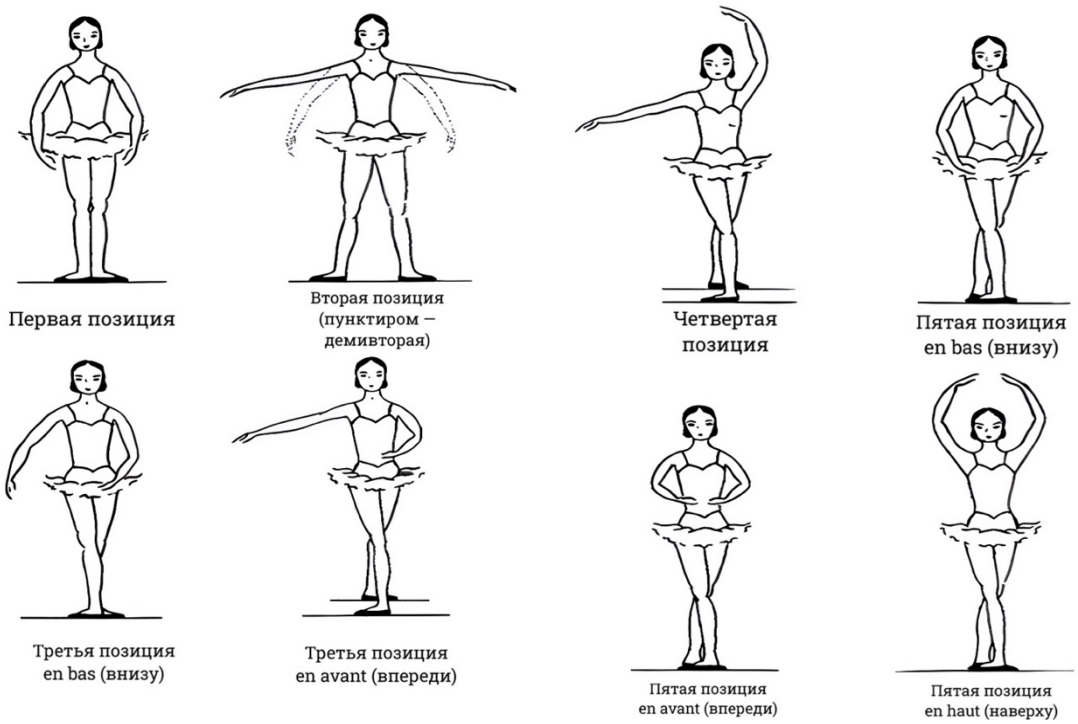

Рис. 7. Пять позиций рук по учебнику Г. Чеккетти[269]

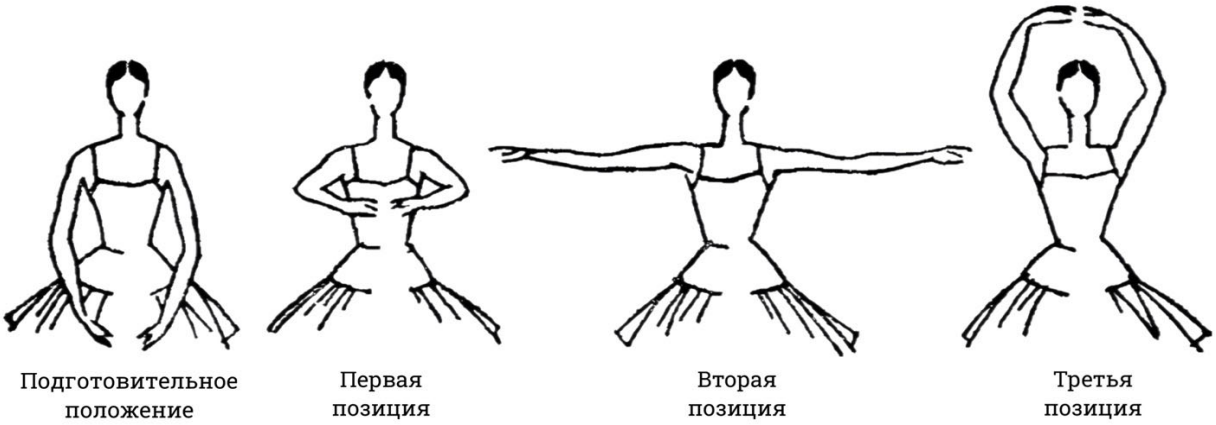

Рис. 8. Позиции рук по методике А. Я. Вагановой[270]

---

[267] *Чеккетти Г.* Полный учебник классического танца. С. 32–33.
[268] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 70–73.
[269] *Чеккетти Г.* Полный учебник классического танца. С. 33.
[270] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 70–73.

Следом за этим по программе осваивались oppositions des bras et port de bras avec mouvement du corps, что переведено Тихомировым как «противопоставление рук и пор де бра с движениями корпуса»[271]. На сегодняшний день «противопоставление» является принципом работы рук во II port de bras по методике А. Я. Вагановой. III port de bras — это I port de bras с работой корпуса (наклоном) вперёд и назад. В IV port de bras происходит поворот в корпусе. V port de bras объединяет в себе эти три принципа (противопоставление, наклон и поворот), а в VI port de bras добавляется растяжка вниз на опорной ноге и переход с одной ноги на другую. Кроме того, на первом году обучения изучались pose élémentaire et principale du corps, этот термин переведён Тихомировым как «элементарные и главные позы корпуса»[272], что не является корректным. «Pose» дано в единственном числе и имеет значение не только «поза», но и «постановка». Соответственно, данный термин будет переводиться как «основная постановка корпуса», выработка которой является одной из главных задач первого класса.

2-й год обучения

Задачами второго года обучения определялись «упражнения для развития конечностей тела, с частями их, также для постановки и движений корпуса с головою»[273]. У станка изучались grands pliés. В сборнике «Программа классического танца. 100 лет улучшений» отмечено, что «grand plié тоже исполнялось в различных пластических характерах»[274], как и demi-plié на первом году обучения. Новыми движениями стали battement tendu en positions pliés, rond de jambe à terre, grand battement jeté, grand battement développé, grand battement à la croix, battement frappé. Термин grand battement développé требует уточнения, так как в современной школе он обозначает «мягкие» battements, во время которых нога быстрым броском вынимается из V пози-

---

[271] Программа по танцу / Сост. В. Д. Тихомиров. Л. 17.
[272] Там же.
[273] Программа занятий балетными танцами / Сост. В. И. Степанов. С. 260.
[274] *Кузнецов И. Л., Цискаридзе Н. М.* Программа классического танца. С. 12.

ции через développé в заданном направлении, фиксируется в наивысшей точке и быстро закрывается обратно в V позицию. Движение изучается на третьем году обучения, после того как было освоено движение battement développé на целой стопе и на полупальцах (второй класс). По программе 1895 года développé изучалось только на третьем году обучения. Поэтому маловероятно, что вначале осваивался вариант с броском, так как для качественного исполнения этого движения оно требует первоначальную тщательную проработку в медленном темпе. У палки также исполнялись exercises élementaires по I и II позициям ног на полупальцах и пальцах. Можно сделать вывод, что постановка на пальцы происходила во втором классе.

На середину переносились все движения, пройденные у палки на первом и втором годах обучения. Интересным методическим нюансом, отмеченным в «Программе классического танца. 100 лет улучшений»[275] является исполнение rond de jambe à terre в характере staccato (отрывисто), не свойственном современной школе. Изучались позы (à terre) croisé, effacé, attitude и temps lié. Начиналась работа над элементарными прыжками (changement de pied, pas assemble, pas jeté, pas glissé, pas chassé, pas échappé). Необъяснимым остаётся факт, почему у станка повторно изучалась IV позиция ног, а в упражнениях без опоры она отсутствовала, так же, как и в последующих классах. Это наводит на мысль, что IV позиция должна была добавляться в движения без опоры, а не дублироваться у станка.

3-й год обучения

Третий год обучения был посвящён выработке силы и выносливости. Изученные ранее упражнения у станка исполнялись с подъёмом на полупальцы. Добавлялся grande ronde de jambe en dehors et en dedans и несколько видов grands battements[276]: 1) *sur la demi-pointe* (на полупальцах); 2) *demi-pliés по V позиции sur la demi-pointe* (с поднятием на полупальцы

[275] *Кузнецов И. Л., Цискаридзе Н. М.* Программа классического танца. С. 13.
[276] Программа занятий балетными танцами / Сост. В. И. Степанов. С. 260.

и окончанием в demi-plié); 3) *tenant en haut* (с задержкой в наивысшей точке). Это движение, вырабатывающее силу ног и способствующее освоению техники больших прыжков, не встречается в современной программе по классическому танцу. Однако профессор кафедры методики преподавания классического и дуэтно-классического танца Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой И. А. Трофимова на лекциях рекомендовала его включать в комбинации grands battements в средних классах[277].

Вводилось новое движение battements serrés, синонимичное с battement battu. Оба термина используются как равнозначные в методике Американского театра балета[278] «American Ballet Theatre National Training Curriculum»[279]. Элиза Гейнор Минден подтвердила это в книге «The Ballet Companion: A Dancer's Guide to the Technique, Traditions, and Joys of Ballet», где в качестве примера привела использование этого движения в партии Одетты в балете «Лебединое озеро» для создания «трепещущего» эффекта[280].

На середине (без опоры) изучались développé, les attitudes et les arabesques en l'air (т. е. с поднятием ноги), исполняемые двумя приёмами: par battement (через relevé lent, открытие вытянутой в колене ногой) и par développé (нога открывается через passé). В программе 2016 года в экзерсисе у палки на втором году обучения выделен ещё один рекомендуемый для начального изучения приём открытия attitude, при котором нога поднимается с cou-de-pied назад, «не вытягиваясь в колене и не касаясь опорной ноги»[281]. На практике он используется во втором акте балета «Дон Кихот» во

---

[277] Конспект лекции И. А. Трофимовой по методике классического танца от 12 октября 2019 года (из личного архива автора).

[278] «American Ballet Theatre National Training Curriculum» («Национальная учебная программа Американского театра балета») — программа обучения классическому танцу, разработанная в 2007 году Франко Де Вита и Раймондом Лукенсом под руководством Кевина МакКензи в Нью-Йорке, США.

[279] Training the Whole Dancer. P. 42.

[280] *Gaynor M. E.* The Ballet Companion: A Dancer's Guide to the Technique, Traditions, and Joys of Ballet. New York: Atria Books, 2005. P. 145.

[281] Классический танец: Рабочая программа дисциплины по специальности 52.02.01 Искусство балета / Отв. ред. Л. А. Меньшиков. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2016. С. 22.

второй части вариации Дульсинеи, в которой по диагонали исполняется sissonne fondu на одну ногу и sissonne ouverte с cou-de-pied в attitude.

Отдельно приведён набор движений для комбинации, которую можно классифицировать как маленькое adagio: première position, grands pliès, s'élever en position — grands battements en avant, de côté et en arrière; en attitudes et en arabesques (I, III, IV)[282]. Пропущен II arabesque, который не отличается сложностью. Из четырёх arabesques принято выделять IV arabesque, который по действующей программе 2016 года изучается на год позже (во втором классе), чем первые три arabesques, которые начинают осваиваться уже на первом году обучения[283].

Кроме того, к освоению на середине были рекомендованы несколько видов pas de bourré (simple en avant, de côté et en arrière, dessus et dessous), изучению которых предшествует освоение pas coupé dessus et dessous. Расширялся объём прыжков, в том числе и с окончанием на одну ногу (pas ballonné, sissonne ouverte). Термин pas ballotté не уточнён и может означать как разновидность pas de bourré и battement soutenu с работой корпуса, так и прыжок. Пояснения требует также pas de basque и pas de basque en tournant, которые могли исполняться с прыжком или поднятием на полупальцы. Второй вариант более вероятен, так как за ним по программе следует схожее по танцевальному характеру движение pas balancé. К пройденным прыжкам добавлялся pas de chat. Полностью не раскрыто значение термина pas écarté. Можно предположить, что под ним подразумевалось исполнение relevé lent или battement développé в позу écarté. Пальцевые движения, включая pas de bourré simple, начинали исполняться без опоры, на середине. Было рекомендовано осваивать два приёма поднятия на пуанты: с выжимом (в первом полугодии) и со вскоком (avec le petit sauté) и различным ритмом (во втором) по всем позициям.

---

[282] Программа занятий балетными танцами / Сост. В. И. Степанов. С. 261.
[283] Классический танец: Рабочая программа / Отв. ред. Л. А. Меньшиков. С. 19.

4-й год обучения

В программе четвёртого года обучения отсутствует раздел упражнений у станка, соответственно, в перечне упражнений у станка нет изменений относительно третьего года. Движения, исполняемые без опоры, перечислены неструктурированно. Дискуссионным является термин temps couru, обозначенный В. Д. Тихомировым как «куран»[284]. Данный перевод подкрепляет гипотезу, выдвинутую в пособии «Программа классического танца»[285], о том, что под термином подразумевается «couru» не как «бег» (пальцевое движение или связующий подход к прыжку), изучаемый по программе В. И. Степанова на пятом году обучения[286], а старинное движение temps de courante. Оно представляет собой комбинацию из grande plié по III и II позициям с port de bras en dehors и en dedans из урока К. Блазиса и Ф. Тальони, изложенного Л. Адисом[287]. Выделялись две формы её исполнения. В простой форме руки совершали однонаправленное круговое port de bras en dehors или en dedans, то есть аналог I port de bras по методике А. Я. Вагановой[288]. В сложной происходило разнонаправленное движение рук, соответствующее современной форме II port de bras[289]. Описание temps de courante находится не «во вступительной статье Л. Д. Блок»[290], как указано в пособии «Программа классического танца», а в самом тексте Л. Адиса[291]. П. А. Силкин отмечал, что «данная комбинация применялась и в уроке Э. Чеккетти»[292], изложенном Сирилом Бомонтом и Станиславом Идзиковским[293]. Перевод этих материалов также издан в пособии П. А. Силкина[294].

---

[284] Программа по танцу / Сост. В. Д. Тихомиров. Л. 18.
[285] *Кузнецов И. Л., Цискаридзе Н. М.* Программа классического танца. С. 15.
[286] Программа занятий балетными танцами / Сост. В. И. Степанов. С. 261.
[287] *Адис Л.* Традиции французской школы танца: Извлечение из книги «Théorie de la gymnastique de la théâtrale» // Классики хореографии. М.; Л.: Искусство, 1937. С. 198.
[288] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 6-е изд. С. 61–62.
[289] Там же. С. 62–63.
[290] *Кузнецов И. Л., Цискаридзе Н. М.* Программа классического танца. С. 6.
[291] *Адис Л.* Традиции французской школы танца. С. 198.
[292] *Силкин П. А.* История и теория балетной педагогики. С. 49.
[293] *Beaumont C., Idzikowski S.* A Manual of Theory and Practice. P. 106.
[294] *Силкин П. А.* История и теория балетной педагогики. С. 49.

На этом году начиналась и подготовка к вращениям — preparation aux pirouettes sur le cou-de-pied et à la seconde. Прыжковая лексика продолжала обогащаться, в том числе прыжками с заносками (entrechat quatre, entrechat cinq, échappé battu). В программу добавлялся saut (с франц. «прыжок») de basque, от чего следует вывод, что на третьем году обучения pas de basque исполнялся с поднятием на полупальцы, без прыжка. Такое же двойное значение есть у движения pas jetés en tournant, которое могло исполняться и как прыжок, и на полупальцах. Pas de bourré dessus et dessous изучалось en tournant. В тексте книги «Программа классического танца. 100 лет улучшений» это движение названо pas de bourré dessus et dessus[295], то есть допущена опечатка. В издании М. В. Борисоглебского термин приведён корректно[296]. Уточнений требует движение grande sissonne. Можно предположить, что это sissonne в arabesque, часто используемый в сценической танцевальной лексике. За ним по программе следовали sissonne fermée и sissonne jetée en attitudes et en arabesques. При этом sissonne jetée может трактоваться как grande sissonne ouverte, так и как grand jeté. Одно за другим на этом году обучения были рекомендованы к освоению pas emboîtés и pas emboîtés en tournant. Deux ronds de jambe en dehors sur la demi-pointe et la quatrième position en avant, plié le genou de la jambe à terre является технически сложным для этого года обучения движением, представляющим собой double (двойной) rond de jambe, где во время второго rond en dehors работающая нога выводится в IV позицию в plié. Аналогичное pas исполняется на 90° в первой части вариации Одетты в балете «Лебединое озеро». Ещё одно новое движение — pas fouetté à terre. Pas tombé исполнялось en avant (вперёд), de côté (в сторону) и en arrière (назад), с возвратом в исходную позицию. На полупальцах изучались petit battement serré, а также pliés relevés и вскоки (s'elever) из grand plié с удержанием работающей ноги (l'autre jambe en balance) en avant, de côté, en arrière, en attitudes et en arabesques.

---

[295] *Кузнецов И. Л., Цискаридзе Н. М.* Программа классического танца. С. 15.
[296] Программа занятий балетными танцами / Сост. В. И. Степанов. С. 261.

Важным, подробно описанным движением является développé en avant, de tour en dedans la jambe en haut de côté, la jambe en haut pliée (с повторением три раза). Исполнялось также en dehors la jambe en arrière и de côté en dehors et en dedans[297]. Перевод В. Д. Тихомирова — «девелопэ вперёд, в 1/4 тура, назад нога в воздухе, сбоку нога в воздухе плиэ»[298] — не является корректным. Движение представляет собой développé вперёд, поворот en dedans до положения в сторону, сгибание работающей ноги на passé, то есть одну из форм battement divisé en quarts (четвертных battements), проиллюстрированную во втором издании «Основ классического танца» А. Я. Вагановой[299] (рис. 9). Вариант en dedans приведён с одной четвертью тура и с demi rond de jambe, а en dehors — с поворотом fouetté. Этот приём подробно описан у Н. И. Тарасова[300].

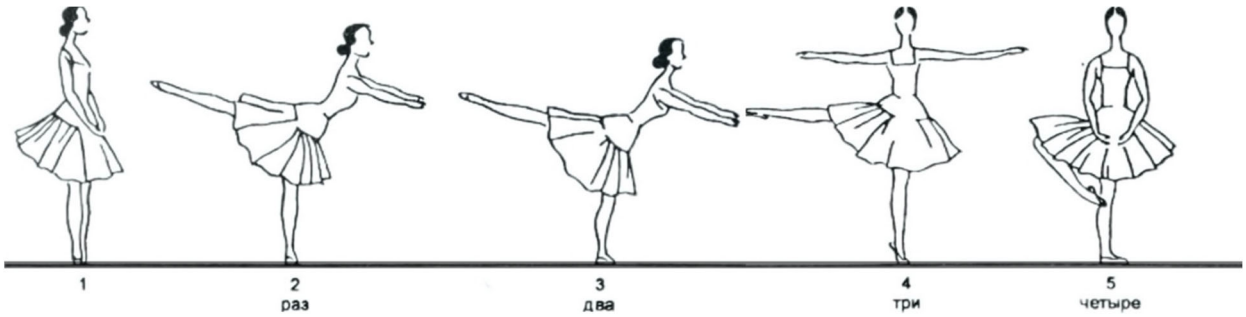

Рис. 9. Battement divisé en quarts en dehors из книги А. Я. Вагановой[301]

В описании А. Я. Вагановой и Н. И. Тарасова даны разные музыкальные раскладки движения (таблица 2).

Музыкальный счёт	Вариант А. Я. Вагановой	Вариант Н. И. Тарасова
1/4	Battement développé	Battement développé

[297] Программа занятий балетными танцами / Сост. В. И. Степанов. С. 261.
[298] Программа по танцу / Сост. В. Д. Тихомиров. Л. 19.
[299] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 2-е изд. С. 34–35.
[300] *Тарасов Н. И.* Классический танец: Школа мужского исполнительства. 3-е изд. СПб.: Лань, 2005. С. 308–309.
[301] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 2-е изд. С. 34–35.

2/4	Plié	Поворот
3/4	Поворот с окончанием на полупальцах	Фиксация позы на полупальцах
4/4	Сгибание ноги у колена на целой стопе	Сгибание ноги у колена на полупальцах

Таблица 2. *Battement divisé en quarts* по методике А. Я. Вагановой и Н. И. Тарасова

Различия связаны с тем, что по методике Н. И. Тарасова battement développé исполняется без plié[302], а у А. Я. Вагановой plié выполняется на отдельный счёт. Кроме того, у Тарасова во время сгибания работающей ноги к колену опорная остаётся на полупальцах, а в варианте, предложенном Вагановой, происходит опускание на целую стопу. Но в её методике равноправно существуют обе формы battement divisé en quarts.

Н. П. Базарова, продолжая традиции и развивая школу А. Я. Вагановой, использовала ту же музыкальную раскладку и выделяла как основной вариант исполнения движения с поворотом fouetté. Только по усвоению этого вида она рекомендовала переходить к изучению более сложного battement divisé en quarts с demi rond de jambe с одной четвертью поворота. Оба варианта очень детально описаны и методически разобраны в её книге[303].

Форма этого движения исполнялась ещё Марией Тальони как grande fouetté на уроках с её отцом Филиппо Тальони, описанных Л. Адисом[304] и переведённых на русский в 1937 год Л. Д. Блок[305]. Перевод этого же материала американским историком Сельмой Джинн Коэн (Selma Jeanne Cohen) в книге «Танец как театральное искусство; литературные источники истории танца с 1581 года по настоящее время»[306] подчёркивает правильность этой концепции. Позднее Адис ещё более подробно описал это движение в чет-

---

[302] *Тарасов Н. И.* Классический танец. С. 308–309.

[303] *Базарова Н. П.* Классический танец: Методика четвёртого и пятого годов обучения. Л.: Искусство, 1975. С. 118–120.

[304] *Adice L. G.* Théorie de la Gymnastique de la Danse Théâtrale. P. 78.

[305] *Адис Л.* Традиции французской школы танца. С. 199.

[306] *Cohen S. J.* Dance as a theatre art: Source readings in dance history from 1581 to the present. New York: Princeton Book Company, 1975. P. 75–76.

вёртом томе неизданного манускрипта[307], хранящего в архиве библиотеки Парижской оперы. В рукописном оригинале Адис зачеркнул название «foité», заменив его на «fouetté»[308]. Этот материал переведен на английский язык Сандрой Нолл Хаммонд (Sandra Noll Hammond) в статье «Наследие балетной техники: Грамматика Леопольда Адиса»[309], а также разобран в её статье «Ключи к балетной технике из урока начала XIX века»[310]. В словаре балетных терминов Гейл Грант (Gail Grant) движение с тем же описанием носит название relevé d'adage par quart de tour[311] и относится к французской школе.

В программе В. И. Степанова 1895 года на четвёртом году обучения добавлялся раздел sur les pointes. На пальцах изучались plié et tension en toutes les positions, представляющее собой plié и выжим на пуанты и встречающееся годом ранее во втором полугодии в упражнениях без опоры[312]. Поэтому комментарий в учебно-методическом пособии «Программа классического танца. 100 лет улучшений», что это просто «demi-plié на всех позициях на пальцах»[313], не является корректным. Далее шло освоение échappé по II и IV позициям, а также la même choose avec plié et tension, движения, аналогичного double échappé. Перед изучением pas de bourré в качестве подготовки вводилось в программу cinquième position et coupé, l'autre jambe sur le cou-de-pied dessus ou dessous, то есть pas coupé dessus ou dessous с окончанием на одну ногу с работающей ногой в положении sur le cou-de-pied. Не используемыми в современной пальцевой технике являются вскоки по всем позициям с grande plié на пальцы. Ещё одним сложным в исполнении элементом был tour en l'air с 1/4, 1/2 и с целым поворотом в воздухе, который следовало отнести к упражнениям без опоры, а не к движениям на пальцах.

---

[307] *Adice L. G.* Théorie de la Gymnastique de la Danse Théâtrale. P. 271.

[308] Ibidem.

[309] *Hammond S. N.* Ballet's Technical Heritage: The Grammaire of Léopold Adice // Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research. 1995. № 13 (1). P. 33–158.

[310] *Hammond S. N.* Clues to Ballet's Technical History from the Early Nineteenth-Century Ballet Lesson // Dance Research. 1984. № 1 (3). P. 53–166.

[311] *Grant G.* Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet. P. 95.

[312] Программа занятий балетными танцами / Сост. В. И. Степанов. С. 261.

[313] *Кузнецов И. Л., Цискаридзе Н. М.* Программа классического танца. С. 16.

5-й год обучения

Новые движения у станка не указаны. На середине зала изучается серия движений с pliement lent (медленным приседанием) и relevé sur la demi-pointe (поднятием на полупальцы): 1) по всем позициям; 2) с ногой en position balanceé (можно предположить, что это положение у колена, используемое для баланса на одной ноге; у В. Д. Тихомирова этот термин переведён и транскрибирован как «другая нога в позиции балансэ»[314]); 3) с ногой en avant, de côté, en arrière (вперёд, в сторону и назад).

Включение этих движений в программу пятого года обучения не является логически обоснованным, так как на середине были пройдены технически более сложные па. Изученные в предыдущем году pas tombé теперь заканчивались поднятием ноги на полупальцы (вперёд, в сторону и назад).

Продолжалась работа над вращениями: 1) pirouette sur le cou-de-pied en dehors et en dedans (préparation, 1/4, 1/2, 1 et 2 tour); 2) pirouette à la seconde en dehors et en dedans (préparation, 1/4, 1/2, 1 et 2 tour); 3) préparation et pirouette en attitude et arabesque en dehors et en dedans.

В сборнике «Программа классического танца. 100 лет улучшений» отмечена необычная последовательность изучения pirouette à la seconde, en attitude, en arabesque[315], но по методике А. Я. Вагановой рекомендовано начинать изучение туров в большие позы именно с à la seconde.

Добавлялся целый ряд прыжков с заносками (battu): roayale, entrechat trois, entrechat cinq. Сложно объяснить логику автора программы, требовавшую изучения entrechat quatre на четвёртом году обучения, а roayale — на пятом, тогда как оба прыжка исполняются с двух ног на две. Entrechats trois и cinq даны тремя приёмами: simple, ouverte, fermé. Можно предположить, что они исполнялись на croisé (fermé), то есть в закрытую позу и effacé (ou-

---

[314] Программа по танцу Московского государственного балетного техникума от 15 сентября 1926 года / Сост. В. Д. Тихомиров. Л. 19.

[315] *Кузнецов И. Л., Цискаридзе Н. М.* Программа классического танца. С. 17.

verte) — открытую позу. Авторами книги «Программа классического танца. 100 лет улучшений» высказана точка зрения, что речь идёт о «последующих pas для выхода из положения sur le cou-de-pied»[316]. При этом simple может обозначать как простое закрытие в V позицию, так и battement tendu simple. Приём окончания движения через sissonne ouverte распространён и сейчас. Остаётся необоснованным употребление термина fermé, так как этот прыжок исполняется «с двух ног на две», а прыжки entrechat trois и entrechat cinq оканчиваются на одну ногу. Более корректным термином было бы pas assemblé. Вместе с battu исполнялись pas jetés и sissonne, который не получил конкретизации. Под ним может подразумеваться как sissonne ouverte, так и fermé. К освоению были рекомендованы три формы brisé: 1) arrête en avant et en arrière (можно предположить, что это brisé с остановкой в V позиции, так как «arrête» дословно переводится как «задержанный»); 2) dessus et dessous; 3) De Thalemak (расшифровано в учебно-методическом пособии «Программа классического танца. 100 лет улучшений» как «комбинация из roayale, brisé, entrechat trois и brisé dessous»)[317]. Термин в программе В. И. Степанова приведён орфографически некорректно. Brisé Télémaque — более точное название движения, используемое в его нотации[318] (рис. 10). Карточка с характеристикой этого прыжка есть в картотеке Л. Д. Блок, хранящейся в Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеке.

Рис. 10. Нотация brisés Télémaques из книги В. И. Степанова[319]

[316] *Кузнецов И. Л., Цискаридзе Н. М.* Программа классического танца. С. 17.
[317] *Stépanow W. J.* Alphabet des mouvements du corps humain. P. 63.
[318] Ibidem.
[319] Ibid.

«Télémaque dans l'île de Calypso» («Телемак на острове Калипсо») — балет, поставленный французским артистом и балетмейстером Пьером Гарделем (1758–1840) в 1790 году. Поэтому комментарий в словаре балетных терминов Гейл Грант о том, что «комбинация составлена танцовщиком, которого звали Телемак», представляется ошибочным[320]. В балете была исполнена комбинация brisé, изложенная в нотации французского танцовщика и хореографа Артура Сен-Леона (1821–1870) «Сценохореография, или Искусство записи танца»[321], в которой для точной записи танца французский танцовщик и хореограф использовал два пятилинейных стана (один — с обозначением движений, второй — нотный), соединённые между собой. По нотно-линейной структуре система Сен-Леона напоминает нотацию Степанова, сделавшего акцент на анатомической составляющей движений. Brisé Télémaque записано как два примера № 22 и № 23 (рис. 11 и 12 соответственно):

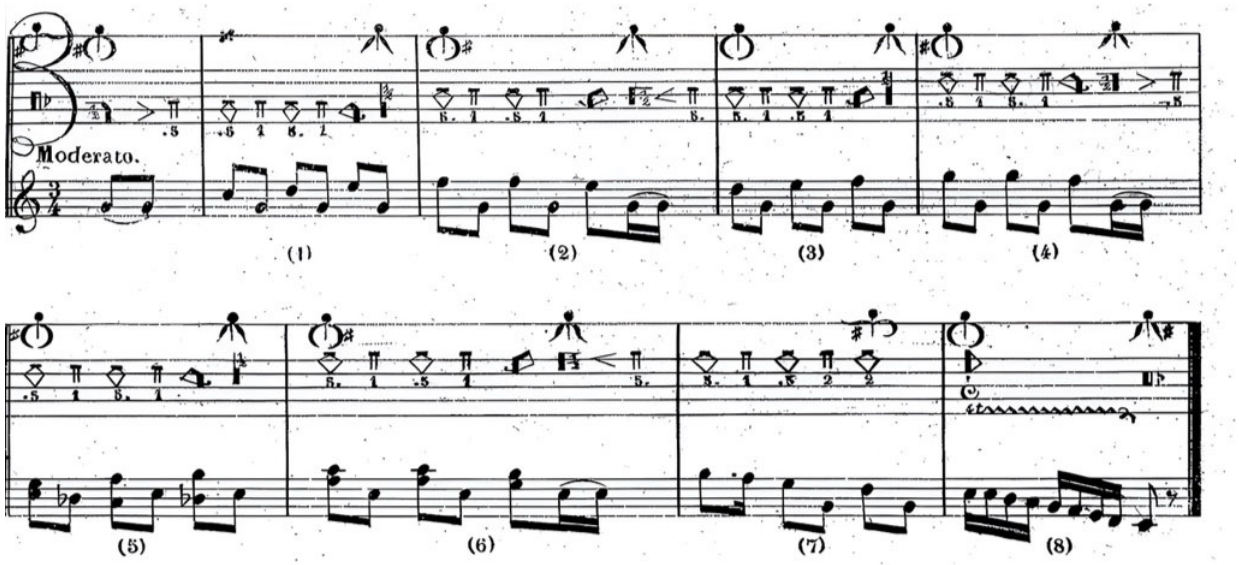

Рис. 11. Нотация brisés Télémaques № 22 из книги А. Сен-Леона[322]

[320] *Grant G.* Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet. P. 26.
[321] *Saint-Léon A.* La Sténochorégraphie.
[322] Ibidem. P. 40.

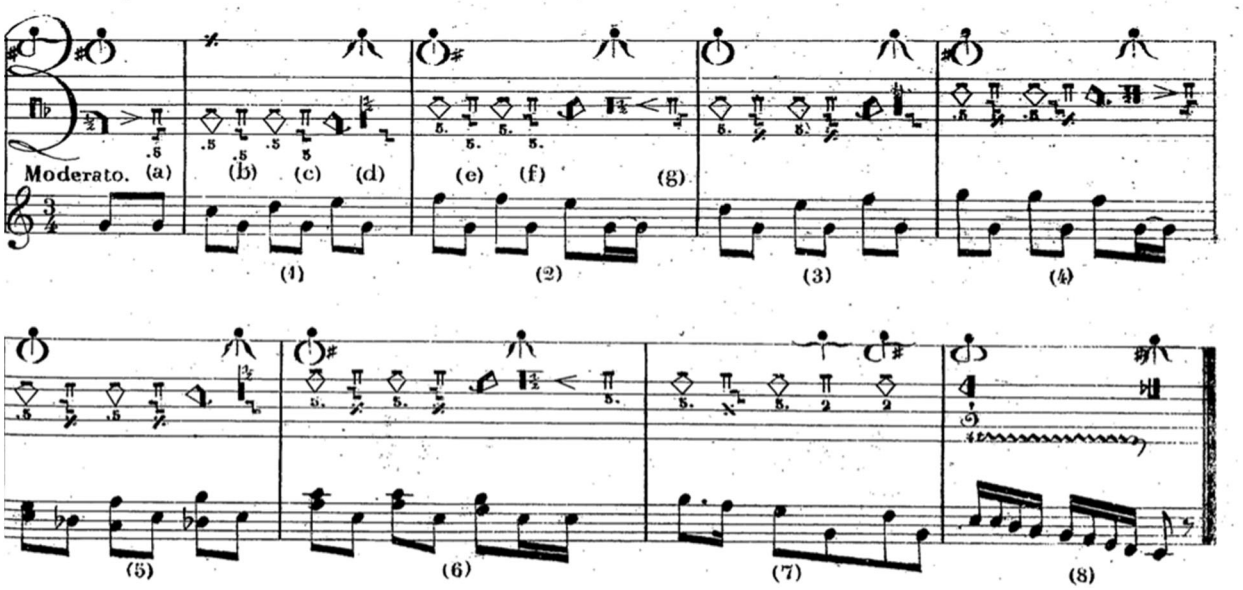

Рис. 12. Нотация brisés Télémaques № 23 из книги А. Сен-Леона[323]

Английский профессор танца Эдвард Телёр (Edward Théleur), создавший малоизвестную систему записи танца, описал в труде «Письма о танцах, сводящие это элегантное и полезное упражнение к простым научным принципам»[324] ещё два вида brisé, созвучные с формами entrechat по программе В. И. Степанова: brisé fermé или brisé close (закрытое) и brisé open (открытое), исполняемые вперёд и назад. Телёр подробно описал brisé fermé[325]. Для трактовки этого движения необходимо учесть, что в его методике было пять партерных станций (ground stations) и одиннадцать полувоздушных (half aeriel stations). Brisé fermé могло начинаться из I партерной станции, совпадающей с V позицией по методике А. Я. Вагановой, или из IX полувоздушной станции, которая представляет собой положение, при котором работающая нога вытянута вперёд в направлении IV партерной станции, которая аналогична с IV позицией ног по методике Вагановой (рис. 13). В обоих случаях движение заканчивается в I партерную станцию по системе Телёра.

---

[323] *Saint-Léon A.* La Sténochorégraphie. P. 40.
[324] *Théleur E. A.* Letters on Dancing.
[325] Ibidem. P. 34–35.

Рис. 13. Иллюстрации из книги Э. Телёра[326]

I партерная станция (слева). IV партерная станция (центр).

IX полувоздушная станция (справа)

Запись нотации движения включает plié (движение сгибания — bending movement), прыжок (jumping movement), в момент которого происходит адгезия (adhesion) в I позицию (рис. 14). Термин «адгезия» в физике обозначает сцепление поверхностей разнородных тел[327]. Эта формулировка подходит для описания pas assemblé (с франц. «собирать»), при исполнении которого главной задачей является собирание во время прыжка двух ног вместе. Brisé переводится с французского как «ломанный», и именно исполняемая в нём заноска (battu), не фиксируемая в описании Телёра, создаёт эффект излома.

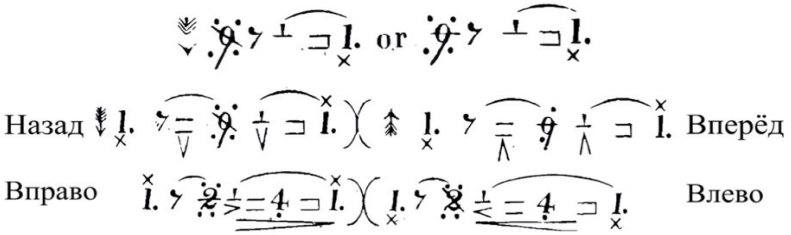

Рис. 14. Нотация brisé fermé из книги Э. Телёра[328]

---

[326] *Théleur E. A.* Letters on Dancing. P. 10–23.

[327] Биологический энциклопедический словарь / Гл. ред. М. С. Гиляров. М.: Сов. энциклопедия, 1986. С. 11.

[328] *Théleur E. A.* Letters on Dancing. P. 69–70.

Описание brisé open приведено только в виде его нотации (рис. 15), расшифровывая которую можно прийти к выводу, что движение представляет собой одну из форм brisé de volé по методике Э. Чеккетти. Это аналог brisé dessus et dessous, во время которого при окончании движения работающая нога приходит не в положении sur le cou-de-pied, а остаётся вытянутой вперёд или назад[329].

Рис. 15. Нотация brisé open из книги Э. Телёра[330]

В программе Степанова на пятом году обучения на середине также изучался petit pas cabriole. Начиналось освоение больших прыжков — pas fouetté en l'air и jeté en attitude et arabesque. Pas de bourré исполняется en tournant, но в программе не конкретизировано, какой именно вид этого движения используется. Раздел sur le pointes дан с пометкой, что исполнять его следует у станка. На пальцах рекомендованы вскоки («élevations et abaissements»[331]) с работающей ногой в положении sur le cou-de-pied и подготовка к pirouettes из II и IV позиции. Новых пальцевых движений на середине нет.

6-й и 7-й годы обучения

Программы шестого и седьмого годов обучения объединены между собой. К разделу у станка, который встречается впервые с третьего класса, добавлялись различные виды вращений, исполняемые с préparation coupé fondu (термин не используется на практике, предположительно является аналогом préparation temps relevé): 1) pirouette avec petit rond de jambe en de-

---

[329] *Чеккетти Г.* Полный учебник классического танца. С. 384.
[330] *Théleur E. A.* Letters on Dancing. P. 69.
[331] Программа занятий балетными танцами / Сост. В. И. Степанов. С. 261.

hors et en dedans (аналог pirouette avec temps relevé); 2) pirouette avec petit battement sur le cou-de-pied (можно предположить, что это аналог fouetté, так как раньше движение исполнялось на высоту sur le cou-de-pied, или же вращение, во время которого происходит смена положения cou-de-pied); 3) pirouette en attitude et en arabesque (редко встречаются на практике из-за дисфункциональности: обучающимся легко удариться о палку при вращении).

К освоению были рекомендованы новые формы grande battement balançoire и battement de cuisse, подробно описанный позднее в программе 1936 года[332]. Можно предположить, что формулировка grand battement fondu sur la demi-pointe подразумевает battement fondu на полупальцах на 90°. Заключительным движением у станка был battement «flic-flac». Подобного термина также нет в современной балетной лексике. Для конкретизации этого pas не хватает градусов его исполнения. Возможно, подразумевалась простейшая форма его исполнения в чистом виде.

На середине (без опоры) изучались grand battements à la seconde, grand rond de jambe et attitude croisée. Описанию движения не хватает конкретизации. С точки зрения логики построения, в этой комбинации отсутствует связующее движение, либо вместо grand rond de jambe должен был исполняться demi-rond. Далее следовал grand battement en avant sur la demi-pointe: 1/4 de tour en dedans, la jambe en haut de côté ou pliée. По форме он представляет собой аналог battement divisé en quarts. Но в отличие от варианта, изучаемого в четвёртом классе, работающая нога открывалась не через développé, а через grand battement на полупальцах. Движение также исполнялось en dehors, начиная с grand battement en arrière. После прохождения flic-flac у станка изучался développé на середине: flic-flac en tournant et développé, являющийся аналогом flic-flac en tournant на 90°. Есть вариант исполнения этого движения со сменой опоры, то есть с открытием противоположной ноги. Движение не выносится отдельно в современных программах, но является полезным для развития координации, ловкости и устойчивости.

[332] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 28.

Следующими в программе стояли un et deux tour en l'air, то есть одинарные и двойные воздушные туры. Добавлялось несколько видов вращений: 1) pirouette renversé. По описанию в методике Э. Чеккетти[333] это движение является аналогом renversé en écarté школы Вагановой: «Делается с 4-го арабеска. Правая нога, не опускаясь с арабеска на землю, вначале поворота пригибается носком к другой ноге, поднявшейся на полупальцы в положении tire-bouchon. Одновременно корпус сильно склоняется вправо, вперёд к колену стоящей на полупальцах ноги. Корпус выворачивается en dedans, запрокидываясь назад, и твёрдо останавливается, опустившись на пятку стоящей ноги, в écarté назад»[334]. Существует старинная форма исполнения этого движения, которая представляет собой двойной grande pirouette en attitude en dedans, во время которого происходит подведение ноги в положение tire-bouchon с одновременным сгибанием корпуса вбок, в направлении согнутого колена, и быстрое открытие ноги обратно в положение attitude на полупальцах[335]; 2) pirouette en tire-bouchon (дословно переводится как «штопор», вращение с положением работающей ноги высоко у колена); 3) grands pirouettes: deux à la second, plié et 5–8 tours sur le cou-de-pied (формулировка требует конкретизации, неясно, приведено количество оборотов или повторов одного и того же движения); 4) pirouette sur le pivot (для учеников) является единственным движением с уточнением, что оно не исполняется в женском классе. «Le pivot» с французского переводится как циркуль и буквально иллюстрирует механизм его работы. «Циркулем» называют вращение, используемое в вариации Базиля в третьем акте балета «Дон Кихот». Сейчас это движение изучается по программе АВТ[336], но не используется в методике Вагановой. В. Д. Тихомиров в программе 1926 года перевёл это движение как «пируэты волчком»[337], что этимологически не отражает суть движения.

---

[333] *Beaumont C., Idzikowski S.* A Manual of Theory and Practice. P. 127.
[334] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 172.
[335] Training the Whole Dancer. P. 50.
[336] Ibidem. P. 42.
[337] Программа по танцу / Сост. В. Д. Тихомиров. Л. 21.

К разновидностям движений с заносками добавлялись entrechat six (échappé) и entrechat sept. Вместе с battu исполнялся glissade, несправедливо забытый в русской школе, но встречающийся в методике преподавания школы датского балетмейстера и педагога Августа Бурнонвиля (1805–1879), славящейся «мелкой» техникой и заносками[338].

Cabrioles начинали исполняться в позы attitudes effacées и croisé en avant et en arrière, attitudes allongées и arabesques. Стоит подчеркнуть, что «cabriole petit или grand в современной школе исполняются исключительно вытянутыми ногами»[339], хотя окончание движения в эти позы может быть использовано на практике. В дальнейшем этот прыжок усложняется soubresaut battu double et battu triple, то есть двойными и тройными ударами. Cabriole battu triple — технически сложное движение мужского класса, требующее особой виртуозности и доступное редким артистам. При этом даже одинарный cabriole является крайне травмоопасным прыжком, что делает включение этого движения с тройным ударом в программу неоправданно рискованным. Вместе с cabriole исполнялся grand pas fouetté. Движение fouetté en tournant требует конкретизации, под ним может подразумеваться как прыжок, так и вращение. Grand pas jeté en attitude и en attitude allongé, grande sissonne, grand saut de basque, а также pas de Zéphire изучались en tournant, то есть в повороте. Описание последнего движения, как справедливо отмечено в пособии «Программа классического танца. 100 лет улучшений»[340], в литературных источниках по классическому танцу отсутствует. При этом упоминание этого pas как части салонного танца, изучаемого на уроке исторического танца, встречается в трактате 1811 года Жана-Анри Гурду-До (Jean-Henri Gourdoux-Daux, 1772–1841) «Искусство танца»[341]. Ещё одно описание pas de zephyr (чаще используется именно такое написание) как комбинации из pas

---

[338] *Осаña E. L.* Augusto Bournonville. Madrid: Akal, 2008. P. 171.

[339] *Кузнецов И. Л., Цискаридзе Н. М.* Программа классического танца. С. 19.

[340] Там же.

[341] *Gourdoux-Daux J. H.* De l'art de la danse. 3-e édition. Paris: L'Auteur; Dondey-Dupré, 1823. P. 70.

jeté, pas assemblé, contre-temps, pas balancé и pas balloné можно найти в работе французского балетного деятеля Альбера Декомба (Albert Decombe), выступавшего под псевдонимом Альбер (1789–1865), «Искусство танцевать в городе и при дворе, или Новый метод истинных принципов французского и иностранного танца: Пособие для использования танцмейстерами, матерями...»[342] 1834 года. Прыжок pas de Zéphire используется в вариации Медоры в балете «Корсар». При исполнении этого движения en tournant, не встречающегося на практике, его форма напоминает grand saut de basque en tournant с окончанием в arabesque. Относительно его происхождения можно предположить, что движение встречалось в балете «Зефир и Флора», поставленном Шарлем Дидло в 1796 году. Зефир — бог западного ветра, поэтому хореографической лексике его партии могла быть свойственна прыжковая техника.

К новым движениям на середине добавлялись pas de poisson (прыжок, имитирующий движение хвоста рыбы), ronds de jambe doubles en l'air (прыжок, во время которого исполняется двойной rond) и temps de cuisse, который подробно описано в словаре Гейл Грант[343]. Движение не распространено в русской школе. Имеет два варианта исполнения, изучаемых по программе ABT[344]: 1) вариант французской школы (на затакт на plié происходит перенос работающей ноги через cou-de-pied и быстрый sissonne fermé); 2) вариант итальянской школы (перенос происходит вытянутой ногой, через battement tendu на plié). В русской школе temps de cuisse представляет собой аналог pas failli, во время прыжка происходит «затяжка» ног в ляжках, что соответствует этимологии термина.

Раздел sur le pointes представлен без опоры[345]. В программе В. Д. Тихомирова раздел назван «на пальцах у станка», что является ошибочным[346].

---

[342] *Decombe A.* L'art de danser à la ville et à la cour, ou Nouvelle méthode des vrais principes de la danse française et étrangère: manuel à l'usage des maîtres à danser, des mères de famille... Paris: Collinet, 1834. P. 141.

[343] *Grant G.* Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet. P. 114–115.

[344] Training the Whole Dancer. P. 35.

[345] Программа занятий балетными танцами / Сост. В. И. Степанов. С. 262.

[346] Программа по танцу / Сост. В. Д. Тихомиров. Л. 21.

Исполнение целого ряда движений, таких как demi-plié, grand battement, battement frappé et serré, rond de jambe en l'air, требует конкретизации, выполнялись ли они с поднятием на пальцы или просто в пальцевых туфлях, что более вероятно, учитывая пройденный ранее материал. Glissade и pas chassé по уровню технической сложности могли быть представлены в программе несколькими годами ранее. Представлен целый ряд вращений: 1) préparations aux pirouettes en 1 tour (подготовка к одинарным турам); 2) pirouettes (preparations variées) 1 et 2 tours — есть указание на различные подготовки, но нет их описания, также как и уточнения, из каких позиций исполняются эти pirouettes; 3) pirouettes avec petits battements sur le cou-de-pied 1 et 2 tour (были описаны ранее, не используются в современной программе Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой[347], редко встречаются в сценической лексике, особенно двойные); 4) pirouettes à la seconde en attitude et en arabesque 1 et 2 tour (в большие позы); 5) pirouettes fouettées en dehors et en dedans; 6) petits pirouettes finissant en poses variées (с окончанием в различные позы); 7) demi tour en chaîné (обозначен В. Д. Тихомировым как «полутур аншенэ»[348], что не вполне корректно этимологически: принцип движения заключён в переводе с французского «chaîne» как цепи, вращение представляет собой цепь из полутуров); 8) pas emboîtés en tournant.

Pas de bourrée и jeté исполнялись en tournant, но классификационно не относились к разделу вращений. Grande sissonne (аналог sissonne ouverte на 90°) изучался во все направления двумя приёмами: pas sautés (со вскоком, буквально, с «впрыгиванием на пальцы») и sans sauts (без вскока, с выжимом).

Выводы к параграфу 2.2. На основании анализа программы В. И. Степанова 1895 года можно отметить высокий уровень технической сложности изучаемых элементов. Фокус исполнения экзерсиса всего семилетнего курса был направлен на развитие координации, выработку силы ног и устойчиво-

---

[347] Классический танец: Рабочая программа / Отв. ред. Л. А. Меньшиков.
[348] Программа по танцу / Сост. В. Д. Тихомиров. Л. 21.

сти. При этом материалу не хватает структуризации, а также методических уточнений, конкретизирующих движения. Программа содержит ряд утраченных движений и не используемых в современной балетной лексике терминов, которые были интерпретированы и реконструированы в процессе исследования. Аналог программы, переведённый и транскрибированный в 1926 году В. Д. Тихомировым для применения в Московском государственном балетном техникуме, имеет терминологические отличия. Анализ и интерпретация программы Степанова позволили оценить не только уровень подготовки обучающихся в Императорском Санкт-Петербургском Театральном училище, но и общее состояние техники классического танца в России в конце XIX века. Особой виртуозностью даже для современного исполнителя отличаются прыжки (cabriole battu triple, pas de Zéphire en tournant, entrechat six (échappé), entrechat sept, glissade battu) и вращения (pirouettes avec petits battements sur le cou-de-pied, pirouette renversé, pirouette sur le pivot), регламентированные для изучения на шестом–седьмом годах обучения по программе 1895 года. Методика пальцевой техники находилась на стадии её определения как важнейшего средства художественной выразительности женского танца.

2.3. Книга-альбом «Хореографія» В. И. Степанова как методический и исторический источник

В Кабинете истории русского балета имени М. Х. Франгопуло Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой хранится ещё один труд В. И. Степанова «Хореографія»[349], не освещённый ни в научной литературе, ни в воспоминаниях современников. Источник впервые введён в научный оборот в статье «Книга-альбом „Хореографія“ В. И. Степанова в истории становления методики классического танца в России»[350].

---

[349] В каталоге Кабинета истории русского балета имени М. Х. Франгопуло Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой работа числится как «Книга-альбом Вл. Степанова „Хореография“ с фотографиями и системой записи танца (инвентарный номер: АРБ: 310/ВФ/Р)».

[350] *Меньшиков Л. А., Жирова В. В.* Книга-альбом «Хореографія» В. И. Степанова

Книга представляет собой сборник из 138 нотаций[351] и 528 фотографий, иллюстрирующих положения, позы и па классического танца и их обозначение по системе записи танца Степанова (рис. 16).

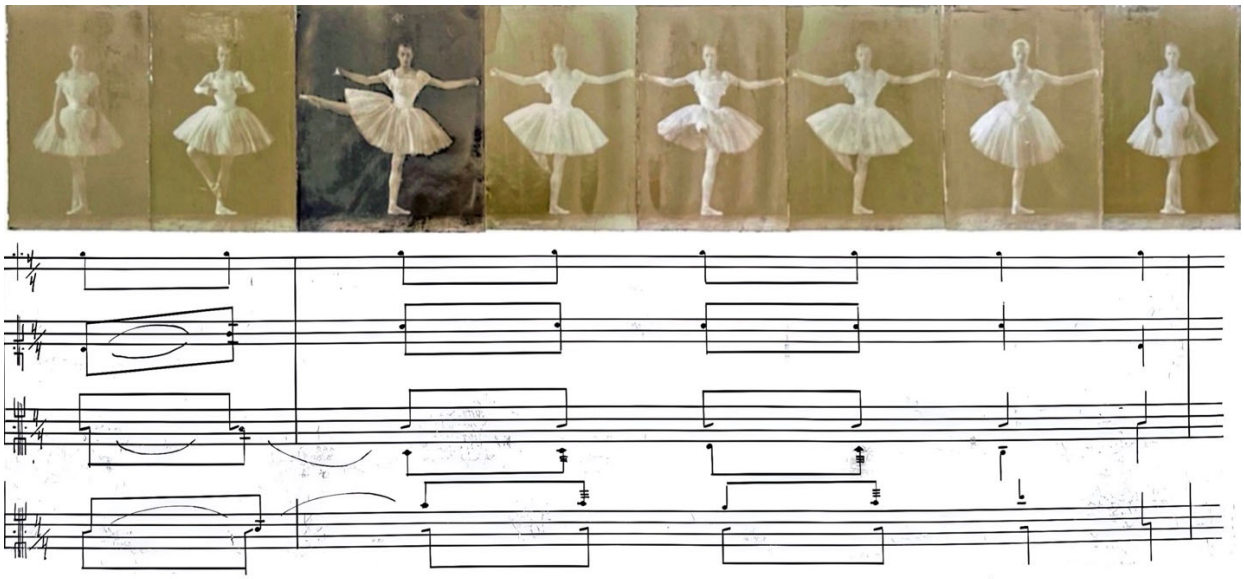

Рис. 16. Раскадровка и нотация комбинации battement développé passé на 90° с port de bras из книги-альбома В. И. Степанова[352]

Издание выполнено в большом формате, имеет размер 38,5 на 48,5 см. Заключено в выцветшую твёрдую обложку коричнево-бордового цвета с чёрным корешком, которая имеет царапины и потёртости. По центру её передней стороны золотыми буквами вытеснено заглавие «Хореографія». В правом нижнем углу указано имя составителя сборника: «Вл. Степановъ». Пагинация отсутствует, книга включает 70 страниц. На 67 из них на бордовом фоне наклеены фотографии размером 6 на 4 см, под которыми от руки прописана нотация изображённого на них па. Различные движения показаны в виде раскадровки, в зависимости от уровня их сложности включающей от одного до восьми кадров.

в истории становления методики классического танца в России // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2024. № 3 (14). С. 580–597.

[351] На развороте в конце книги обозначено, что должна быть сто тридцать одна иллюстрация. Вероятнее всего, не было учтено содержание ещё двух страниц.

[352] *Степанов В. И.* Хореографія. С. [58].

На всех фотографиях позирует одна и та же модель, которая могла быть либо воспитанницей старших классов, либо профессиональной артисткой балета. На балерине надета пышная белая тюниковая пачка с юбкой, опущенной чуть выше колена, на груди пришита «кулиска», переходящая на плечах в небольшой рукавчик, на ногах — касковые туфли. Имена девушки и фотографа не обозначены.

Проанализировав творческую биографию В. И. Степанова, можно выдвинуть гипотезу, что фотографический сборник «Хореографія» был создан в период с 1892 года до его командировки в Москву в 1895 году. Стоит также учесть, что профессор Ж.-М. Шарко систематически обращался к фотографии, о чём свидетельствует серия «Новая иконография Сальпетриер, клиники нервно-больных»[353], издававшаяся с 1878 по 1918 годы. В клинике Сальпетриер, где проходил обучение В. И. Степанов, была оборудована специальная фотостудия, которой руководил Альберт Лонд, близкий соратник Этьена-Жюля Маре. «Каждый клинический случай был сфотографирован в специальной последовательности, что позволяло систематизировать визуальную документацию»[354]. Можно сделать вывод, что влияние Ж.-М. Шарко и его метода анализа движений получили отражение в создании книги-альбома «Хореографія» Степанова. При этом составление иллюстративного фотографического «ключа», являющегося методическим материалом для танцевальной нотации, могло облегчить освоение теории записи танца.

В процессе написания диссертации автором была проведена совместно с Л. А. Меньшиковым работа по составлению методического пособия-экспликации с терминологическим описанием всех позиций и па, продемонстрированных в книге-альбоме «Хореографія». Установлено, что на фотографиях изображен экзерсис на середине, включающий в себя движения на пуантах. Экзерсис у палки и прыжки не были зафиксированы. Сопоставив материалы

---

[353] *Charcot J.-M., Londe A., Richer P., De la Tourette G.* Nouvelle Iconographie de la Salpètrière. Clinique des maladies du système nerveux. Paris: Le Crosnier et Babè Libraires-Editeurs, 1888. 378 p.

[354] *Misler N.* The Electric Body Ecstasy. P. 69.

нотаций с содержанием программы 1895 года, можно сделать вывод, что элементы взяты из разных годов обучения. С технической точки зрения все движения продемонстрированы очень качественно. Балерина обладает прекрасными физическими данными, особенно выворотностью.

На страницах № 1–6 представлены пять позиций ног и demi-pliés и grands pliés по этим позициям. По программе Степанова эти упражнения рекомендованы к изучению без опоры[355] на втором году обучения[356]. IV позиция сфотографирована en effacé, руки расположены в маленькой позе: одна рука в I позиции, вторая — во II позиции. Остальные позиции изображены en face, руки расположены во II позиции. V позиция у балерины систематически выстроена по методике Э. Чеккетти, в которой указано, что «первые суставы пальцев ног должны быть видны из-за пятки»[357]. В современном уроке классического танца они должны быть полностью скрыты. Это изменение внесла Ваганова, характеризуя V позицию следующим образом: «Ступни соприкасаются (выворотно) во всю длину, так что носок одной ноги приходится у пятки другой ноги»[358].

Первым изображено demi-plié по II позиции, что отражает последовательность движений экзерсиса, используемую Э. Чеккетти. По словам П. А. Силкина, такой же порядок практиковал Н. Г. Легат на своём уроке[359]. О ещё одной отличительной особенности его класса, заключающейся в исполнении plié после battement tendu, писал М. Е. Валукин[360]. Впоследствии А. Я. Ваганова изменила этот порядок, обосновав это тем, что «плиэ на II позиции легче проделать, делая его кое-как. Но выучить правильному плиэ на I позиции легче»[361]. Раскадровка grand plié, сфотографированная для книги-альбома, могла бы использоваться в методике классического танца

---

[355] Формулировка взята из программы В. И. Степанова.
[356] Программа занятий балетными танцами / Сост. В. И. Степанов. С. 260.
[357] *Чеккетти Г.* Полный учебник классического танца. С. 44.
[358] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 38.
[359] *Силкин П. А.* История и теория балетной педагогики. С. 85.
[360] *Валукин М. Е.* Эволюция движений в мужском классическом танце. С. 56.
[361] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 38.

(рис. 17), наглядно иллюстрируя координационные особенности взаимодействия ног и рук.

Рис. 17. Раскадровка grand plié по V позиции, en face с port de bras из книги-альбома В. И. Степанова[362]

Далее следуют разновидности battement tendu по V и I позициям, simple и с demi-plié, изучаемые у палки и на середине на первом и втором годах обучения[363]. На фотографиях продемонстрированы два варианта раскадровки battement tendu simple: из открытого положения вперёд, в сторону или назад и из позиции. Сложно предположить, зачем автору потребовалось дублирование этого движения, при сопоставлении нотаций которого отличительных особенностей также не нашлось. Можно выдвинуть гипотезу, что battement tendu исполнялось с различным акцентом: на приведение в позицию и на отведение в заданное направление. Использование этого приёма в экзерсисе направлено на проработку различных групп мышц.

На страницах № 11–14 изображены battements moyens и различные формы battements fondus, изучаемые по программе Степанова во втором классе. Battement fondu на фотографиях исполняется через основное, а не условное cou-de-pied, используемое в современном уроке.

Затем запечатлены battement assemblé soutenu и battement soutenu на целой стопе и с поднятием на полупальцы (рис. 18), которых нет в программе

---

[362] *Степанов В. И.* Хореографія. С. [6].
[363] Программа занятий балетными танцами / Сост. В. И. Степанов. С. 260.

1895 года. Здесь впервые дана раскладка движений на музыкальный размер 3/4, до этого везде использовалась музыкальная раскладка на 2/4. Стоит отметить, что высота полупальцев, на которую поднимается балерина, значительно ниже современного уровня, при том, что у артистки виден природный подъём.

Рис. 18. Раскадровка battement soutenu назад носком в пол с поднятием на полупальцы из книги-альбома В. И. Степанова[364]

Далее продемонстрированы battements tendus jetés и sissonnes ouvertes. На страницах № 24 и 26 отсутствуют две нотации. Сопоставив материалы, можно предположить, что на их месте были sissonne ouverte назад с поднятием на полупальцы и battement tendu jeté назад, стоя на полупальцах. При этом сам термин battement tendu jeté не встречается в программе Степанова, но в материале третьего года обучения прописан вариант, исполняемый на полупальцах: relevés en avant, en arrière et de côté sur la demi-pointe[365].

Начиная со страницы № 26, можно выделить большой блок движений, относящихся к категории adagio: battement relevé lent на 90°, battement développé 90°, demi и grand rond и разновидности этих движений в plié, с поднятием на полупальцы и в комбинации с battement soutenu. Открытие ноги на 90° происходит с sur le cou-de-pied, не доходя до уровня колена, хотя положение passé на его современном уровне продемонстрировано в комбинации

[364] *Степанов В. И.* Хореографія. С. [21].
[365] Программа занятий балетными танцами / Сост. В. И. Степанов. С. 260.

battement développé passé на 90° (см.: рис. 16) для смены направления движения. В некоторых комбинациях применен приём plié-relevé, который в программе Степанова исполнен в двух вариантах: pliement lent et tension rapide de la jambe soutenante tenant l'autre jambe en balance (медленное приседание и быстрое вытягивание опорной ноги с удержанием другой ноги на весу) и pliement et tension égale de la jambe soutenante (приседание и равномерное вытягивание опорной ноги)[366].

Через раскадровку изображённых па можно проследить одновременную координацию ног и рук, в момент их открытия и закрытия в заданное положение или позицию. При этом, в некоторых случаях, невозможно точно идентифицировать движение по причине того, что ни фотография, ни нотация, ни используемый термин не отражают характер его исполнения. Ярким примером этого является grand battement simple[367], изучаемый на первом году обучения по программе Степанова, который можно рассматривать и как grand battement jeté на 90°, и как battement relevé lent на 90°.

Все вариации продемонстрированных элементов adagio[368] могут быть интегрированы в современный урок классического танца с целью выработки силы ног для дальнейшего исполнения больших прыжков и вращений в большие позы. Относительно этого аспекта отдельный интерес представляет battement développé на 90°, во время которого нога опускается до 45°, но не закрывается в V позицию, а возвращается обратно на 90°. Можно предположить, что позднее этот приём трансформировался в battement développé balancé, описанный в методике Вагановой[369].

На странице № 51 изображено первое движение, исполняемое на пальцах (рис. 19). Его можно определить как échappé, так как несмотря на то, что оно исполняется по I, а не по II позиции, при спуске с пальцев про-

---

[366] Программа занятий балетными танцами / Сост. В. И. Степанов. С. 260.

[367] Там же.

[368] Различные вариации demi и grand rond с plié и с поднятием на полупальцы и développé tombé.

[369] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 62.

исходит смена ног в V позиции. Движение исполняется без plié, поэтому можно предположить, что балерина выжимается, а не вскакивает на пальцы. По программе 1895 года в третьем классе на середине обозначены оба варианта пальцевой техники[370]. В первом полугодии изучался приём pliement et tension sur les pointes, то есть «с выжимом». Во втором полугодии— pliement et tension sur le pointes avec le petit sauté (со вскоком) и pliement et tension en rythmes variés (с различным ритмом).

Рис. 19. Раскадровка échappé на пальцах по I позиции из книги-альбома В. И. Степанова[371]

Далее последовательность экзерсиса нарушена. За échappé следует ряд движений adagio, battement frappé и petit battement на полупальцах, а также battement double frappé, отсутствующий в программе Степанова. Заключительным блоком даны relevé на полупальцах и пальцах по всем позициям.

Наиболее интересны в контексте истории развития отечественной методики классического танца как впервые публикуемый наглядный пример трансформации методических и эстетических канонов, представленные в книге-альбоме семь позиций рук[372], изучаемые на первом году обучения[373] по программе 1895 года. Позиции также описаны в уроке Е. П. Гердт в книге С. С. Холфиной «Вспоминая мастеров московского балета…»[374].

---

[370] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 62.
[370] Программа занятий балетными танцами / Сост. В. И. Степанов. С. 261.
[371] *Степанов В. И.* Хореографія. С. [51].
[372] Там же. С. [62–63].
[373] Программа занятий балетными танцами / Сост. В. И. Степанов. С. 260.
[374] *Холфина С. С.* Вспоминая мастеров московского балета… М.: Искусство, 1990.

Рис. 20. Позиции рук из книги-альбома В. И. Степанова[375]

Первая позиция рук (верхний ряд слева). Вторая позиция рук (верхний ряд посередине слева). Третья позиция рук (верхний ряд посередине справа). Четвёртая позиция рук (верхний ряд справа). Пятая позиция рук (нижний ряд слева). Шестая позиция рук (нижний ряд посередине). Седьмая позиция рук (нижний ряд справа)

I позиция (рис. 20, верхний ряд слева) соответствует подготовительному положению по методике А. Я. Вагановой[376] и V позиции en bas[377] по методике Э. Чеккетти. На фотографии руки находятся внизу вдоль тела, локти слегка округлены, кисти повернуты ладонью вверх. Внутренняя сторона предплечья слегка касается юбки. Расстояние между кистями соответствует ширине плеч, то есть шире, чем в современном подготовительном положении и V позиции en bas, но у́же, чем в I позиции[378] по методике Э. Чеккетти, где

С. 175–177.

[375] *Степанов В. И.* Хореографія. С. [63–64].

[376] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 71.

[377] Training the Whole Dancer. P. 64.

[378] Ibidem.

руки раздвинуты по обе стороны от ног. При демонстрации I и последующих позиций рук ноги балерины стоят в свободной полувыворотной позиции.

II позиция (рис. 20, верхний ряд посередине слева) совпадает с I позицией[379] по методике А. Я. Вагановой и V позицией en avant[380] по методике Э. Чеккетти, за исключением того, что руки находятся выше, то есть по линии груди, а не на «уровне желудка»[381]. Локти округлены, при этом выглядят слегка проваленными вниз. Расстояние между кистями соответствует I позиции. Пальцы кистей не собраны, большой палец расположен отдельно.

III позиция (рис. 20, верхний ряд посередине справа) аналогична III позиции[382] по методике А. Я. Вагановой и V en haut позиции[383] по методике Э. Чеккетти. Руки находятся над головой, локти округлены. Отдельное внимание стоит обратить на приспущенные кисти, против которых выступала А. Я. Ваганова.

IV позиция (рис. 20, верхний ряд справа) формируется сопоставлением двух рук: одна во II позиции, другая — в III позиции.

V позиция (рис. 20, нижний ряд слева) — это комбинация одной руки в III позицию и одной руки в VII позицию (см. рис. 20, нижний ряд справа), что совпадает с IV позицией en haut[384] по методике Э. Чеккетти.

VI позиция (рис. 20, нижний ряд посередине), во время которой руки находятся соответственно во II позиции и VII позиции, идентична IV позицией en avant[385] по методике Э. Чеккетти.

VII позиция (рис. 20, нижний ряд справа) аналогична II позиции[386] по методике А. Я. Вагановой и Э. Чеккетти[387]. Руки открыты в сторону чуть ниже уровня плеч, локти смягчены, кисти собраны, ладони направлены вперёд.

---

[379] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 72.
[380] Training the Whole Dancer. P. 64.
[381] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 72.
[382] Там же.
[383] Training the Whole Dancer. P. 64.
[384] Ibidem. P. 63.
[385] Ibid.
[386] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 72.
[387] Training the Whole Dancer. P. 62.

На фотографии видно, насколько сильно опущены локти рук, что противоречит созданной позднее методике Вагановой, которая писала, что «нижняя часть руки, от локтя и до кисти, удерживается на одном уровне с локтем»[388].

На последних страницах изображены различные позы классического танцы и четыре формы arabesques.

Первым на странице № 65 продемонстрирован arabesque par terre en epaulement effacé (рис. 21, слева), соответствующий форме II arabesque, позднее принятому Вагановой[389].

Рис. 21. Формы arabesque из книги-альбома В. И. Степанова[390]
II arabesque (слева). III arabesque (посередине слева). IV arabesque (посередине справа). I arabesque (справа)

На странице № 67 изображены III, IV и I arabesques на 90°. Всем arabesques свойственен опущенный вперёд корпус, характерный для французской школы. Эту манеру можно наблюдать на иллюстрациях П. И. Гончарова и фотографиях М. Т. Семёновой (I и IV arabesques), Г. С. Улановой (II arabesque), Н. М. Дудинской (III arabesque), опубликованных в первом издании «Основ классического танца» А. Я. Вагановой. По методике Э. Чеккетти arabesques исполнялись с прямым торсом[391].

---

[388] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 72.
[389] Там же. С. 88.
[390] *Степанов В. И.* Хореографія. С. [65–67].
[391] *Чеккетти Г.* Полный учебник классического танца. С. 257.

В III arabesque (рис. 21, посередине слева) привлекает внимание сломанная линия запястий. Рука, направленная вперёд, завышена, кисть находится на уровне губ. Визуально кажется, что колено работающей ноги у модели присогнуто.

В IV arabesque (рис. 21, посередине справа) корпус находится почти параллельно полу, а поворот в нём практически отсутствует. Это первый кадр, на котором у модели опорная стопа требует большей выворотности.

I arabesque (рис. 21, справа) продемонстрирован в профиль. Его особенность заключается в том, что рука, вытянутая вперёд, находится на уровне глаз, локоть округлен. Это положение ближе к III позиции по методике Вагановой, чем к I позиции. Рука, открытая в сторону, сильно отведена, почти параллельна линии работающей ноги. Пальцы на кистях на фотографии сильно собраны и напряжены. Колено работающей ноги либо недостаточно вытянуто, либо намеренно присогнуто, что соответствует методике Э. Чеккетти[392].

Единственными возможными упоминаниями являются воспоминание М. Ф. Романовой о том, как А. А. Горский «приносил фотографические снимки, сделанные Степановым, в различных танцевальных „pas“ и положениях»[393] и П. М. Пчельникова, что «незадолго до своей смерти Степанов показывал лишь начатую им весьма интересную работу, касающуюся объединения балетной терминологии с прекрасными к ней фотографическими иллюстрациями»[394]. Исходя из этих сведений, можно выдвинуть гипотезу, что Степанов отснял материалы к книге-альбому «Хореографія»[395] самостоятельно.

В фондах музея Государственного академического Большого театра был найден ещё один экземпляр[396] «Хореографіи» В. И. Степанова. В отличие от артефакта, хранящегося в Кабинете истории русского балета имени

---

[392] *Чеккетти Г.* Полный учебник классического танца. С. 231.

[393] *Романова М. Ф.* Заметки педагога // Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи / Сост. Е. Я. Суриц. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 79.

[394] *Пчельников П. М.* Судьба одного талантливого изобретения. Л. 11.

[395] *Степанов В. И.* Хореографія.

[396] [*Степанов В. И.* Хореографія. Владимиру Порфирьевичу Писнячевскому] // ГАБТ КП-3881. Л. 48–63.

М. Х. Франгопуло Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой[397] по своей форме он является папкой, в которую вложено 16 листов с 42 нотациями и фотографическими иллюстрациями к ним. Её объем в четыре раза меньше, чем объём книги-альбома. На обложке выгравирована дарственная надпись Владимиру Порфирьевичу Писнячевскому[398], остальное оформление полностью идентично. Можно предположить, что этот экземпляр «Хореографіи»[399] остался в Москве после смерти Степанова и перешел А. А. Горскому, так как находится в его фонде в папке с черновиками к работе над «Таблицей знаков для записывания движений человеческого тела по системе В. И. Степанова»[400]. Последовательность материалов не совпадает с экземпляром Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой[401]. В папке есть несколько непредставленных в книге-альбоме нотаций: battement assemblé soutenu вперед с demi-rond до стороны, руки во II позиции[402]; комбинация battement soutenu носком в пол и grand rond de jambe с ногой на 90° с port de bras[403]; комбинация battement relevé lent вперед, в сторону, назад, руки во II позиции[404]; battement relevé lent вперед на 90°, стоя на полупальцах, руки во II позиции[405]. Некоторые раскадровки имеют несущественные отличия, связанные с количеством кадров[406], или их последовательностью[407].

В издании 2018 года «Александр Горский: балетмейстер, художник, фотограф. Из коллекции Музея Государственного академического Большого те-

---

[397] Книга-альбом Вл. Степанова «Хореография» с фотографиями и системой записи танца (инвентарный номер: АРБ: 310/ВФ/Р).

[398] *Писнячевский Владимир Порфирьевич* (1852–?) — инспектор Императорского Санкт-Петербургского Театрального училища с 1888 по 1904 год.

[399] [*Степанов В. И.* Хореографія. Владимиру Порфирьевичу Писнячевскому].

[400] Папка с материалами к работе над «Таблицей знаков для записывания движений человеческого тела по системе В. И. Степанова» // ГАБТ КП-3881. 63 л.

[401] *Степанов В. И.* Хореографія.

[402] [*Степанов В. И.* Хореографія. Владимиру Порфирьевичу Писнячевскому]. Л. 53.

[403] Там же. Л. 55.

[404] Там же. Л. 60.

[405] Там же. Л. 61.

[406] Там же. Л. 50.

[407] Там же. Л. 51.

атра России»[408] на странице 25 размещены нотация «battements moyens в сторону» и соответствующая ей раскадровка, также запечатлённые в книге-альбоме «Хореографія»[409]. При этом в тексте сборника[410], также, как и на его обложке не идентифицирована ни балерина, ни происхождение фотографий, есть лишь упоминание, что материалы находятся в архиве Большого театра[411] и использовались при работе над «Таблицей знаков для записывания человеческого тела по системе В. И. Степанова»[412] А. А. Горского[413], который был не только прямым последователем Степанова, но его и его другом[414], с которым он разделял интерес в том числе и к фотографии. При этом установлено, что для обложки[415] взяты единичные кадры из различных движений. Использование данных фотографий не является уместным, так как они не имеют прямого отношения к А. А. Горскому.

Выводы к параграфу 2.3. Удалось установить, что книга-альбом «Хореографія» является промежуточным и связующим звеном в учебно-методической деятельности В. И. Степанова между созданием танцевальной нотации и программой 1895 года. Выдвинута гипотеза о том, что она была создана в период его работы Императорском Санкт-Петербургском Театральном училище с 1892 по 1895 год и использовалась как вспомогательный методический материал на уроках теории записывания танцев. При этом одновременно она может являться «ключом» для интерпретации танцевальных нотаций, записанных по системе Степанова, и для разработанной им программы.

---

[408] Александр Горский: Балетмейстер, художник, фотограф. Из коллекции Музея Государственного академического Большого театра России / Авт.-сост.: Е. А. Чуракова, Е. А. Фролова, Т. Г. Сабурова, С. А. Конаев; вступ. ст. Л. Г. Хариной, Т. Г. Сабуровой. М.: Фонд «Связь Эпох», 2018. 272 с.

[409] *Степанов В. И.* Хореографія. С. [12].

[410] Александр Горский: Балетмейстер, художник, фотограф.

[411] Папка с материалами к работе над «Таблицей знаков для записывания движений человеческого тела по системе В. И. Степанова».

[412] *Горский А. А.* Таблица знаков для записывания движений.

[413] В сборнике автором значится Степанов, что является фактической ошибкой.

[414] *Суриц Е. Я.* А. А. Горский и московский балет // Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи / Сост. Е. Я. Суриц. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 8.

[415] Александр Горский: Балетмейстер, художник, фотограф.

Фокус внимания параграфа обращен на семь позиций рук и четыре формы *arabesque*, проиллюстрированные в книге-альбоме. Анализ этих положений позволил определить эстетические и стилистические особенности петербургской балетной школы конца XIX века.

ГЛАВА 3. ПЕРВАЯ ПРОГРАММА ПО КЛАССИЧЕСКОМУ ТАНЦУ ЛЕНИНГРАДСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ТЕХНИКУМА[416]

3.1. История создания и содержание учебной программы по классическому танцу 1928 года

Следующее упоминание программ по специальным дисциплинам Императорского Санкт-Петербургского Театрального училища относится к конференции, проведенной 21 ноября 1905 года[417] под руководством Владимира Аркадьевича Теляковского[418]. На ней было постановлено «принять меры к изменению и расширению программы училища соответственно современным потребностям»[419]. Формирование программ по специальным дисциплинам было поручено П. А. Гердту, К. М. Куличевской, Н. Г. Легату, М. К. Обухову и М. М. Фокину[420]. Можно выдвинуть гипотезу, что именно их материалы легли в основу программы[421], составленной А. Л. Волынским для Государ-

---

[416] В главе использованы результаты и выводы из научных работ, выполненных автором диссертации лично или в соавторстве и опубликованных в следующих статьях: *Жирова В. В.* Сохранение и развитие научных идей А. Я. Вагановой // Материалы Пятой Международной научно-практической конференции «Вагановские чтения». СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2019. С. 15–17; *Жирова В. В.* Учебная программа по классическому танцу 1928 года // Ежегодный Альманах студенческого научного общества Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2020. С. 15–20; *Жирова В. В.* Первые учебные программы по классическому танцу Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой // Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования: Сборник материалов. Москва, 2022. С. 113–116; *Жирова В. В.* Значение учебной программы по классическому танцу Ленинградского государственного хореографического техникума 1936 года в становлении методики А. Я. Вагановой // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2022. № 3 (80). С. 100–112; *Жирова В. В.* Создание учебной программы по классическому танцу в процессе реформирования хореографического образования в России в 1860–1920-е годы // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2024. № 3 (92). С. 98–111.

[417] О заседаниях по разработке программы для балетного отделения училища // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 5368. 9 л.

[418] Занимал должность директора Императорских театров с 1901 по 1917 год.

[419] Протокол Конференции от 21 ноября 1905 года // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 5368. Л. 1.

[420] Материалы протокола частично опубликованы в приложении второго тома «Материалов по истории русского балета» М. В. Борисоглебского (С. 128–129).

[421] *Волынский А. Л.* Учебная программа // *Волынский А. Л.* Книга ликований: Азбука классического танца. Л.: Издание хореографического техникума, 1925. С. 192–213.

ственного хореографического техникума (Школы русского балета), опубликованной в его «Книге ликований» в 1925 году[422]. Он писал, что «пользовался черновыми материалами <…> педагогических предположений особой Комиссии, в состав которой много лет тому назад входили разные компетентные лица. Из последних я назову имена Писнячевского, Гердта, Куличевской, Н. Г. Легата и С. Г. Легата, Сергеева и Фокина»[423]. Кроме того, в черновиках программы полностью отсутствовали методические указания. Оригиналы наработок были утеряны. По мнению А. Л. Волынского, наработки так и не были «развиты до конца», но были выработаны «данные, при всей их ценности, отрывочные, не систематические, а также не во всем и не всегда достигшие точной формулировки»[424]. Кроме того, в черновиках программы полностью отсутствовали методические указания и рекомендации.

Таким образом, М. В. Борисоглебский сделал вывод, что в первом десятилетии XX века «системы в преподавании никакой не было. В одном и том же классе, но только в разных группах, учили совершенно различными приемами, преследующими разные цели»[425]. При этом каждый педагог «переучивал» за предыдущим.

Следующий этап формирования программы по классическому танцу относится к послереволюционному периоду. Это было сложное для классического танца время, «когда приходилось отстаивать балет как искусство, а, следовательно, защищать и школу, в которой стремились сохранить академическую базу и расширить возможности классического экзерсиса»[426]. С 1917 года Училище перестало подчиняться Министерству Двора и с 5 июня 1918 года[427] перешло в ведение Наркомпроса. «Период 1917–1928 годов отмечен интенсивным поиском форм существования бывшего Петербург-

---

[422] *Волынский А. Л.* Книга ликований: Азбука классического танца.

[423] *Волынский А. Л.* Учебная программа. С. 191.

[424] Там же.

[425] *Борисоглебский М. В.* Материалы по истории русского балета. Т. 2. С. 143.

[426] *Грызунова О. В.* Комбинации из архива А. Я. Вагановой // Материалы V Вагановских чтений. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2019. С. 9.

[427] Народное образование в СССР: Общеобразовательная школа, 1917–1973 / Сост. А. А. Абакумов, Н. П. Кузин, Ф. И. Пузырев и др. М.: Педагогика, 1974. С. 13–14.

ского императорского театрального училища в новых политических и экономических условиях. Начавшись после февральской революции 1917 года с либерализации учебных порядков, он завершился в 1928 году преобразованием бывшего училища в хореографический техникум»[428], в котором балетное образование было отделено от других видов театральной подготовки.

В 1918 году было создано «Положение О Государственном Петроградском Театральном Балетном Училище»[429]. Согласно пунктам № 10б[430] и № 15б[431] составление программ было поручено педагогическому и художественному советам. При этом, при подробном изучении архивных материалов фондов Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой в РГИА и ЦГАЛИ СПб был сделан вывод, что после программных разработок 1895 года и 1905 года, так, возможно, и не получивших серьезной апробации в петербургской балетной школе, последующих задокументированных программ не последовало. Об этом также свидетельствует доклад М. Ф. Григорьевой «О балетной школе Г.А.Т.а»[432] от 15 апреля 1925 года[433]. В нем было отмечено, что «Театральное балетное училище до революции представляло собою замкнутое, узко-классовое учебное заведение с очень ограниченным числом учащихся (70 чел[овекъ]) и с чрезвычайно трудным доступом. Существовал особый „отбор“ учащихся: например, девушек принимали „по миловидности“ на предмет облегчения их будущей сценической карьеры. После революции Т. У.[434] широко открыло свои двери учащимся и постепенно превратилось в художественно-профессиональную школу об-

---

[428] *Фомкин А. В.* Исторические традиции современного балетного образования. С. 105.

[429] Положение о Государственном Петроградском Театральном Балетном Училище // *Борисоглебский М. В.* Материалы по истории русского балета: В 2 т. Т. 2. Л.: ЛГХУ, 1939. С. 229–232.

[430] Там же. С. 230.

[431] Там же. С. 231.

[432] Аббревиатура «Г. А. Т.» расшифровывается как Государственный Академический Театр.

[433] Доклад [М. Ф. Григорьевой от 15 апреля 1925 года] // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 147. Л. 4–8.

[434] Аббревиатура расшифровывается как Театральное Училище.

щегосударственного масштаба»[435]. На тот момент в учебном заведении обучалось 259 человек: 182 девочки и 77 мальчиков. Далее следовало описание реформы общеобразовательных дисциплин и результатов экзаменов, по которым из 233 экзаменовавшихся 71 учащийся был признан непригодным для балета. При этом М. Ф. Григорьева утверждала, что «преподавание основной дисциплины классического танца в Т. У. было и есть поставлено крайне неправильно, небрежно и даже, чтобы не сказать большего, недобросовестно»[436], приводя аргумент об отсутствии системности и согласованности в работе педагогического состава. По её мнению, «планомерного контроля над методикой художественной работы вовсе не было: каждый делал то, что он хотел и как хотел»[437]. В заключении М. Ф. Григорьева приводила примеры недобросовестной работы экзаменационной комиссии.

В протоколе от 16 ноября 1925 года[438] к заседанию Художественной комиссии Государственного академического театрального балетного училища зафиксирована постановка вопроса о программах по художественным предметам. На заседании присутствовали: директор А. А. Облаков, заместительница директора В. П. Успенская, заведующий учебной и воспитательной частью Д. Д. Бочков, заведующий административно-хозяйственной частью П. К. Шатилов, преподаватели: А. Я. Ваганова, М. Ф. Романова, Е. П. Снеткова, З. В. Фролова, В. И. Пономарев, Л. С. Леонтьев, А. А. Матятин, Л. С. Петров и Н. П. Ивановский. В протоколе указано о необходимости в кратчайшие сроки представить программы по дисциплинам: классический танец, характерный танец, салонный танец, грим, поддержка, мимика[439].

Из доклада[440] заместителя директора Училища В. П. Успенской «О положении Государственного Академического Балетного Училища» от 27 сен-

---

[435] Доклад [М. Ф. Григорьевой от 15 апреля 1925 года]. Л. 4.
[436] Там же. Л. 5.
[437] Там же.
[438] Протокол [от 16 ноября 1925 года] // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп.1. Д. 148. Л. 4.
[439] Там же.
[440] Доклад от 27 сентября 1926 года «О положении Государственного Академического Балетного Училища» // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 162. Л. 21–22.

тября 1926 года заместителя директора Училища В. П. Успенской установлено, что на 1926–1927 учебный год в учебном заведении обучалось 178 учащихся (126 девочек и 52 мальчика). В Училище была проведена большая реформа учебной программы, так как ранее она сильно отличалась от девятилетней программы среднего образования советских трудовых школ. Обучение в Училище было рассчитано на восемь лет, при этом в общеобразовательных программах не хватало некоторых дисциплин (химии и алгебры), а курс физики и литературы был представлен не полностью. В. П. Успенская писала о том, что предстояло проделать большую подготовительную работу по слиянию с программой Единых Трудовых Школ. Она также отметила, что весной 1927 года не будет выпуска. Из доклада удалось установить, что ранее уроки специальных предметов начинались в девять часов, после чего до общеобразовательных занятий был перерыв в два или два с половиной часа. По её словам, «по специальным предметам была большая неувязка. В одном танцевальном классе находились ученики, набранные из разных классов по научным предметам, что крайне мешало нормальной учебе. Теперь у нас занятия по специальным предметам идут целыми классами у одного преподавателя, причем мальчики и девочки занимаются параллельно»[441].

Следующий протокол[442], затрагивающий проблематику формирования программы по классическому танцу, относится к 12 ноября 1926 года. Было проведено заседание Художественного совета Государственного академического театрального балетного училища[443], на котором присутствовали В. А. Семенов, А. В. Ширяев, А. Я. Ваганова, М. Ф. Романова, Е. П. Снеткова, Е. А. Тангиева, Л. С. Леонтьев, А. А. Матятин, Л. С. Петров, Д. Д. Бочаров, Н. П. Ивановский, И. С. Милейковский и представители балетной труппы Е. А. Стремлянова и А. А. Христапсон. На обсуждении был постав-

---

[441] Доклад от 27 сентября 1926 года. Л. 21.

[442] Протокол [от 12 ноября 1926 года] // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 148. Л. 12.

[443] Формулировка, используемая в документе.

лен вопрос об успешности учащихся в связи с проводимыми в учебном заведении реформами[444]. В. А. Семенов сообщал «о результатах проведения реформы школы в отношении специальных предметов, где наблюдается разнобой в смысле познания уч[ащих]ся. В одном и том же классе имеются уч[ащие]ся с различными познаниями и средствами»[445]. А. А. Матятин подтверждал «наличие такого разнобоя, но не в значительном количестве в своих классах»[446]. А. Я. Ваганова выступала с тем, что младшее отделение слишком велико по составу и разнообразно по силам и способностям[447]. Л. С. Леонтьев считал, что реформа отрицательно отразится на обучающихся, «призывая к снисхождению на экзаменах [и рекомендуя] пересмотреть программу»[448]. Из этого можно сделать вывод, что шел процесс апробирования программы по классическому танцу. Д. Д. Бочаров поддерживал проводимую реформу, указывая на то, что она «была проведена с согласия педагогов специалистов и балетной труппы, [подчеркивая, что] ошибки имеются, но исправить их удастся»[449]. В. А. Семенов также указывал, что «реформа проведена однобоко и предлагал школе вести равнение по специальности»[450], с чем соглашался А. А. Христапсон, агитируя за то, что «пока не поздно вернуть уч[ащих]ся в классы по способностям»[451]. Соответственно, ранее обучение шло не по классам и возрасту, а по уровню технической подготовки обучающихся, что и объясняет отсутствие задокументированных программ. Исходя из этой концепции, каждый педагог опирался на способности конкретного класса, которые могли варьироваться. Известно, что А. Я. Ваганова, обучаясь у Е. О. Вазем «вместо обычных трех лет пребывания в этом классе, как исключение, в течение двух лет, после годичного пре-

---

[444] Протокол [от 12 ноября 1926 года]. Л. 12.
[445] Там же.
[446] Там же.
[447] Там же.
[448] Там же.
[449] Там же.
[450] Там же.
[451] Там же.

бывания была переведена в следующий класс»[452]. И. С. Милейковский выступал за избрание комиссии, которая должна была изучить недостатки проведенной комиссией работы и переработать программу. Он выдвигал следующих кандидатов: А. Я. Ваганову, Л. С. Леонтьева, Л. С. Петрова, М. Ф. Романову и В. И. Пономарева. В итоге в комиссию были выбраны А. Я. Ваганова (единогласно), В. И. Пономарев и Л. С. Леонтьев.

Согласно протоколу[453] от 8 февраля 1927 года было проведено заседание Художественного совета Государственного академического театрального балетного училища в составе В. А. Семенова, В. П. Успенской, Ф. В. Лопухова, А. Я. Вагановой, Е. П. Снетковой, Е. А. Тангиевой, В. И. Пономарева, Л. С. Леонтьева, А. А. Матятина, Н. П. Ивановского, А. М. Монахова, Л. С. Петрова, И. С. Милейковского. На повестке дня была программа II и III классов, которая соответствовала седьмому и восьмому годам обучения. Доклад Л. С. Леонтьева на эту тему не был стенографирован, но известно, что программу было рекомендовано «принять за основу, предоставить преподавателям и в процессе работы вносить [в неё] то, что пропущено в основной программе»[454]. Ещё одним его соображением было предложение «не загружать младшие классы комбинированными движениями»[455], то есть он выступал за исполнение движений в чистом виде. Этот принцип впоследствии развивала А. Я. Ваганова в своей методике. Относительно девятого класса шло обсуждение, сделать его либо театральным, либо, наоборот, усилить общеобразовательную часть. По этому вопросу на заседании решение не было принято.

В соответствии с протоколом[456] от 8 июня 1927 года было проведено заседание Комиссии по пересмотру учебно-художественной программы Гос-

---

[452] Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы. С. 34.

[453] Протокол [от 8 февраля 1927 года] // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 148. Л. 13.

[454] Там же.

[455] Там же.

[456] Протокол [8 июня 1927 года] // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 148. Л. 14–15.

ударственного академического театрального балетного училища[457], на котором присутствовали Ф. В. Лопухов, В. П. Успенская, М. А. Яковлева и председатель комиссии В. А. Семенов. Проект программы Государственного академического театрального балетного училища утверждался в следующем порядке. За основу взята семилетняя программа Единой Трудовой Школы, но так как Государственное академическое театральное хореографическое училище[458] является профессиональным учебным заведением, то допустимо внести соответствующие изменения: в общую программу добавить специальные дисциплины, а в общеобразовательной программе следовать принципу, согласно которому «по возможности нарочито подчеркиваются и выделяются дисциплины и их отделы, отвечающие профессиональным заданиям Хореографического училища [и] сокращаются, <…> без ущерба в образовательном отношении, те части программы, которые наименее значимы для Училища в профессиональном отношении»[459]. Учебный процесс состоял из двух ступеней: профессиональная школа на базе программы-семилетки и хореографический техникум (двухлетний курс профессионального усовершенствования). Проект был принят и рекомендован к реализации в 1927–1928 учебном году.

Логическим продолжением этих реформ стало издание в 1928 году брошюры «Учебный план и программы вступительных испытаний»[460] под редакцией И. И. Соллертинского. «Эта брошюра дала нам первую печатную программу 8-летнего курса классического танца, в которой были систематизированы упражнения и кратко очерчены задачи каждого года обучения»[461]. Её составителями были А. Я. Ваганова, Л. С. Леонтьев, А. М. Монахов и В. И. Пономарев. Машинописный экземпляр программы по классическому

---

[457] Формулировка из документа сохранена.
[458] Формулировка из документа сохранена.
[459] Протокол [от 8 июня 1927 года]. Л. 14.
[460] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский.
[461] *Зайцева Ю. В.* Исторический танец // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2008. № 2 (20). С. 115.

танцу[462] с рукописными правками Вагановой был обнаружен в ее фонде в Санкт-Петербургском музее театрального и музыкального искусства. Все исправления Вагановой были внесены в итоговый опубликованный вариант.

Возраст принимаемых в первый класс ЛГХТ детей составлял 8–10 лет при условии прохождения медицинского осмотра и специальных испытаний для выявления наличия профессиональных данных. Согласно учебному плану[463], классический танец изучался 6 часов в неделю.

Материалы программы были рассчитаны на восемь лет обучения. Терминология была приведена на французском языке, при этом в ней есть существенные различия с программой В. И. Степанова 1895 года[464]. Движения в программе структурированы на разделы: 1) экзерсис у палки; 2) экзерсис на середине зала; 3) allégro[465] (вводилось со второго года обучения).

1-й год обучения

Задачей первого года обучения являлась постановка ног, рук и корпуса, принятая в классическом танце. Первыми изучались пять позиций ног и три позиции рук (в отличие от программы 1895 года, где их использовалось семь[466]). Далее представлены demi-pliés и grands pliés à la 1-re, 2-me, 3-me, 4-me et 5-me, position sans bras et avec (с рукой и без руки). В программе В. И. Степанова использовался термин «demi-plié simple»[467], без уточнения позиций, но с шестью вариантами исполнения, отличающимися между собой быстротой сгибания и разгибания ног. Ещё одним отличием является то, что grand plié по программе Степанова изучалось только на втором году обучения[468]. По программе 1928 года выделено только два вида

---

[462] Программа по классическому танцу [1928 года] // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 345 а-44. [8] л.

[463] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский. С. 8.

[464] Программа занятий балетными танцами / Сост. В. И. Степанов. С. 260–261.

[465] Написание, используемое в программе.

[466] Программа занятий балетными танцами / Сост. В. И. Степанов. С. 260.

[467] Там же.

[468] Там же.

battements tendus: simples и demi-pliés. Оба варианта рекомендованы к изучению крестом (en croix) по 1-й и 5-й позициям. В программе 1895 года[469] их было пять, с конкретизацией позиции, в которую закрывается работающая нога. Для ronds de jambe par terre в программе 1928 года имеется методическое указание на исполнение движения с остановками в каждом направлении (вперед, в сторону, назад,) и в медленном темпе. В программу добавлены battements frappés и battements doubles frappés. Первый вид встречался в материалах программы Степанова на втором году обучения[470], второй — полностью отсутствовал. При этом в программе 1928 года нет упоминания battement moyen как простейшей формы battement frappé. Далее следовали battements fondus и petits battements sur le cou-de-pied. Для rond de jambe en l'air есть важное уточнение о том, что движение исполняется на 45°[471]. Термин grands battements simples получил конкретизацию, отсутствовавшую в программе Степанова: он исполняется в медленном темпе на 90°[472]. Это подтверждает выдвинутую ранее гипотезу, что движение является аналогом battement relevé lent. В экзерсис также были включены développés на 90° и port de bras (одной рукой), без уточнения их форм и видов. В программе отсутствуют elévations et abaissements sur les demi-pointes (relevé на полупальцах) из программы 1895 года[473].

На середине изучался весь материал экзерсиса у палки кроме developpés. Освоение поз croisé, effacé и écarté par terre, то есть носком в пол, осуществлялось на год раньше программы Степанова[474]. Еще раз продублированы позиции ног и рук с примечанием: «Показать перемену ног на IV позицию с руками, en face et en croisé et épaulement [по] 3-й и 5-й позиции»[475]. Demi-pliés и grands pliés были рекомендованы к исполнению по всем пози-

---

[469] Программа занятий балетными танцами / Сост. В. И. Степанов. С. 260.
[470] Там же.
[471] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский. С. 8.
[472] Там же.
[473] Там же.
[474] Там же.
[475] Там же.

циям с рукой, но отдельное изучение port de bras на середине зала не выделено. Из прыжков были представлены только petits sauts по 1-й, 2-й, 3-й и 5-й позициям.

2-й год обучения

На втором году обучения добавлялся раздел allégro вместе с изучением элементарных прыжков и постановкой девочек на пальцы. В экзерсис у палки вводились battements tendus jetés, не встречающиеся в программе Степанова. Ronds de jambe par terre изучались без остановок (sans s'arrêter) с примечанием, что в конце движения рекомендовано исполнять ronds de jambe en plié и port de bras[476]. Développés начинали исполняться с приёмом tenant la jambe en l'air à 90°, то есть с задержкой в воздухе. Добавлялись две формы grands battements: grands battements jetés по 1-й и 5-й позициям и grands battements pointés (пунктированные). Из новых движений включены battements soutenus и se relever sur les demi-pointes (поднятия на полупальцы) по всем позициям и sur les pointes только по первой и второй позициям. В программе 1895 года аналогичные elévations et abaissements sur les demi-pointes изучались на первом году обучения[477], а exercises élementaires sur les pointes по I и II позициям — на втором.

На середине начинали исполняться battements tendus и grands battements jetés на позы. С методической точки зрения сложно объяснить, почему последние получили подобную прогрессию, а battements tendus jetés, имеющие меньшую амплитуду движения, не были интегрированы в экзерсис на середине. В adagio добавлялись développés, attitudes croisé и effacé и arabesques. К освоению были рекомендованы temps lié (par terre) и courante (первая часть), представляющие собой элементарные танцевальные комбинации, предназначенные для выработки координации. Перевод описания двухчаст-

---

[476] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский. С. 9.

[477] Там же. С. 8.

ной формы temps de courante Э. Чеккетти[478] приведён в учебном пособии[479] П. А. Силкина. Первая часть исполнялась на полупальцах, начиная с épaulement effacé, что примечательно, так как в русской школе все движения принято начинать с croisé. Комбинация имела следующую последовательность движений: 1) demi-plié и développé effacé на 90° вперёд; 2) шаг вперед в позу attitude на полупальцах, после чего — закрытие в V позицию, оставаясь на полупальцах; 3) исполнить всё обратно: développé effacé на 90° назад, шаг назад в позу effacé вперед на полупалец, закрытие в V позицию, оставаясь на полупальцах; 4) grand rond de jambe par terre en dedans через положение sur le cou-de-pied сзади с наклоном корпуса вперед и с работой головы; 5) через скольжение и plié поднятие в позу croisé на полупальцы; 6) поворот с pas de bourré suivi и работой корпуса; 7) повторить всё с другой ноги.

Вторая часть temps de courante (стоящая в программе годом позже), в соответствии с переводом П. А. Силкина[480] исполнялась с sauté (прыжком)[481]. Перед открытием ноги через développé исполнялся прыжок temps levé: толчок шёл из V позиции с двух ног, приземление осуществлялось на одну ногу в положение sur le cou-de-pied. В методике Вагановой его принято называть sissonne simple. Его описание добавлено во второе издание «Основ классического танца»[482]. В первом издании этот прыжок не зафиксирован.

Материал обеих частей temps de courante Э. Чеккетти[483] значительно опережает технический уровень 2-го и 3-го годов обучения программы 1928 года, из чего можно сделать вывод, что вероятнее, по программе изучались простая и сложная форма temps de courante из урока К. Блазиса и Ф. Тальони, описанного Л. Адисом[484]. При этом temps de courante по методике Э. Чеккетти представляет практический интерес для исполнения в со-

---

[478] *Beaumont C., Idzikowski S.* A Manual of Theory and Practice. P. 106.
[479] *Силкин П. А.* История и теория балетной педагогики. С. 49–51.
[480] *Beaumont C., Idzikowski S.* A Manual of Theory and Practice. P. 106.
[481] *Силкин П. А.* История и теория балетной педагогики. С. 52–53.
[482] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 2-е изд. С. 76.
[483] *Beaumont C., Idzikowski S.* A Manual of Theory and Practice. P. 106.
[484] *Адис Л.* Традиции французской школы танца. С. 198.

временном уроке классического танца как формы temps lié на 90° на effacé. Уже на этом году обучения se relever sur les demi-pointes и sur les pointes исполнялись на середине, на год раньше, чем в программе Степанова[485].

В разделе allégro, введенном на втором году обучения, все прыжки исполнялись по принципу с двух ног на две. Исключением являлось petit pas jeté, в котором приземление осуществляется на одну ногу. Все прыжки совпадают с программой 1895 года[486]. Движения pas de Basques (avec les bras) и pas balancé изучались по программе Степанова годом позднее[487].

3-й год обучения

Экзерсис у палки третьего года обучения выполнялся на невысоких полупальцах. В программе В. И. Степанова высота полупальцев не была конкретизирована, но также начиналось их освоение. Вводились приемы plié-relevé (с ногой на 45° и 90°); rond de jambe en l'air. В программе были выделены три новые формы développés: 1) *le même mouvement en arrières* — дословно переводится как «то же движение в обратном направлении», из чего можно предположить, что это аналог enveloppé, в котором исполнение développé происходит в обратном порядке; 2) *développé en avant, passer le pied de côté et le mettre à la cinquième position* — аналог demi-rond en dehors из положения вперёд в сторону и с окончанием движения в V позицию; 3) *développé en avant, plier le genou 90° de côté et en arrière* — аналог développé passé.

К пальцевым движениям у палки были добавлены relevés sur les pointes по всем позициям, pas échappé по I и V позициям и relevé sur un pied (на одной ноге). На середине зала battements développés начинали исполняться в основные позы классического танца (en effacé, croisé, écarté, en attitude croisée et effacée et en 4 arabesques) и все формы port de bras (которые

---

[485] Программа занятий балетными танцами / Сост. В. И. Степанов. С. 260.
[486] Там же.
[487] Там же.

не конкретизированы) и вторая часть temps de courante, соответствующая сложной форме temps de courante из экзерсиса К. Блазиса и Ф. Тальони с разнонаправленным port de bras[488].

В раздел allegro вводились разновидности pas de bourré (simple, en avant, de coté, en arriére и dessus-dessous) и прыжки с окончанием на одну ногу (temps levé, sissonne ouverte, pas balloné). Отдельно выделен термин sissonne de côté, который может быть аналогом sissonne fermé в сторону. В программе отсутствует pas coupé и pas de chat из программы Степанова[489]. Пальцевые движения, изученные у палки, начинали исполняться на середине зала: с пометкой, что se relever необходимо выполнять в быстром темпе[490]. Pas échappé, в отличие от исполнения у палки, где изучались по I и V позициям, в allegro изучались также и по IV позиции.

4-й год обучения

Основополагающими для четвертого года обучения являлись «упражнения, служащие главным образом развитию пальцев, корпуса и рук, подготовка всех форм pas de bourré на пальцах с руками для женского отделения и подготовка корпуса и рук для туров на полу и в воздухе для мужского отделения»[491]. Экзерсис у палки начинал исполняться на высоких полупальцах. Можно проследить постепенное усложнение движений, относящихся к категории adagio: в программу добавлены relevé на 90° и grand rond de jambe на 90°. Терминологически сложно отличить, чем relevé на 90° отличается от grands battements simples, изучаемых в первом классе. Новая форма battement tendu pour batterie является подготовкой к прыжкам с заноской, рекомендованным к изучению в разделе allegro на этом году обучения.

На середине, как и у палки, продолжалась работа над adagio. Термин ballotté на effacé et croisé, как и в программе 1895 года, требует конкретиза-

---

[488] *Адис Л.* Традиции французской школы танца. С. 198.
[489] Программа занятий балетными танцами / Сост. В. И. Степанов. С. 260.
[490] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский С. 9.
[491] Там же. С. 10.

ции[492]. Важной задачей этого года обучения была подготовка к большим и маленьким пируэтам через освоение preparation pour la petite et la grande pirouette. Экзерсис на середине по программе Степанова технически сложнее. В нём представлен значительно бóльший объем движений, способствующих выработке силы ног и подготовке к большим прыжкам и вращениям: разновидности pas tombé, вскоки с удержанием ноги на 90°, аналог четвертных battements и вскоки из grand plié на полупальцы и пальцы. В программе 1895 года материалы раздела «экзерсис у палки» не представлены.

В allegro включены sissonne fermée (en effacée, croisée, de côté, écartée). В программу добавлены новые формы pas de bourrée: en tournant (на полупальцах и пальцах) и dessus et dessous (только на полупальцах). Появился подраздел batterie, то есть прыжки, исполняемые с заносками: royale, entrechat quatre, entrechat trois, entrechat cinq, échappé battu. По программе Степанова заноски также изучались на четвертом году обучения, за исключением royale и entrechat trois, которые были рекомендованы к освоению годом позже, что никак логически не обосновано.

Ещё одной задачей четвертого года обучения стало начало освоения больших прыжков, первыми из которых изучались grande sissonne ouverte на 90° в большие позы и grand changement de pieds. К движениям на пальцах добавлены temps liés и pas assemblé soutenu.

5-й год обучения

Главной задачей пятого класса обозначена выработка устойчивости и aplomb. «Aplomb — умение удерживать в танце корпус в устойчивости с соблюдением правильной позы и должных движений данного па»[493]. В экзерсис у палки включены новые формы grands battements: balancés en avant et en arrière (то есть с работой корпуса), на полупальцах и с jetés ronds de jambe.

---

[492] Программа занятий балетными танцами / Сост. В. И. Степанов. С. 260.
[493] *Блок Л. Д.* Возникновение и развитие техники классического танца. С. 346.

На середине зала изучались temps liés (relevé en 90°), battements divisés en quarts (четвертные), flic-flac (de face) и tour lent, последний не встречался в программе Степанова. Уточнение «de face», вероятнее всего, являлось аналогом используемого в современном уроке классического танца «en face», то есть движение исполнялось фронтально, лицом к зрителю, без поворота в плечах epaulement. На этом году обучения также начиналось освоение вращений — petite pirouette (un tour).

В разделе allegro ряд прыжков начинал исполняться с заноской (battu): assemblé, jeté, ballonné, brisé (только вперед). В программу добавлены две формы échappé: grand и sur un pied (на одну ногу) и координационно сложные прыжки, такие как pas failli и sissonne fondue. При этом включение pas chassé и pas tombée логически не обосновано. С учетом изученных материалов allegro, они должны были бы проходиться одним-двумя годами ранее.

Единственное новое движение, предложенное к освоению на пальцах — это вращение assemblé soutenu en tournant.

При сравнительном анализе материалов программ 1928 и 1895 года разрыв в сложности технических элементов ещё сильнее увеличивается. По программе Степанова на пятом году обучения рекомендованы к изучению двойные маленькие и большие вращения, несколько форм brisé, petit cabriole и большие прыжки (pas fouetté en l'air и pas jeté en attitudes и arabesques)[494].

6-й год обучения

В программу шестого года обучения добавлены движения, «служащие главным образом для приобретения быстроты, развязности ног и поворотов корпуса»[495]. У палки вводилось единственное новое движение grand battement de cuisse.

На середине зала продолжалась работа над вращениями: по второй и четвертой позициям осваивались двойные petite pirouettes; tours tire-

[494] Программа занятий балетными танцами / Сост. В. И. Степанов. С. 261.
[495] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский. С. 12.

bouchon и tours в большие позы (attitude, arabesque и à la seconde); flic-flac и temps lié en tournant.

В раздел allégro добавлено два новых вида brisé: en avant et en arrière и dessus et dessous. На год позже, чем в программе Степанова[496], начиналось освоение petite cabriole и petit jeté en tournant. Последовательно изучались petits ronds de jambe sautés en dehors et en dedans и ronds de jambe doublés. К средним прыжкам добавлялись ballotté и pas de chat, к большим прыжкам — grand assemblé.

На пальцах начиналась работа над вращениями: одинарными tours sur les pointes en dehors et en dedans и исполнением grande sissonne на 90° в большие позы, в то время как в мужском классе приступали к работе над воздушными турами (tour en l'air).

Материалы программы шестого и седьмого года обучения у Степанова объединены. Они не только сложнее технически, но и изучались с опережением на один-два класса относительно программы 1928 года. Особенно это выражено в темпе освоения вращений, в том числе у палки, и allegro.

7-й год обучения

На седьмом году обучения продолжалась работа над техникой и виртуозностью исполнения. В экзерсис у палки добавлены одинарные туры. На середине развитие получало adagio, в которое включались двойные туры в большие позы, grand fouetté и renversé. Отдельно было рекомендовано, чтобы в комбинации adagio входили большие прыжки, такие как grand jeté en attitude и arabesque[497]. Под термином grand relevé en dehors et en dedans (avec un tour), вероятнее всего, подразумевался grand temps relevé.

Раздел allegro усложнялся прыжками, исполнявшимися en tournant: emboîté, petit pas jeté battu, sissonne (45°). К средним прыжкам добавились: soubresaut и jeté fondu (fermé), к заноскам — entrechat six. Soubresaut как от-

---

[496] Программа занятий балетными танцами / Сост. В. И. Степанов. С. 261.
[497] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский. С. 13.

дельный прыжок не представлен в программе 1895 года, его упоминание есть только в описании приёма исполнения cabriole battu. Одной из главных задач седьмого года обучения было освоение больших прыжков, к которым добавились grand jeté en attitude и arabesque, grand fouetté saut de face, saut de Basque. Отдельно в программе изучались подход к ним temps, pas couru. Термин grand fouetté saut de face не использовался в программе 1895 года. Сложно предположить, как относительно техники исполнения движения применялось уточнение «de face». Возможно, прыжок исполнялся en face, что не свойственно для рисунка его выполнения. Как правило, этот прыжок выполняется либо по прямой, в профиль по отношению к зрителю, либо с продвижением по диагонали.

Отдельно выделены новые движения исключительно мужского класса: двойной tour en l'air и grande cabiole. Пальцевая техника усложнялась введением grand fouetté и petit jeté en tournant (avec demi-tour).

8-й год обучения

В выпускном классе вводились «упражнения, завершающие техническое образование по классическому танцу»[498]. К движениям у палки добавлялись только двойные туры. В экзерсисе на середине все пройденные туры также должны были быть двойными. Из новых движений изучалось grand fouetté en tournant, которое также исполнялось с прыжком и на пальцах. Можно предположить, что renversé en écarté является аналогом pirouette renversée из программы Степанова[499] шестого-седьмого годов обучения.

В allegro продолжалась работа над большими прыжками: grand jeté renversé, grand jeté en tournant (по программе 1895 года они конкретизированы в attitude и attitude allongée[500]), grand ballotté, grande sissonne en tournant, jeté entrelacé, pas de ciseaux. Grand jeté renversé, jeté entrelacé и grand fouetté

---

[498] Программа занятий балетными танцами / Сост. В. И. Степанов. С. 261.
[499] Там же.
[500] Там же.

sauter en tournant en dedans не были включены в программу Степанова. Grande cabriole, изучавшийся в мужском классе на год раньше, теперь исполнялся и в женском. В мужском классе осваивались grande cabriole double и grande sissonne en tournant double. Технически сложный прыжок категории заноски entrechat sept не отнесен исключительно к мужской технике, также как и grandes pirouettes. В женском классе к движениям на пальцах добавлялись различные вращения: двойные туры, fouetté, tours chaînés.

Относительно программы 1895 года из программы 1928 года был утрачен целый ряд технически сложных движений. У палки это коснулось нескольких форм pirouettes: avec petits ronds de jambe, avec petits battements sur le cou-de-pied, en attitudes et en arabesques. Были также исключены две разновидности battements: battements «flic-flac» и grands battements fondus sur la demi-pointe.

В экзерсис на середине не были включены два вида grands battements, представляющих собой комбинации из нескольких движений: à la seconde, grand rond de jambe et attitude croisée en arrière и en avant sur la demi-pointe: 1/4 de tour en dedans, la jambe en haut de côté ou pliée. В программе 1928 года также не представлены две формы développé flic-flac. Pirouette en tire-bouchon и sur le pivot также не встречаются в более поздней программе.

В разделе allegro отсутствуют pas de poisson, temps de cuisse, glissade battue и целый ряд прыжков, требующих особой виртуозности: pas de Zéphire (без поворота и en tournant), несколько разновидностей cabrioles, включая battu triple, то есть с тройным ударом, grand pas fouetté avec cabriole, entrechats six (échappé) и entrechats sept. На пальцах по программе В. И. Степанова были представлены движения pirouettes avec petits battements и в большие позы, не изучаемые по программе 1928 года.

Выводы к параграфу 3.1. В результате анализа архивных материалов фонда Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (ф. 259) в ЦГАЛИ СПб удалось выяснить особенности дореволюционного преподавания балетного танца: распределение по классам варьировалось по уровню способно-

стей. После проведения реформы образования началась разработка программ, в результате которой в 1928 году была создана первая задокументированная и апробированная программа по классическому танцу. В процессе её создания участвовали А. Я. Ваганова, Л. С. Леонтьев, В. И. Пономарев и А. М. Монахов. Терминология, использованная в программе 1928 года, заметно отличается от программы В. И. Степанова. В некоторых случаях это касается французской грамматики, которая более точно представлена в более ранней программе, в других — для одного и того же движения использовались разные термины. При сравнении материалов программы 1928 года с материалами программы Степанова 1895 года установлено, что темп и объем материала экзерсиса у палки первого года обучения идентичен, в отличие от экзерсиса на середине, где в более ранней программе были представлены только позиции рук и port de bras, а в программе 1928 года на середину переносился весь экзерсис у палки кроме développés. Во втором классе этот разрыв сокращался. По обеим программам происходила постановка девочек на пальцы, но по программе Степанова она осуществлялась исключительно у палки, а по программе 1928 года se relever sur les pointes исполнялись также на середине зала. Движения третьего года обучения равнозначны по уровню сложности и темпу их прохождения. По обеим программам было рекомендовано исполнение экзерсиса у палки на полупальцах, продолжалась работа над пальцевой техникой и разделом allegro. Если сравнивать программу четвертого года обучения 1928 и 1895 года, то вторая была более насыщена технически сложными элементами. Одновременно происходило освоение прыжков с заносками (batterie), но в более поздней программе этот подраздел allegro представлен шире. По программе 1928 года подготовка к вращениям начиналась на год раньше, чем по программе Степанова, но в последней темп их освоения был значительно быстрее: на пятом году обучения изучались от 1/4 до двух pirouttes sur le cou-de-pied и в большие позы. Общий уровень технических элементов программы 1928 года в пятом классе ещё сильнее отставал от программы 1895 года. Материалы шестого-седьмого годов обучения сравнивать

сложнее, так как в программе Степанова они представлены вместе, но можно сделать вывод, что даже с добавлением дополнительного восьмого года обучения, программа 1928 года уступает по уровню техники. Особенно это коснулось вращений, больших прыжков и движений на пальцах. Результаты сравнения приведены в таблице (Приложение А).

3.2. Становление методики А. Я. Вагановой как ключевого фактора развития программы по классическому танцу

26 (14) июня 1879 года в городе Санкт-Петербурге в семье отставного унтер-офицера Якова Тимофеевича и его жены Елены Андреевны родилась Агриппина Яковлевна Ваганова[501]. Её творческую биографию принято разделять на два ярко выраженных этапа. «О первом из них — сценической карьере танцовщицы — она вспоминала с горечью, второй — послереволюционная педагогическая деятельность — принес ей мировое признание. И все же эти периоды взаимосвязаны. В неудовлетворенности артистической карьерой кроются истоки последующих достижений. Со страниц воспоминаний Вагановой встает облик человека, настойчиво ищущего с юных лет»[502], поэтому можно выделить более ранний первый этап, также повлиявший на создание методики А. Я. Вагановой, что позволяет определить три этапа, существенные с точки зрения методических открытий: 1) обучение в Императорском Санкт-Петербургском Театральном училище (1889–1897); 2) исполнительская деятельность (1897–1916); 3) педагогическая деятельность (1916–1951).

Педагогическая деятельность А. Я. Вагановой в военные и послевоенные годы, её балетмейстерские работы и художественное руководство балетом ЛАТОБа имени С. М. Кирова не будут рассмотрены в рамках исследования, поскольку предметом интереса является формирование ее программы. В воспоминаниях Ваганова писала: «Мне исполнилось десять лет, когда ро-

---

[501] Свидетельство [о рождении и крещении (копия) Агриппины Вагановой] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4143. Л. 2.

[502] *Чистякова В. В.* А. Я. Ваганова и её книга «Основы классического танца» // *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. СПб.: Лань, 2000. С. 6.

дители решили отдать меня в театральное училище, чтобы сделать из меня артистку балета. Это было и моим желанием»[503]. В Императорское Санкт-Петербургское Театральное училище она поступила без всякой протекции[504], по прошению[505] её отца от 19 августа 1889 года. «Испытание было незамысловатое. <…> Главное — надо было произвести впечатление внешним видом»[506]. Ваганова вспоминала, что «явилась на прием с завитой головой»[507]. На поступлении, которое проходило 29 августа 1889 года, присутствовали Е. О. Вазем и П. А. Гердт, признавшие её ноги «вполне отвечающими требованиям хореографического искусства»[508]. По воспоминаниям Вагановой, Вазем сказала, что «этого барашка нужно взять»[509].

Педагогом классического танца Вагановой на первом году обучения был А. А. Облаков (1862–1906). «Говорил он тихо, мягко, так что его замечания были едва слышны, но все же он склонялся к нашим ногам и поправлял, по мере надобности, их движения»[510]. В возрасте десяти лет у Вагановой проявился интерес к составлению комбинаций-вариаций. Сохранившуюся запись она изложила следующим образом: «Сначала надо было выбежать на середину зала (по-видимому, сразу по вступлении в школу я усвоила, что балетные артистки выбегают на середину зала), сделать два battements tendus с разных ног (одно из первоначальных экзерсисных pas), затем dévelope à la seconde (это уж из экзерсиса, постигаемого через полгода у палки, а для середины — и позднее), changement de pied (прыжок, изучаемый к концу года). В заключение, гласила моя запись, надо убежать туда, откуда выбежала»[511].

---

[503] Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы. С. 21.

[504] Автобиография А. Я. Вагановой // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 345 в-2. 2 л.

[505] Прошение [Якова Ваганова от 19 августа 1889 года] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4143. Л. 1.

[506] Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы. С. 21.

[507] У А. [Я.] Вагановой // Петроградская газета. 1916. 6 янв. (№ 5). С. 6.

[508] Автобиография А. Я. Вагановой. Л. 1.

[509] У А. [Я.] Вагановой. С. 6.

[510] Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы. С. 23.

[511] Там же. С. 24.

Первый год обучения был испытательным, после успешного его завершения Ваганова была переведена из вольноприходящей ученицы[512] в казенночисленную воспитанницу и начала проживать в интернате. Её педагогом на втором и третьем годах обучения был Л. И. Иванов (1834–1901). По её словам, «переход из младшего класса А. А. Облакова в следующий класс Льва Ивановича Иванова обрекал ученицу на два года безделья. <…> Урок велся лениво и приводил к малым результатам. Да и программа была очень неопределенной»[513]. Стоит отметить проблематику отсутствия единой программы по классическому танцу. О своем педагоге по классическому танцу четвертого года обучения, Е. О. Вазем (1848–1937), Ваганова писала, испытывая большое уважение к её профессионализму: «Вазем видела всё, никто не ускользал от её глаза»[514]. На уроках она обращала внимание на постановку корпуса, выработку plié и развитие выносливости. При этом комбинации экзерсиса у палки были неизменными[515]. В книге «Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра»[516] Вазем ввела понятие «балетный темп»[517], которое она объясняла как раскладку движения на составные части для дальнейшей их координации в момент их исполнения. Ваганова использовала этот метод в дальнейшей педагогической деятельности. Её следующим педагогом был Х. П. Иогансон (1817–1903), который хоть и давал новые технически усложненные движения, но не объяснял приёмы их исполнения. «Стали побольше делать прыжков с заноской, так называемые batterie <…> изучили некоторые танцевальные движения с кругами»[518]. После трех лет учебы в классе Иогансона Ваганова с оценкой в одиннадцать баллов из двенадцати

---

[512] Свидетельство об успехах и поведении А. Я. Вагановой // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 345 б-69. [1] л.

[513] Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы. С. 37.

[514] Там же.

[515] *Силкин П. А.* Русская школа классического танца. С. 25.

[516] *Вазем Е. О.* Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. Л.; М.: Искусство, 1937. 472 с.

[517] Там же. С. 209.

[518] Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы. С. 38.

окончила свое «общее семиклассное образование»[519], но так как это произошло досрочно[520], она была оставлена пепиньеркой еще на один год[521]. В автобиографии она писала, что «таким образом, имея массу свободного времени, [она] почти весь досуг посвящала изучению своей специальности»[522]. Стоит отметить, что в учебной практике была традиция вечерних занятий экзерсисом учениц старших классов с отстающими младшими. Ваганова писала, что её это очень удовлетворяло[523], что указывает на ранее проявление интереса к педагогической деятельности. Её последним педагогом был П. А. Гердт (1844–1917), который, на тот момент, впервые взял женский класс. В своём уроке он продолжал традиции французской балетной школы. «Главные достоинства женского танца [П. А. Гердт] видел в грации, мягкости, благородстве. Динамика его не прельщала. К тому же он мало обращал внимания на координацию и взаимосвязь разных частей тела: не задумывался, например, над тем, что руки обязаны помогать движениям ног»[524]. С осени 1896 года в Императорском Санкт-Петербургском Театральном училище начал преподавать представитель итальянской школы Энрико Чеккетти (1850–1928). Его педагогическую деятельность в России Ваганова считала «событием, сыгравшим огромную роль в истории нашей педагогики, а вместе с тем и русского балета»[525]. Кроме классического танца он вел уроки пантомимы и поддержки. Известно[526], что Чеккетти хотел перевести Ваганову в свой класс, но ему было отказано, по причине того, что ей оставалось учиться один год, а не два. Ваганова восприняла это болезненно. Она вспоминала, что её «тянуло к запрещенному плоду— к итальянскому классу, а между тем ученицы Чеккетти стали скрытными и не посвящали нас в новые премудрости»[527].

---

[519] Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы. С. 38.
[520] На службу в театр принимали в возрасте не менее семнадцати с половиной лет.
[521] Пепиньерки посещали только специальные танцевальные дисциплины.
[522] Автобиография А. Я. Вагановой. Л. 1.
[523] Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы. С. 41.
[524] *Красовская В. М.* История русского балета. С. 22.
[525] *Чистякова В. В.* А. Я. Ваганова и её книга «Основы классического танца». С. 7.
[526] Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы. С. 40.
[527] Там же. С. 41.

На выпускном спектакле, который состоялся 27 марта 1897 года на сцене Учебного театра[528], Ваганова танцевала в двух партиях. Она исполняла нимфу в балете «Шалость Амура» (хореография Л. И. Иванова, музыка А. Фридмана и Ч. Пуни) и Черную Жемчужину (La perle noire) в балете «Прелестная жемчужина» (хореография М. И. Петипа, музыка Р. Дриго). Вторую партию, по воспоминаниям Вагановой, она учила по нотации В. И. Степанова. Примечательно, что в программе выпускного спектакля, хранящейся в Кабинете истории русского балета имени М. Х. Франгопуло Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, указано, что Ваганова не только исполняла, но и сочинила вариацию Черной Жемчужины[529].

Итоговой оценкой по балетным танцам в аттестате[530] от 25 мая 1897 года было «отлично». По постановлению конференции Императорского Санкт-Петербургского Театрального училища ей был присужден похвальный лист «за хорошие успехи в науках и отличные в балетных танцах»[531].

На службу в кордебалет Императорских театров А. Я. Ваганова была зачислена 1 июня 1897 года с окладом в 600 рублей в год[532], что было утверждено предписанием директора Императорских театров от 10 июня 1897 года[533]. С 1 сентября 1900 года она была переведена в корифейки с содержанием в 720 рублей в год[534]. Ровно через год её повысили до второй танцовщицы

---

[528] *Гендова М. Ю.* Выпускной спектакль Агриппины Вагановой (Санкт-Петербург, 1897) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 5 (58). С. 153.

[529] Программка опубликована в статье: *Гендова М. Ю.* Выпускной спектакль Агриппины Вагановой (Санкт-Петербург, 1897). С. 156.

[530] Аттестат [Агриппины Вагановой об окончании полного курса Императорского Санкт-Петербургского Театрального училища (копия) от 25 мая 1897 года] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4143. Л. 5.

[531] Похвальный лист [Агриппины Вагановой] // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10385 / 102.

[532] Прошение [И. Рюмина об определении Агриппины Вагановой на службу Императорских театров от 1 июня 1897 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 2.

[533] [Об определении Агриппины Вагановой на службу в Императорские театры от 10 июня 1897 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 1; [Об определении Агриппины Вагановой на службу в Императорские театры от 10 июня 1897 года № 3732] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 4.

[534] [О назначении корифейкой Агриппины Вагановой от 28 февраля 1900 года] //

с окладом 1020 рублей[535], в 1902 году — до содержания в 1080 рублей[536], в 1903 — до 1200 рублей[537].

А. Я. Ваганова вспоминала, что, работая в театре, она продолжала «усердно учиться, не пропускала общих классов Н. Г. Легата и брала у него отдельные уроки; занималась под руководством О. И. Преображенской и Е. П. Соколовой»[538]. Каждый из педагогов оставил след в формировании её методики классического танца. Про Преображенскую Ваганова писала, что «её [Преображенской] разумные пояснения к итальянскому экзерсису заставили мое тело работать по-новому, вводя в действие все мышцы, дремавшие до того времени. Те немногие уроки, которые я с ней провела, навели меня на иной путь, заставляли призадуматься, разбираться в танцах и подходить к каждому исполняемому движению с большой сознательностью»[539]. Именно через Преображенскую Ваганова постигала основы методики Э. Чеккетти. Н. Г. Легат был учеником Х. П. Иогансона и представителем французской школы. Его приёмы также оказали влияние на становление педагогического метода Вагановой. В частности, все комбинации должны были обязательно исполняться с правой и левой ноги для равномерного развития мышечного аппарата и координации.

1 сентября 1906 года она была переведена в первые танцовщицы[540]. Постепенно её оклад вырос до 3600 рублей[541]. Несмотря на продвижение по карьерной лестнице, Ваганова, по её воспоминаниям, испытывала «муки неудо-

---

РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 8.

[535] [О назначении второй танцовщицей Агриппины Вагановой от 1 сентября 1907 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 12.

[536] [О повышении оклада Агриппины Вагановой от 9 апреля 1902 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 13.

[537] [О повышении оклада Агриппины Вагановой от 20 июня 1903 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 17.

[538] Автобиография А. Я. Вагановой. Л. 1.

[539] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 3-е изд. С. 4.

[540] Выписка из журнала распоряжений по Императорским Санкт-Петербургским театрам с 24 по 27 августа 1906 года // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 18.

[541] [О повышении оклада от 17 сентября 1914 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 43.

влетворенности и собой, и старой системой преподавания»[542]. Она писала, что «было очевидно, что я не прогрессирую. И это сознание было ужасно»[543].

С 1912 года за Вагановой начал наблюдать Аким Львович Волынский (1863–1926). Он посвятил ей монографическую статью «Вариация Вагановой», высоко оценив её исполнение вариации из балета «Коппелия». Между артисткой и критиком произошло дружеское сближение, которое можно проследить по их переписке, сохранившейся в РГАЛИ[544].

6 мая 1915 года[545] А. Я. Ваганова получила разряд балерины. Это произошло за месяц до её ухода на пенсию за «20-летнюю службу с учетом 2-х последних лет практиканткой-ученицей»[546]. Ваганова окончила исполнительскую деятельность в Императорских театрах 14 июня 1915 года[547], но с 1 октября по 1 января 1916 года по приглашению дирекции принимала участие еще в четырех спектаклях на главных ролях[548]. По завершению службы Ваганова запросила бенефис[549], который был одобрен дирекцией[550] и состоялся 10 января 1916 года[551]. В прощальный вечер показали балет «Ручей»[552].

---

[542] *Ваганова А. Я.* Мой путь // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 329. Л. 2. Фонд «Рукописи и документы». ГИК № 10371 / 329. Л. 2.

[543] Там же.

[544] Письма Вагановой Агриппины Яковлевны к А. Л. Волынскому // РГАЛИ. Ф. 95. Оп. 1. Ед. хр. 374. 8 п., 8 + 3 конв.

[545] [О переводе в разряд балерины Агриппины Вагановой от 5 мая 1915 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 49.

[546] Автобиография [А. Я. Вагановой] // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 18. Ед. хр. 287. Л. 6.

[547] Выписка из журнала распоряжений по Императорским Санкт-Петербургским театрам с 18 по 20 мая 1915 года // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 50; Прошение [об уходе на пенсию] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 51.

[548] [Об участии в спектаклях Агриппины Вагановой с 1 октября 1915 по 1 января 1916] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 60.

[549] Прошение [о бенефисе Агриппины Вагановой от 20 декабря 1914 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 45; Рапорт [В. Теляковского от 14 января 1915 года об обращении Агриппины Вагановой с просьбой назначить бенефис в сезоне 1915–1916] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 46.

[550] Приказ [о бенефисе Агриппины Вагановой от 19 февраля 1915 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 47; Оповещение [о бенефисе от 25 февраля 1915 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 48.

[551] Удостоверение [о бенефисе Агриппины Вагановой] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 61.

[552] Хореография А. Коппини (по А. Сен-Леону), музыка Л. Делиба и Л. Минкуса.

С. Н. Худеков под псевдонимом Театралъ взял у Вагановой интервью для Петроградской газеты по случаю окончания её карьеры. В заголовке статьи допущена опечатка в отчестве: «У А. В. Вагановой»[553]. Худеков писал, что «после В. А. Трефиловой, это, кажется, первый случай в балете, что артистка покидает сцену в полном расцвете своего таланта. Но В. А. Трефилова ушла добровольно вследствие семейных обстоятельств, тогда как А. Я. Ваганову, в силу каких-то особых соображений, кажется, просто не оставляют на дальнейшей службе»[554]. Ваганова подтвердила, что уход со сцены состоялся по окончанию срока службы, но подчеркнула, что «крайне грустно расставаться с публикой, которая поддерживала [её] во все тяжелые минуты моей службы, оказывала нравственную поддержку и поощряла к дальнейшей работе»[555]. Она выражала благодарность своим учителям: Х. П. Иогансону, Н. Г. Легату, О. И. Преображенской. Про последнюю Ваганова вспоминала, как о «большой художнице, вдохновившей [её] к работе»[556] и говорившей на особом языке, понятном только её ученикам. Она приводила в пример выражение «на правом плече нет души»[557]. На вопрос Худекова, где Ваганова приобрела свою технику, она ответила, что в школе, но подчеркнула, что «всегда очень усердно работала»[558].

В 1916 году А. Я. Ваганова начала педагогическую деятельность, «которой уже тогда увлекалась, помогая своим младшим товарищам в проработке партий и ролей»[559]. Она преподавала в частных школах и студиях, которых, по словам Ф. В. Лопухова, в тот период было как никогда много, что «можно было подумать, что весь Петроград решил стать балетным»[560]. Ваганова работала в школе Миклоса, названной по имени её директора, который, по словам Вагановой, был «довольно скверным во многих, если не во всех отноше-

---

[553] У А. [Я.] Вагановой. С. 6.
[554] Там же.
[555] Там же.
[556] У А. [Я.] Вагановой. С. 6.
[557] Там же.
[558] Там же.
[559] Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы. С. 58.
[560] *Лопухов Ф. В.* Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. С. 197.

ниях»[561]. Юрий Николаевич Миклос (1878–1938) был бароном и магистром права. В апреле 1917 года он открыл частную балетную школу, расположенную по адресу: Гагаринская, 3, и просуществовавшую до 16 февраля 1922 года[562]. Г. Д. Кремшевская писала, что «в ней все носило чисто дилетантский характер»[563]. При этом помимо Вагановой в ней работали М. Ф. Романова и А. В. Ширяев.

Затем Ваганова перешла в 1918 году в школу Балтфлота под руководством А. Л. Волынского[564]. «Но глаза мои глядели вдаль — туда, на Театральную улицу»[565], — вспоминала она. Педагогами школы также были М. Ф. Романова, Е. П. Снеткова и Н. Г. Легат. Последний принимал особо активное участие в её [школы] развитии. Основной проблемой, которую выделяла Ваганова, было то, «что учеников брали почти без разбора, каждого пришедшего»[566], не только детей, но и взрослых, желающих заниматься балетом. Её уроки вспоминала В. Н. Волкова (1905–1975), единственная выпускница школы Волынского, реализовавшая себя на профессиональной балетной сцене: «С момента ее прихода зал наполнялся церковной атмосферой с ритуалом чего-то значительного. Она была терпеливой, внимательной к деталям и более всего к методике»[567].

Эмиграция В. А. Трефиловой освободила для Вагановой место для работы репетитором с артистами[568] и педагогом младших классов. С октября 1919 года она числилась в педагогическом составе Ленинградского хорео-

---

[561] Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы. С. 58.

[562] *Петухова Л. М.* Частные балетные студии начала двадцатого века в Петербурге-Петрограде // Вторые открытые слушания «Института Петербурга». Ежегодная конференция по проблемам петербурговедения. 21–22 января 1995 года. С. 2–3.

[563] *Кремшевская Г. Д.* Агриппина Ваганова. С. 37.

[564] С 1921 года учебное заведение называлось Школа Русский балет и Государственный Хореографический Техникум. Оно было ликвидировано в 1925 году. В 1926 году был одобрен проект о возобновлении его работы, нереализованный по причине смерти Волынского.

[565] Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы. С. 58.

[566] Там же.

[567] *Meinertz A.* Vera Volkova. A Biography. New York: Dance Books Limited, 2007. P. 16.

[568] [Удостоверение о службе Агриппины Вагановой] // ЦГАЛИ. Ф. 260. Оп. 3. Д. 491. Л. 6.

графического училища[569]. Предложение о трудоустройстве поступило от А. А. Облакова, младшего брата её первого педагога по классическому танцу. «Уже первый год работы с классом в училище показал поразительные успехи учениц А. Я. Вагановой, благодаря выработанному ею методу и новым приемам исполнения движений, что явилось убедительным доказательством правильности ее поисков. Кроме младшего (третьего) класса, который дирекцией решено было оставить за ней до выпуска, — доверили довести еще два старших класса»[570]. В 1921 году из класса Вагановой выпустились Т. К. Лешевич и В. П. Петрова. В составе выпуска 1923 года были О. П. Мунгалова и Н. Ф. Млодзинская, 1925 года — М. Т. Семёнова. С этого момента с каждым своим выпуском Ваганова дарила русскому балету новых звезд, таких как О. Г. Иордан (1926), Г. С. Уланова и Т. М. Вечеслова (1928), Н. М. Дудинская и Ф. И. Балабина (1931), А. Я. Шелест (1937), О. Н. Моисеева и Н. А. Кургапкина (1947), И. А. Колпакова (1951) и многих других балерин. В одной из последних статей педагог рассказывала: «Ученицы, давно не видевшие меня, находят сдвиг, прогресс в моем преподавании. Отчего это происходит? От пристального внимания к спектаклям нового порядка. Ведь кругом жизнь, все растет, все двигается вперед. Поэтому рекомендую... наблюдать за жизнью и за искусством»[571].

Система преподавания А. Я. Вагановой стала компиляцией двух школ — итальянской и французской. Именно с их сравнительного анализа начался её педагогический поиск. «Отличительной чертой итальянской школы является виртуозность в ущерб пластичности и внешней красоты исполнения. <…> Во французской школе, так называемый строго-классической, мы видим как раз обратное: изящество манер и красота движений. В Россию первоначально проникли идеи французской школы, но под влиянием приез-

---

[569] Ведомости на выдачу зарплаты рабочим и служащим училища // ЦГАЛИ. Ф. 259. Оп. 2. Д. 5. Л. 55.

[570] *Силкин П. А.* Агриппина Яковлевна Ваганова: Рабочие записи педагога // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 5 (26). С. 7–8.

[571] *Чистякова В. В.* А. Я. Ваганова и её книга «Основы классического танца». С. 7.

жавших к нам на гастроли итальянских артистов, виртуозность так же приобретает права гражданства»[572].

К представителям французской школы, работавшим с Вагановой, относились Н. Г. Легат, П. А. Гердт и Х. П. Иогансон. «Урок французской школы в конце XIX века вырабатывал мягкую и грациозную, но излишне вычурную, декоративную пластику»[573]. Ваганова была убеждена, что «архаичная манера, пренебрежение к выработке энергии рук и корпуса, спокойная, размеренная манера ведения экзерсиса ограничивали виртуозность танца»[574].

Итальянская школа была представлена работой педагогов Э. Чеккетти и О. И. Преображенской и выделялась виртуозной техникой. Уроки Чеккетти вырабатывали устойчивость, вращения и выносливость, при этом были четко структурированы, что давало видимые результаты. В фонде А. Я. Вагановой Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства хранится тетрадь Вагановой[575] с уроками Чеккетти, зафиксированными ею по дням недели. Из стенограммы[576] от 17 октября 1935 года видно, что эти записи она приводила в пример на своих лекциях по методике преподавания классического танца. «Ваганову удивляло, как смело Чеккетти обучал технике бесконечных вращений. „Нас тоже учили турам, но выпустили на сцену, не выучив“», — вспоминала она[577]. При этом педагог отмечала резкость исполнения и угловатость линий итальянских балерин, обращая внимание на то, что русские примы одухотворяли и наполняли плавностью и выразительностью технику, перенятую у итальянок. У русской балетной школы была душа, но не была сформирована

---

[572] Доклад о методе преподавания классического танца. Копия // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 7818 / 1. Л. 1–2.

[573] *Чистякова В. В.* А. Я. Ваганова и её книга «Основы классического танца». С. 7.

[574] Там же.

[575] Тетрадь с уроками Э. Чеккетти // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371/345 а-40.

[576] Стенограмма лекции А. Я. Вагановой [от] 17 октября 1935 года. Л. 3–5.

[577] Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы. С. 7.

методика преподавания и учебный план, организующий процесс обучения. Именно потребность структуризации знаний, полученных эмпирическим путем, являлась основным триггером педагогической деятельности Вагановой. Таким образом, она начала создавать свою систему обучения классическому танца, синтезируя в ней итальянскую и французскую школы и обогащая её особенностями русской манеры исполнения.

В 1927 году А. Я. Ваганова принимала участие в формировании первой программы по классическому танцу. Она была в комиссии по её разработке и одним из авторов опубликованных материалов. «Ваганова была одной из тех, кому пришлось и на практике, и в теории доказывать жизнеспособность классического танца как такового, вступая в дискуссию с авторитетными оппонентами»[578], такими как И. И. Соллертинский, В. Н. Всеволодский-Гернгросс и А. А. Гвоздев, опубликовавшими в 1928 году в журнале «Жизнь искусства» статьи «Пути обновления балетной школы» (И. И. Соллертинский)[579] и «Реорганизация хореографического образования»[580] (В. Н. Всеволодский-Гернгросс, А. А. Гвоздев, И. И. Соллертинский). В них была поставлена под сомнения «целесообразность классического экзерсиса»[581], нуждающегося в проверке на предмет соответствия требованиям современного театра с точки зрения медико-физиологического и эстетического аспектов[582]. Авторы статей предлагали следующие альтеранативные пути развития хореографического образования: 1) разделить танец на классический и свободный, основоположниками последнего были Айседора Дункан и Эмиль Жак-Далькроз; 2) типизировать экзерсис на тренажный и художественный; 3) ввести различные виды телесного тренажа и спорта (спорт-аэр-

---

[578] *Грызунова О. В.* Комбинации из архива А. Я. Вагановой. С. 9.

[579] *Соллертинский И. И.* Пути обновления балетной школы // Жизнь искусства. 1928. № 35. С. 10–11.

[580] *Всеволодский В. Н., Гвоздев А. А., Соллертинский И. И.* Записка о реорганизации хореографического образования // Жизнь искусства. 1928. № 38. С. 12–13; *Всеволодский В. Н., Гвоздев А. А., Соллертинский И. И.* Реорганизация хореографического образования // Жизнь искусства. 1928. № 39. С. 12–13.

[581] *Грызунова О. В.* Комбинации из архива А. Я. Вагановой. С. 9.

[582] *Всеволодский В. Н. и др.* Реорганизация хореографического образования. С. 12.

бол, теннис, игры, акробатика); 4) интегрировать импровизационный принцип «ведения экзерсисной работы, сблизив ее с художественной»[583]; 5) обогатить средства художественной выразительности, используемые в танце; 6) приравнять классический танец характерному и уделить отдельное внимание этнографическим танцам. Как отметила О. В. Грызунова, «Ваганова включалась в полемику на страницах прессы еще до данных статей, заявляя, что „классический танец не умрет. Это есть тот фундамент, та школа, на основе которой можно строить любое новое“[584]. Она дискутировала, отстаивая самоценность классического экзерсса и необходимость жесткого отбора выразительных средств из новых пластических веяний»[585].

С 1931 по 1937 год[586] Ваганова возглавляла балетную труппу Ленинградского академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова. Начиная с этого периода, в труппе постепенно формировался единый стиль исполнения, а также начала налаживаться связь с Училищем.

Заключительным этапом в становлении методики Вагановой и систематизации её педагогического опыта было написание теоретической работы «Основы классического танца», впервые изданной в 1934 году. «Появление учебника тесно связано с возникновением в 1934 году педагогического отделения при Ленинградском хореографическом училище[587]. Теперь ей предстояло не только научить выполнять движения по всем установленным ею правилам, не только учить танцевать, но на основе своего метода учить, как надо обучать будущих артисток балета»[588].

При жизни Вагановой были выпущены три издания (1934, 1939, 1948), к последнему добавился нотный материал. «Впервые в истории русского ба-

---

[583] *Всеволодский В. Н. и др.* Реорганизация хореографического образования. С. 12.

[584] *Ваганова А. Я.* Пути балета // Агриппина Яковлевна Ваганова: Статьи. Воспоминания. Материалы. Л.; М.: Искусство, 1958. С. 64.

[585] *Грызунова О. В.* Комбинации из архива А. Я. Вагановой. С. 9.

[586] Приказ об освобождении А. Я. Вагановой от работы в театре от 22 декабря 1937 года // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10385 / 33.

[587] Просуществовало до 1941 года.

[588] *Кремшевская Г. Д.* Агриппина Ваганова. С. 109.

лета создан научный труд, учебник, которому суждено было повлиять на развитие педагогики не только в нашей стране, но и за рубежом»[589].

Отдельную роль в его написании сыграла Л. Д. Блок (1881–1939), литературный консультант А. Я. Вагановой. Она вошла в историю как актриса, историк балета и автор книг «И быль, и небылицы о Блоке и о себе»[590] и «Классический танец: История и современность»[591]. «В разные годы она занималась „пластической гимнастикой“ под руководством артиста балета В. И. Преснякова, свободным танцем Айседоры Дункан, ритмической гимнастикой Жака Далькрозе и владела основами биомеханики Всеволода Мейерхольда»[592], которого она в 1931 году просила помочь привезти из-за границы несколько книг по хореографии[593]. Важную роль в увлечении Блок балетом оказал её психолог Александр Фёдорович Кларк (1890–1941), занимавшийся изучением сценического дарования и творческого труда. О. А. Кузнецова в статье, посвященной Л. Д. Блок, показала, что «именно он сознательно направил интерес Л. Д. Блок к телу и телесности в иное русло»[594]. Стоит обратить внимание на то, что Кларк был учеником В. М. Бехтерева, стажировавшегося в Париже у Ж.- М. Шарко. В 1919 году Кларк, будучи известным балетоманом, открыл в доме на углу Английского проспекта и Офицерской улицы балетную школу, где преподавали Н. Д. Данилова и Е. В. Гельцер. Блок, окунувшись в балетную среду, начала анализ эстетики этого вида искусства, проводя параллели между балетным и античным канонами. При этом она подчеркивала важную роль биомеханики как ощущения «упругой закономерной связи всех рычагов тела»[595].

---

[589] *Кремшевская Г. Д.* Агриппина Ваганова. С. 109.

[590] *Блок Л. Д.* И были, и небылицы о Блоке и о себе. Бремен: Кафка-Пресс, 1979.

[591] *Блок Л. Д.* Классический танец. История и современность.

[592] *Кузнецова О. А.* Любовь Дмитриевна Блок в поисках призвания // Вестник Российского фонда фундаментальных исследований. Гуманитарные и общественные науки. 2021. № 3 (105). С. 109–110.

[593] *Горина Т. Н.* Л. Д. Блок в Петербурге // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 2 (49). С. 147.

[594] *Кузнецова О. А.* Любовь Дмитриевна Блок в поисках призвания. С. 110.

[595] Там же.

В 1926 году вышел труд советского физиолога и психофизиолога Н. А. Бернштейна (1896–1966) «Общая биомеханика»[596]. «На основе экспериментальных данных, полученных на основе изучения биомеханики и физиологии мышечного сокращения в трудовых движениях, Бернштейн обосновал необходимость постоянного контроля и коррекции процесса реализации целенаправленных двигательных действий»[597]. Теоретические основы биомеханики оказали существенное влияние на формирование методики классического танца. «Анализ главных элементов в педагогической системе А. Я. Вагановой показывает… четкое соответствие движений биомеханическим канонам»[598]. В области биомеханики Ваганова работала и с Е. А. Котиковой, автором труда «Биомеханика физических упражнений»[599], создавшей при кафедре анатомии Государственного ордена Ленина института физической культуры имени П. Ф. Лесгафта[600] с таким же названием[601].

В книге Ваганова использовала французскую терминологию, подчеркивая, что были видоизменены некоторые названия и частично введены новые. «Но это все варианты одной общей и международной системы танцевальной терминологии»[602]. На уроках по методике преподавания классического танца она рассказывала, что «французская терминология неизбежна, так же как в медицине латынь, как в вокальном искусстве итальянский язык, в спорте — английский»[603].

---

[596] *Бернштейн Н. А.* Общая биомеханика. М.: РИО ВЦСПС, 1926. 416 с.

[597] *Девишвили В. М.* Н. А. Бернштейн — основатель современной биомеханики // Национальный психологический журнал. 2015. № 4 (20) С. 75.

[598] *Капанова Г. Ж.* Методика А. Я. Вагановой как основа профессиональной подготовки артистов балета // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 4 (39). С. 181.

[599] *Котикова Е. Г.* Биомеханика физических упражнений. М., Л.: Физкультура и спорт, 1939. 328 с.

[600] Наименование Национального государственного университета физической культуры, спорта и здоровья имени П. Ф. Лесгафта в 1935–1942 годах.

[601] *Масленников П. Ю.* Роль А. Я. Вагановой в развитии медико-биологической составляющей хореографии // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 3 (32). С. 17.

[602] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 20.

[603] Стенограмма лекции А. Я. Вагановой [от] 17 октября 1935 года. Л. 5.

Ваганова адресовалась и к «Азбуке движений человеческого тела»[604] В. И. Степанова (рис. 22). На ее базе она создала свою схему и нумерацию точек балетного зала, обратившись также к системе Э. Чеккетти. Примечательно, что схема последнего приведена только в первом[605] и втором[606] изданиях «Основ классического танца».

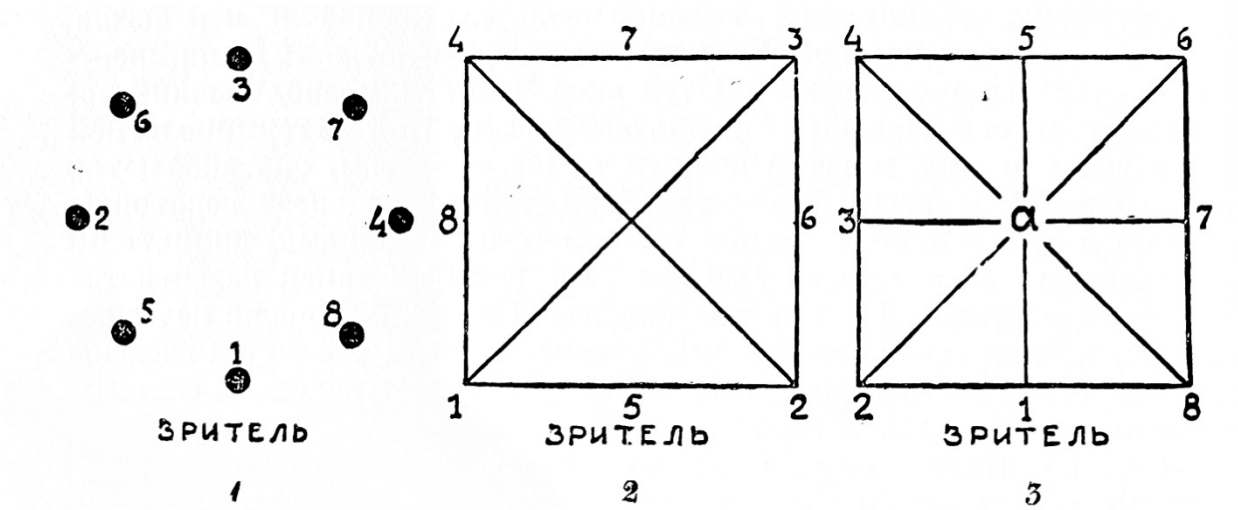

Рис. 22. Планы нумерации точек зала: 1 — Степанова; 2 — Чекетти; 3 — Вагановой[607]

Из работы В. И. Степанова также был взят анатомический прием измерения степени отведения рук и ног, с вычислением градуса, образуемого ими относительно вертикальной оси тела. При этом после долгих сомнений Ваганова отказалась брать научную терминологию из анатомии и биомеханики, ссылаясь на то, что она может быть недоступной читателю и мало употребимой в балетной среде.

По мнению И. А. Трофимовой, «методика Вагановой — это сочетание теории и практики. Каждая теоретическая мысль ее основана на собственном ощущении. Про каждое танцевальное движение Ваганова могла рассказать, как оно исполняется и для чего»[608]. Рассматривая методику Вагановой,

---

[604] *Stépanow W. J.* Alphabet des mouvements du corps humain.
[605] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 23.
[606] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 2-е изд. С. 8.
[607] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 23.
[608] *Трофимова И. А.* Роль методики Вагановой в процессе воспитания кадров современного классического балета в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2013. № 1 (29). С. 83.

нужно, в первую очередь, понимать, что она является системой, построенной по принципу от простого к сложному. «Методикой в данном случае является совокупность знаний, способов и приемов для того, чтобы достичь кратчайшим путем быстрейшего и более совершенного результата»[609].

Ваганова структурировала урок классического танца, обосновав последовательность освоения движений. Она призывала к осознанности восприятия материала и выстраивания причинно-следственных связей. «Из-за четко продуманной концепции уроков и строгой логики выполнения танцевальных заданий, школа классического танца Вагановой по известности и эффективности сопоставима только с системой К. С. Станиславского»[610].

По мнению Вагановой, «классический экзерсис является основой театрального танца»[611]. Он выполняется сначала у палки, потом на середине, затем как adagio, allegro и движения пальцевой техники. Экзерсис у палки Ваганова рекомендовала изучать, стоя лицом и держась двумя руками. Она подчеркивала важность этого подготовительного этапа для правильности постановки корпуса и ног. По методике Вагановой экзерсис начинается с plié. Движение исполнялось в порядке с I по V позицию, в отличие от классов Э. Чеккетти и Н. Г. Легата, где его начинали со II позиции. Ваганова была против этого, подчеркивая, что приседания по I позиции дают основу для выполнения движения в других позициях, так как с первого приседания нужно приложить усилия для соблюдения вертикальной оси. Во II позиции центр тяжести найти легче, соответственно, вся фигура менее сконцентрирована, что не даёт возможности собраться для следующих па.

После plié по методике А. Я. Вагановой исполняется battement tendu. В последовательности экзерсиса Э. Чеккетти стоял grand battement. Ваганова уделяла огромное внимание и значение battement tendu, считая его осно-

---

[609] *Грибанова М. А., Васильев И. В.* О методологии педагогики в балете // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 1 (54). С. 82.

[610] *Капанова Г. Ж.* Методика А. Я. Вагановой. С. 179.

[611] Доклад о методе преподавания классического танца. Копия // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 7818 / 1. Л. 2.

вополагающим движением. «Батман означает отведение и приведение»[612]. Далее по порядку идут battement tendu jeté, rond de jambe par terre, battement fondu, battement frappé, rond de jambe en l'air, petit battement, adagio, grand battement jeté. Каждое движение «включает» и прорабатывает определенные группы мышц за счет использования различных видов их работы (статической, динамической и баллистической[613]) и амплитуды движения.

Ваганова писала, что «на allegro мне хочется остановиться и подчеркнуть его совершенно особое значение. В нем заложена танцевальная наука, вся ее сложность и залог будущего совершенства. Весь танец построен на allegro»[614]. Здесь также присутствует прогрессия от простого к сложному. Вначале исполняются прыжки с двух на две ноги (échappé), потом с двух ног на одну (jeté), также ранжируясь по высоте прыжка от маленьких (assemblé) к средним (sissonne ouverte) и до больших (saut de basque).

Комбинации также необходимо создавать не с балетмейстерской точки зрения. Они должны в первую очередь нести пользу от их исполнения и возможность отработать конкретное па. В простейших комбинациях младших классов акцент следует делать на чистую форму движения, а не на запоминание хореографического текста и танцевальных поз. «Строя свою методику, она [А. Я. Ваганова] предостерегает педагогов младших классов от преждевременного украшения танца, что может в дальнейшем нанести непоправимый вред. Она предлагает начинать обучение в сухой форме, без всякого варьирования. Постепенность обучения — залог правильной постановки корпуса, устойчивости, что и приведет к более совершенному, продуктивному постижению трудных движений и комбинаций»[615].

Со средних классов комбинации можно постепенно усложнять, вводя исполнение движений en tournant и на позы. В старших же классах в комби-

---

[612] Стенограмма лекции А. Я. Вагановой по методике классического танца [от] 27 ноября 1935 года // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 334. Л. 4.

[613] Баллистическая работа мышц связана с ритмичными, рывковыми движениями.

[614] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 6-е изд. С. 18.

[615] *Кремшевская Г. Д.* Агриппина Ваганова. С. 108.

нациях должно присутствовать танцевальное начало, раскрывающее не только технику, но и выразительность обучающихся.

Темп исполнения движений также прогрессирует за время обучения. Все движения изучаются изначально в медленном темпе, в процессе освоения материала темп начинает постепенно сдвигаться. Ярким примером этой прогрессии является battement tendu, который на первом году обучения проучивается на 2 такта 4/4 и в своем развитии доходит до исполнения на 1/16.

Музыкальное сопровождение урока также играет важную роль и развивается от простейших этюдов, отражающих характер движения, до сложных музыкальных форм. «Работа над координацией движений в сочетании с музыкальным ритмом — одно из важнейших положений метода Вагановой». Она рекомендовала «приучать детей слушать музыку с малых лет, чтобы самые несложные движения учениц приобретали выразительность, рождались под влиянием музыки и ритма»[616].

Отдельное внимание в методике Вагановой уделено постановке корпуса как «залогу устойчивости и хорошего вращения. <…> Если в старой школе больше танцевали ногами, то у Вагановой танцевало все тело, особенно спина — выразительная, пластичная, с сильно опущенными лопатками»[617]. Одной из главных реформ была постановка рук, одновременно выполняющих две функции: развитие техники и обогащение движений пластической выразительностью. Важным нововведением также было исполнение движений en dehors, en dedans и с обеих ног, что способствовало развитию координации, которой Ваганова уделяла большое внимание.

В статье П. А. Силкина[618] опубликованы материалы доклада[619] Вагановой о её методе преподавания классического танца, хранящегося в фонде

---

[616] Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы. С. 17.

[617] *Трофимова И. А.* Роль методики Вагановой. С. 84.

[618] *Силкин П. А.* Открывая заново: архивные источники педагогического наследия А. Я. Вагановой // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 2 (43). С. 19–28.

[619] Доклад о методе преподавания классического танца // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 345. 12 л.

А. Я. Вагановой (ф. 242) Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства. Дату доклада не удалось установить, но был найден экземпляр, где сохранилась вводная часть её выступления[620], посвященная историческому обзору классического танца. В параграфе «Основной метод преподавания» тезисно изложены методические рекомендации в хронологической прогрессии по годам обучения. Далее следуют параграфы, посвященные постановке ног, рук, корпуса и элевации и качеству исполнения. Последний параграф под заглавием «Учитель»[621] не был опубликован Силкиным. В нем Ваганова привела цитаты из К. Блазиса и Ж.-Ж. Новерра, не ссылаясь на литературные источники. Свой педагогический метод она описала следующим образом: «Лично я стараюсь пояснить, какое движение для чего делается и к какому па оно служит вспомогательным. На неправильность движений обращаю внимание всего класса, так, например: заставляю исправлять недочеты друг у друга, тем самым активно заставляю сознательно относиться к делу, а не механически»[622]. В заключении доклада Ваганова сформулировала главную задачу экзерсиса: «Дать свободу движения корпуса и конечностей в танцах с соблюдением художественного вкуса, при условии полной гармонии между отдельными частями тела»[623].

Программу по классическому танцу Ваганова считала фундаментом, но подчеркивала, что необходимо ориентироваться на способности обучающихся. Она выступала за восьмилетнее хореографическое образование. По её мнению, десять лет обучения были излишними: «Во-первых, мы будем выпускать очень старых танцовщиц, во-вторых, это растяжка экзерсиса»[624]. На лекции по методике классического танца от 27 октября 1935 года она рассказывала, что «в школе не раз поднимался вопрос, что дети в спектак-

---

[620] Доклад о методе преподавания классического танца. Копия.

[621] Там же. Л. 12–13.

[622] Там же. Л. 13.

[623] Там же.

[624] Стенограмма лекции А. Я. Вагановой по методике классического танца [от] 27 октября 1935 года // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 333. Л. 3.

лях проделывают то, чего они по программе ещё не проходили. Как я тут и говорила, приходится выбирать, не каждому и дашь это сделать, но если идти сухо по программе, то мы будем очень тормозить дело. Темпы сейчас такие большие, все двигается вперед, и если мы будем идти так сухо, то мы будем даже тормозить способность детей»[625]. Поэтому, по мнению М. Е. Валукина, «педагогический метод Вагановой рационален, гибок в применении к индивидуальным данным каждого учащегося, эффективен для его эстетического развития»[626]. Из стенограммы лекции видно, что уроки классического танца были сокращены с полутора часов до пятидесяти минут, равняясь на общеобразовательные дисциплины. Ваганова «не рассматривала свою педагогическую систему как неизменную, раз и навсегда установленную. Опираясь на её обширный опыт, ученицы Вагановой обогащают и корректируют эту педагогическую систему своей творческой практикой»[627].

Выводы к параграфу 3.2. Анализ биографии Вагановой показал, что интерес к педагогической деятельности начал проявляться у нее на этапе обучения. Отсутствие единой системы хореографического образования и потребность в структуризации знаний и опыта послужили основными факторами для создания её методики. Метод Вагановой сформирован на базе синтеза французской и итальянской школ с учетом особенностей и достижений русского балетного театра и его исполнителей. Её система логически выстроена по принципу усвоения материала от простого к сложному и базируется на законах биомеханики. Участие Вагановой в разработке первых программ петербургско-ленинградской балетной школы является закономерным этапом становления её методики. В то же время, оно отражает её художественную и педагогическую позицию по сохранению исторических основ классического экзерсиса и поиску наиболее органичных путей его развития.

---

[625] Стенограмма лекции А. Я. Вагановой [от] 27 октября 1935 года. Л. 3.

[626] *Валукин М. Е.* Педагогический вклад А. Я. Вагановой в развитие школы классического танца // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 1 (63). С. 218.

[627] *Чистякова В. В.* А. Я. Ваганова и её книга «Основы классического танца». С. 13.

ГЛАВА 4. ПРОГРАММЫ ПО КЛАССИЧЕСКОМУ ТАНЦУ НА ОСНОВЕ МЕТОДИКИ А. Я. ВАГАНОВОЙ[628]

4.1. Интеграция методики А. Я. Вагановой в программу 1936 года

«После Постановления СНК от 23 июля 1930 г. началась реорганизация вузов, техникумов и рабфаков. В 1934 г. Ленинградский хореографический техникум был реструктурирован»[629]. Одним из изменений стало добавление дополнительного года обучения в ЛГХТ, это был десятый год обучения, который «отводится совершенствованию студентов в сольных партиях и персональной шлифовке их дарований»[630].

В 1936 году вышел сборник «Учебные программы ЛГХТ» под редакцией Е. И. Чеснокова, включающий, в отличие от предыдущего сборника 1928 года, программы по всем специальным дисциплинам: по классическому танцу, характерному танцу, пантомиме, поддержке, историко-бытовому танцу, репертуару, курсу анатомии, физиологии и патологии движения, курсу записи танцевальных движений. Брошюра также содержала программы по методике преподавания классического и характерного танцев. Программа по классическому танцу базировалась на педагогической деятельности А. Я. Вагановой. В разработке программы по классическому танцу участво-

---

[628] В главе использованы результаты и выводы научных работ, выполненных автором диссертации лично или в соавторстве и опубликованных в следующих статьях: *Жирова В. В.* Сохранение и развитие научных идей А. Я. Вагановой // Материалы Пятой Международной научно-практической конференции «Вагановские чтения». СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2019. С. 15–17; *Жирова В. В.* Учебная программа по классическому танцу 1928 года // Ежегодный Альманах студенческого научного общества Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2020. С. 15–20; *Жирова В. В*. Первые учебные программы по классическому танцу Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой // Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования: Сборник материалов. Москва, 2022. С. 113–116; *Жирова В. В.* Значение учебной программы по классическому танцу Ленинградского государственного хореографического техникума 1936 года в становлении методики А. Я. Вагановой // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2022. № 3 (80). С. 100–112; *Жирова В. В.* Воплощение методических идей А. Я. Вагановой в программах по классическому танцу Ленинградского государственного хореографического техникума 1938–1940-го годов // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2024. № 1 (90). С. 38–56.

[629] *Фомкин А. В.* Исторические традиции. С. 121.

[630] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 9.

вали М. Ф. Романова, Е. П. Снеткова-Вечеслова, Н. И. Рива, Е. П. Гердт, Б. В. Шавров, Е. Н. Гейденрейх, М. С. Добролюбова, Е. В. Ширипина, Н. А. Камкова, А. И. Пушкин и Л. С. Петров. В предисловии к программе говорилось: «Публикуемая программа является результатом почти трехлетней работы по фиксации движений и составлению методических указаний к тем из них, которые на практике вызывают наибольшее количество ошибок, т. е. трудны для усвоения. Изложение движений дано в последовательности их прохождения. Таким образом, публикуемый текст фактически перерастает размер программы и дает схему краткого учебного пособия»[631].

Программа составлена для женского и мужского классов. Отдельные движения мужского урока оговорены в тексте. «Для программы сохранена французская терминология части, в которой при переводе на русский язык она утратила бы специфический смысл и точность выражения. Упражнения, которые не имеют определения в лексиконе французской балетной техники, названы по-русски»[632]. Одним из исключений стала терминология вращений. Партерные вращения без продвижения было решено называть «пируэтами», а воздушные вращения и вращения с продвижением по диагонали и по кругу — «турами». Материалы программы распределены по разделам: 1) у палки; 2) на середине (с дополнительным подразделом адажио); 3) аллегро; 4) упражнения на пальцах (sur les pointes).

Кроме самих упражнений и хронологической последовательности их изучения, в программе даны методические указания с уточнением возможных ошибок, а также указанием на максимальное количество повторов исполнения движений. В фонде А. Я. Вагановой (ф. 242) Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства хранится сигнальный экземпляр программы[633], материал, которой обсуждался на со-

---

[631] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 9.

[632] Там же.

[633] Программа по классическому танцу [1936 года] // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 345 а-3. [23] л.

вещании педагогов классического танца 1 октября 1935 года. При сравнении с опубликованной версией программы были найдены незначительные изменения в утвержденных формулировках.

Первый класс

Программа первого года обучения 1936 года включала в себя упражнения у палки и на середине зала. Основной задачей этого класса являлось усвоение принятой в классическом танце постановки корпуса, рук, головы и формирование выворотности ног. Первые два месяца экзерсис исполнялся лицом к палке (держась двумя руками), начиная с третьего месяца обучения — одной рукой за палку. Подробно описана постановка корпуса: «Встать лицом к палке. Руки на палке, локти вниз, корпус и ноги в нормальном положении. Плечи раскрыты и отведены назад для правильного дыхания и развития грудной клетки. Добиваться во время последующих упражнений, чтобы спина была втянута в пояснице»[634]. В сигнальном экземпляре было уточнение, что руки на палке находились «против плеч»[635]. К каждой позиции ног есть описание и методические указания. В V позиции «носок одной ноги находится против пятки другой»[636], в отличие от исполнения по программе 1895 года, проиллюстрированного в книге-альбом «Хореграфія»[637] В. И. Степанова.

В экзерсис у палки вводился battement tendu jeté, исполняемый на 25°[638] и изучаемый по программе 1928 года на втором году обучения[639]. Остальные движения идентичны, но несколько изменена терминология. Термин battement tendu simple сокращен до battement tendu. При этом в «Основах классического танца»[640] есть описание battements tendus simples как

---

[634] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 10.
[635] Программа по классическому танцу [1936 года]. Л. [1].
[636] Там же. С. 11.
[637] *Степанов В. И.* Хореографія.
[638] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 10.
[639] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский. С. 8.
[640] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд.

простейшей формы battement tendu[641]. Перед его прохождением в программе отдельно стоит «продвижение с первой позиции вперед и в сторону»[642]. Сложно предположить, чем это движение принципиально отличалось от battement tendu, но так как в описании сделан акцент на то, что в момент вытягивания «носок работающей ноги [открывается] против пятки опорной», можно сделать вывод, что на battement tendu происходил больший перекрест относительно опорной стопы. «Движение вытянутой ногой с первой позиции»[643] является аналогом passé par terre[644]. В программе выделен еще один вид battement tendu, не имеющий названия, но, по описанию, совпадающий с движением pour le pied, во время которого стопа работающей ноги опускается на II или IV позицию без сгибания колена и переноса веса тела на неё. Применительно к grand plié есть методическое указание, что необходимо «процесс приседания разделить на две части: в первой — пяток от пола не поднимать»[645]. Battement frappé и battement double frappé[646] исполнялись только в сторону, не более соответственно 8–16 и 4–8 упражнений с каждой ноги[647]. В учебно-методическом пособии «Программа классического танца. 100 лет улучшений» в комментариях к программе отмечен приём исполнения battement fondu[648], не встречающийся больше на практике. Его особенность заключалась в том, что работающая нога открывалась с основного (обхват стопою опорной ноги), а не условного cou-de-pied. Эту форму battement fondu можно увидеть на фотографиях книги-альбом «Хореграфія» В. И. Степанова, соответственно, по программе 1895 года исполнялся этот вариант. В программе 1936 года отмечено, что в это классе battement fondu исполнялся носком в пол. Из подготовительных движений представлено

---

[641] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 52–53.

[642] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 11.

[643] Там же.

[644] *Кузнецов И. Л., Цискаридзе Н. М.* Программа классического танца. С. 43.

[645] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 12–13.

[646] В сигнальном экземпляре использовалась формулировка «ударное двойное движение голени».

[647] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 13.

[648] *Кузнецов И. Л., Цискаридзе Н. М.* Программа классического танца. С. 45.

поднимание ноги на 45° в медленном темпе на 4 счета вверх и 4 вниз. К rond de jambe en l'air есть комментарий, что «rond de jambe образует фигуру овала»[649]. В сигнальном экземпляре программе использовалась формулировка «треугольника»[650], менее точно отражающая рисунок движения. Характеристика petit battement, наоборот, сформулирована более конкретно: «Мелкое движение переноса ступни по щиколотке опорной ноги»[651].

Отдельное внимание в программе 1936 года отведено объяснению позиций рук, взятых из «Основ классического танца»[652] А. Я. Вагановой. К позициям приведены иллюстрации, в том числе и для положения кисти, «отдельно для младших классов (учебного характера) и для старших (сценическая форма)»[653]. Основным отличием являлось то, что в первом варианте третий и четвёртый пальцы были согнуты, образуя с большим пальцем кольцо. В сценическом варианте пальцы руки были слегка смягчены, практически вытянуты, при этом большой палец так же касается верхней (дистальной) фаланги третьего пальца, как и в первом варианте (рис. 23).

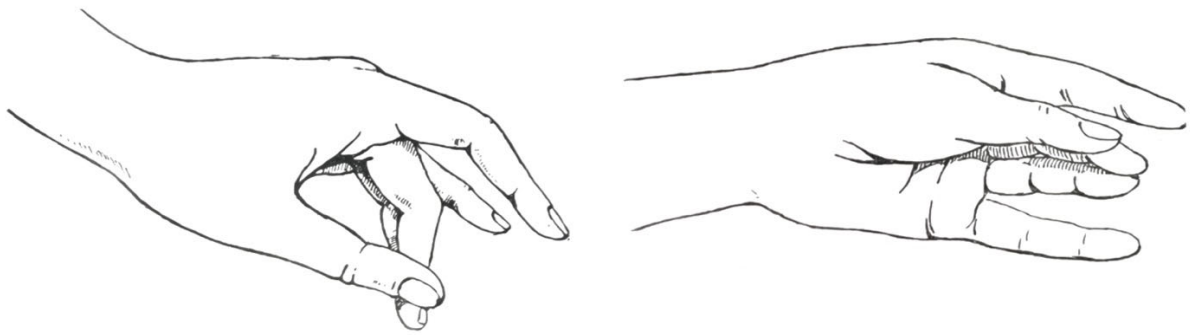

Рис. 23. Формы положения пальцев из программы 1936 года[654]

Учебная форма положения пальцев (слева).

Сценическая форма положения пальцев (справа)

---

[649] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 14.
[650] Программа по классическому танцу [1936 года]. Л. [3].
[651] Там же.
[652] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд.
[653] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский. С. 10.
[654] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков.

«Позиции рук проходятся, начиная с 3-го урока. После твёрдого усвоения позиций начинается изучение port de bras (не позднее, чем через месяц)»[655]. В программе нет подготовительного положения рук, используемого в методике А. Я. Вагановой, но есть его иллюстрация как подготовительной позиции для port de bras (рис. 24). Этот термин встречается в первом издании «Основ классического танца» А. Я. Вагановой 1934 года. «Исходное положение рук, своего рода préparation — подготовительная позиция: руки опущены вниз, кисти направлены внутрь, близко одна к другой, но не соприкасаются, локти слегка округлены, так, чтобы рука не соприкасалась с корпусом от локтя до плеча, чтобы рука не прилегала под мышкой»[656]. Термин «подготовительное положение», используемый в современном уроке классического танца вводился во втором издании «Основ классического танца» 1939 года. Его описание отредактировано: «позиция» изменена на «положение»[657], хотя на иллюстрациях в обоих изданиях использован термин «подготовительное положение» (рис. 25).

Рис. 24. Подготовительная позиция для port de bras по методике А. Я. Вагановой[658]

[655] Учебные программы ЛГХТ / ред. Е. И. Чесноков. С. 16.
[656] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 71.
[657] Там же. С. 59.
[658] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков.

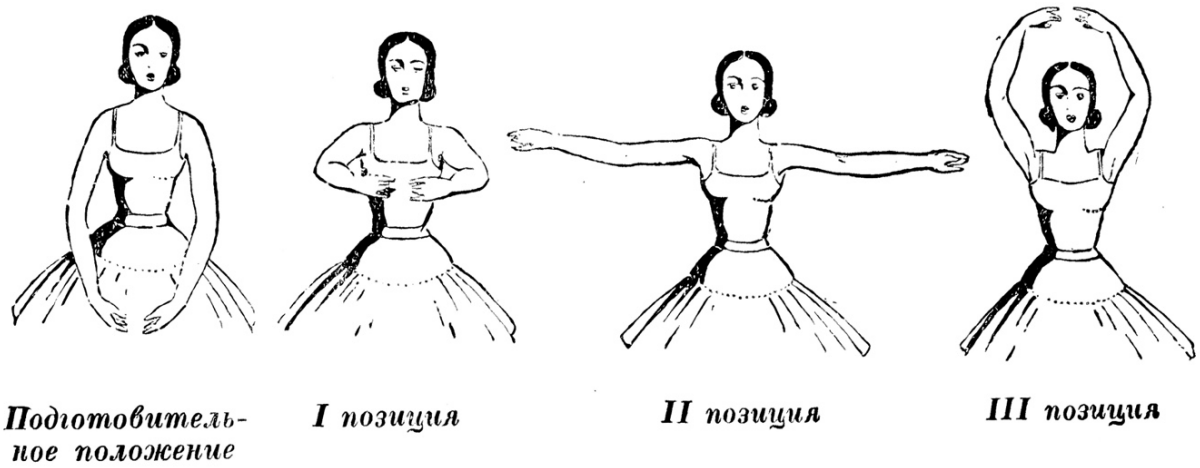

Рис. 25. Позиции рук по методике А. Я. Вагановой[659]

Уровень первой позиции был обозначен на линии желудка, что ниже, чем в соответствующей ей второй позиции по программе 1895 года (рис. 20). В исполнении второй позиции подчеркнута необходимость «хорошо поддерживать локоть <…> напряжением мускулов верхней части» руки[660] и кисти, которая должна «участвовать в движении»[661]. В книге «Основы классического танца»[662] приведены примеры постановки руки во второй позиции в трех школах: русской, французской и итальянской (рис. 26), главной отличительной особенностью их являлось положения локтя и кисти. Второй вариант (французская школа) можно наблюдать в фотографии седьмой позиции из книги-альбома «Хореграфія»[663] В. И. Степанова. Во французской школе локоть провален вниз и пальцы кисти слишком округлены. В итальянской школе локоть, наоборот, перетянут, и большой палец не соприкасается с другими пальцами.

---

[659] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 2-е изд. С. 42.
[660] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 72.
[661] Там же.
[662] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд.
[663] *Степанов В. И.* Хореографія.

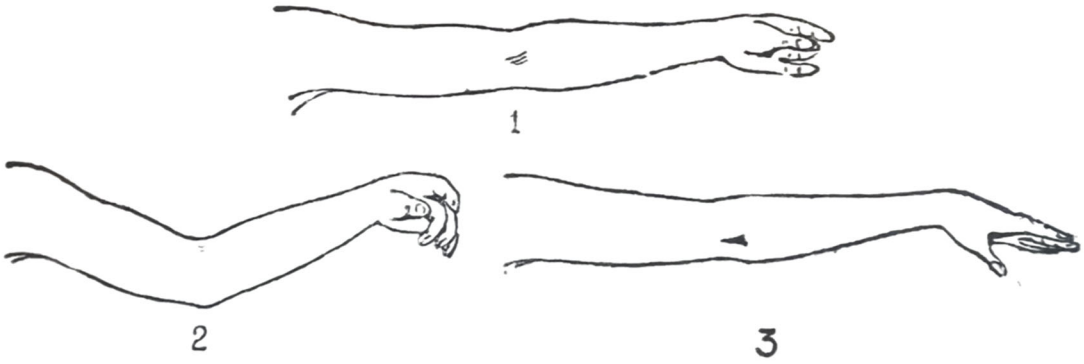

Рис. 26. Различная постановка руки: 1 — русская, 2 — французская, 3 — итальянская[664]

В третьей позиции «руки подняты вверх с округлыми локтями. Кисти направлены внутрь, близко одна к другой, но не соприкасаются и должны быть видимы глазами, без поднимания головы»[665]. На фотографии из книги-альбома «Хореографія»[666] В. И. Степанова, соответствующей программе 1895 года, между руками в позиции дано более широкое расстояние, кисти находятся на линии плеча.

По программе 1936 года первое port de bras изучалось по методике Э. Чеккетти[667], несмотря на то, что в ранее изданных в 1934 году «Основах классического танца» Вагановой приведены пять port de bras, используемых сейчас. Отсутствует лишь третье port de bras, которое добавлено во втором издании 1939 года[668]. При этом в первом издании port de bras не пронумерованы. Ваганова писала, что «port de bras весьма разнообразны и многочисленны. Особых названий каждая форма их не имеет»[669]. Во втором издании port de bras получили нумерацию, используемую в современном уроке классического танца. В переведённом на русский язык учебнике Чеккетти[670] port de bras также не пронумерованы. Но для удобства на практике, а также в ме-

[664] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 17.
[665] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 15.
[666] *Степанов В. И.* Хореографія.
[667] *Чеккетти Г.* Полный учебник классического танца. С. 118.
[668] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 2-е изд. С. 42.
[669] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 76.
[670] *Чеккетти Г.* Полный учебник классического танца.

тодических материалах педагогической программы к «Training the Whole Dancer. Guidelines for Ballet Training. American Ballet Theatre National Training Curriculum»[671], где port de bras изучаются по его системе, это port de bras называют первым. Исходя из этого, замечание, приведенное в сборнике «Программа классического танца. 100 лет улучшений», что «терминология port de bras не соответствует сегодняшним обозначениям»,[672] требует уточнения. Первое port de bras не «дано в варианте demi»[673], а является полноценным port de bras, но по методике Чеккетти (рис. 27–29).

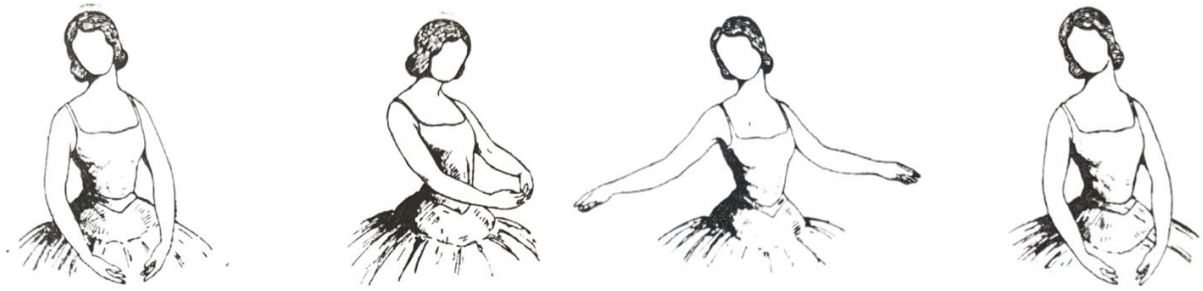

Рис. 27. Первое port de bras в программе 1936 года[674]

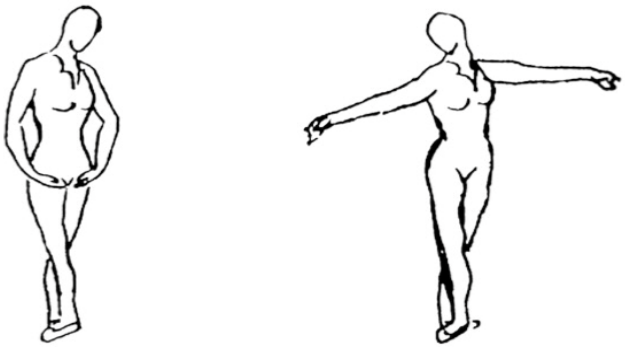

Рис. 28. Первое port de bras по системе Э. Чеккетти[675]

[671] Training the Whole Dancer. P. 13.
[672] *Кузнецов И. Л., Цискаридзе Н. М.* Программа классического танца. С. 46.
[673] Там же.
[674] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков.
[675] *Чеккетти Г.* Полный учебник классического танца. С. 118.

Рис. 29. Первое port de bras по системе А. Я. Вагановой[676]

Второе port de bras, приведенное в программе, дублирует первое port de bras по методике Вагановой[677] (рис. 30). Голова в третьей позиции показана прямо, о чем свидетельствует и описание в «Основах классического танца»[678]. С учетом того, что изображенная на иллюстрации балерина стоит на epaulement, в современном уроке классического танца голову принято поворачивать к зрителю, взгляд должен быть направлен через локоть.

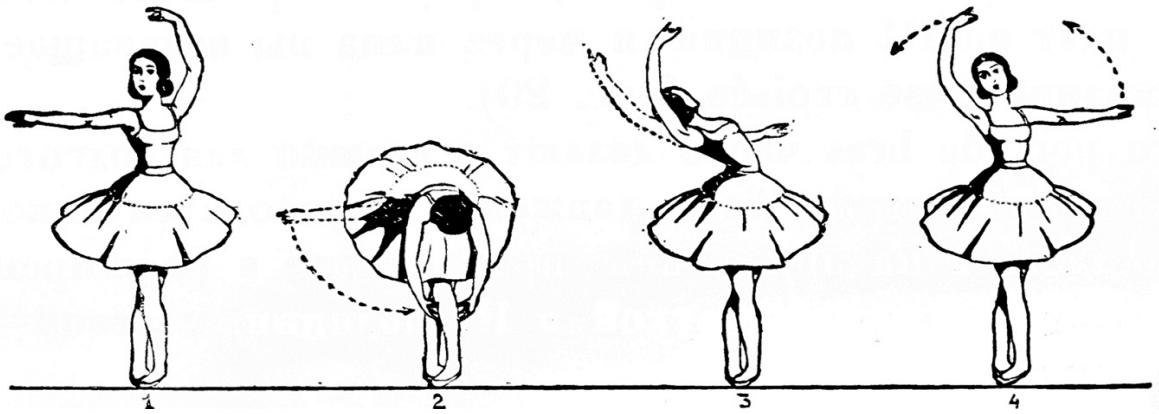

Рис. 30. Второе port de bras в программе 1936 года[679]

Третье port de bras (рис. 31) описано в первом издании «Основ классического танца» четвертым по счету (рис. 32), во втором — приобретает свой

[676] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 2-е изд. С. 42.
[677] Там же. С. 76.
[678] Там же.
[679] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков.

современный термин пятое port de bras. А. Я. Ваганова рекомендовала делать это port de bras «при окончании урока, когда тело стало эластично; оно развивает большую гибкость»[680]. Исходя из иллюстрации, приведенной в программе 1936 года, сложно предположить, что во время port de bras происходит наклон назад со сменой рук. Раскадровка движения приведена не полностью. Более точно динамика port de bras отражена на иллюстрациях «Основ классического танца»[681], в первых двух изданиях они совпадают.

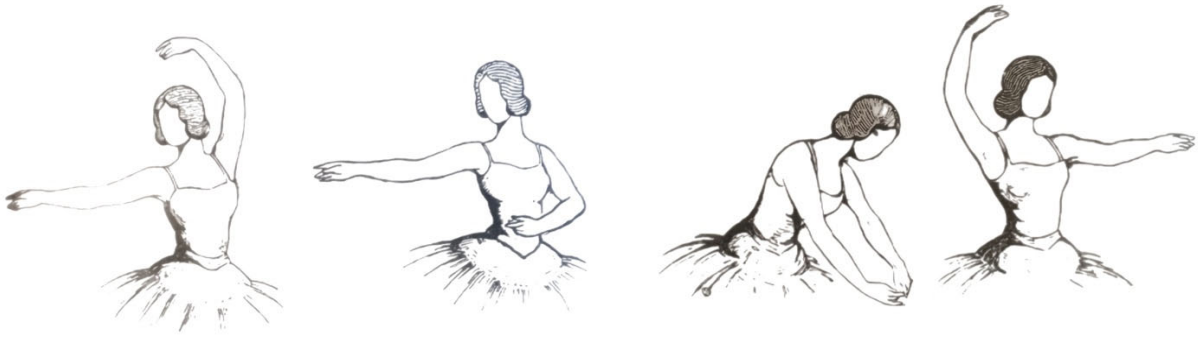

Рис. 31. Третье port de bras в программе 1936 года[682]

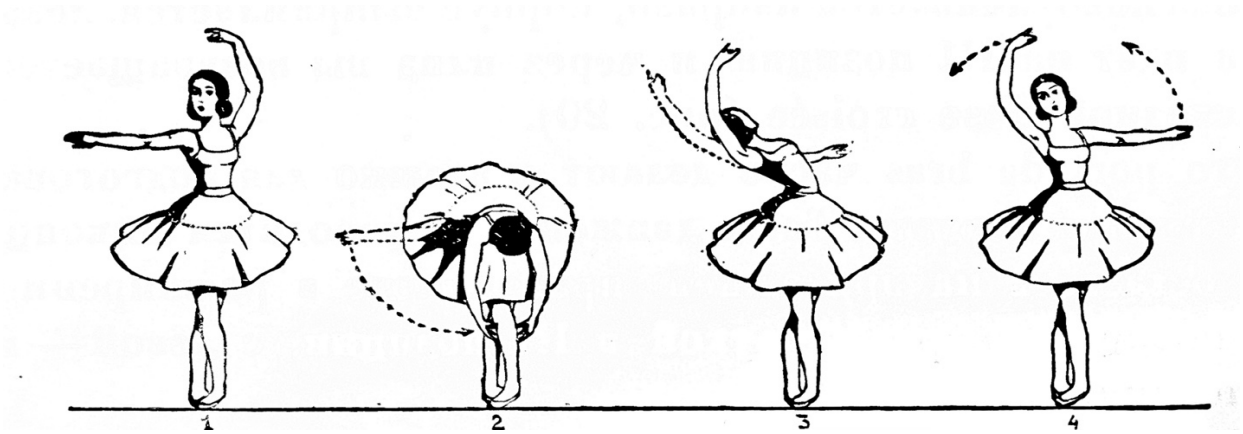

Рис. 32. Четвёртое port de bras по системе А. Я. Вагановой[683]

Четвёртое port de bras (рис. 33) относится к методике Чеккетти, о чем свидетельствует и комментарий Вагановой, что это «упражнение принадле-

---

[680] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 79.
[681] Там же.
[682] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков.
[683] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 78.

жит к итальянской школе»[684]. В первом издании «Основ классического танца»[685] оно подробно описано третьим по счету (рис. 34). Во втором издании это port de bras получило термин четвертое (рис. 35). При этом на иллюстрациях видна разная раскадровка. В издании 1939 года port de bras представлено наиболее полно и имеет музыкальную раскладку: алгоритм исполнения движения на каждый счет. Можно предположить, что положение, которое изображено четвертым на иллюстрации программы 1936 года, является не продолжением port de bras, а второй позицией, продемонстрированной без поворота корпуса, то есть в другом ракурсе, так как Ваганова уделяла особое внимание на то, что в этом положении «руки как бы смягчаются в локтях, даже несколько провисают, мягки и непроизвольны, как „плавники“: это вызвано большим напряжением схваченной и выгнутой спины и придает позе и движению тот уже более артистичный, не школьный отпечаток, который они должны носить»[686].

Рис. 33. Четвёртое port de bras в программе 1936 года[687]

[684] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 77.
[685] Там же.
[686] Там же. С. 78.
[687] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков.

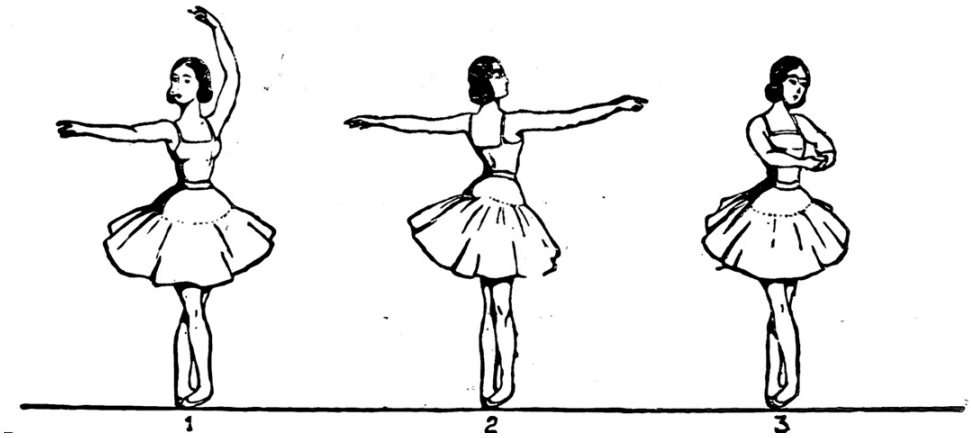

Рис. 34. Третье port de bras по системе А. Я. Вагановой[688]

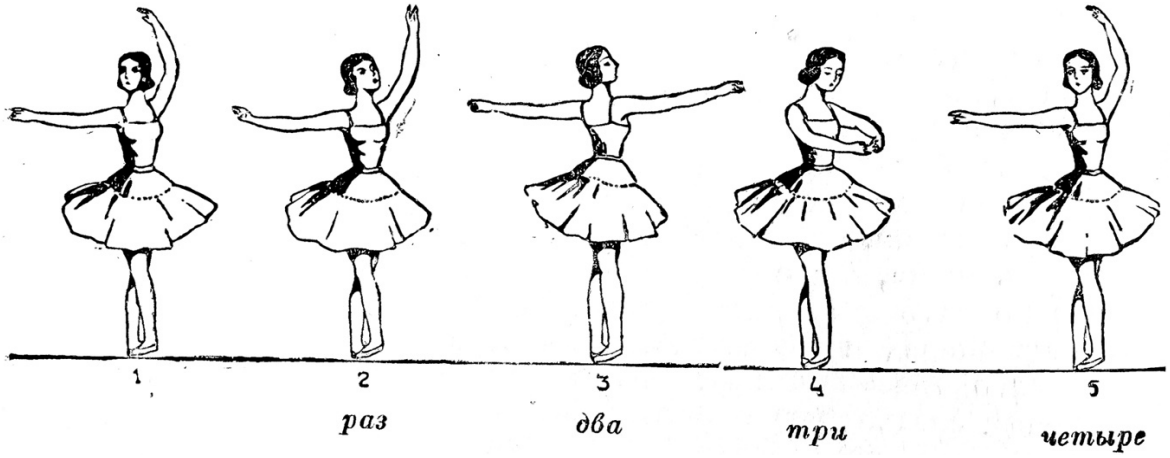

Рис. 35. Четвёртое port de bras по системе А. Я. Вагановой[689]

Второе port de bras из «Основ классического танца»[690], в котором осуществляется противоход рук, в программе 1936 года не заявлено.

На середине все движения представлены в том же порядке, что и у палки, исключения составляют rond de jambe en l'air и petit battement, которые не выполнялись на этом году обучения. Эти движения, в отличие от développé, были рекомендованы к освоению по программе 1928 года[691]. По уровню сложности они уступают développé, battement relevé lent и battement jeté (grand). В сигнальном экземпляре программы указано исключение rond

---

[688] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 78.
[689] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 2-е изд. С. 42.
[690] Там же. С. 44.
[691] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский. С. 8.

de jambe en l'air и développé[692]. Можно предположить, что в опубликованной версии программы допущена ошибка относительно petit battement и développé, так как движения стоят в пронумерованном списке друг за другом.

Отдельное внимание было уделено постановке рук в позициях и позах croisé, effacé и écarté и четырех arabesques, изучение последних не зафиксировано в программе 1928 года. Двумя руками за палку исполнялись маленькие прыжки, позиции ног в их исполнении не оговорены, но есть рекомендация вначале изучать их «по одному с паузами»[693] и доводить до 4–8 подряд. По программе 1928 года на середине зала изучались petits sauts по 1-й, 2-й, 3-й и 5-й позициям. Эти же позиции приведены в сигнальном экземпляре программы[694].

Второй класс

Основой программы второго года обучения являлись «упражнения, служащие развитию силы ног и совместной работы корпуса, головы, рук»[695], а также прыжки начального уровня сложности. Пройденный в первом классе материал повторялся и закреплялся в более быстром темпе. В сигнальном экземпляре программы стояла рекомендация исполнять движения «без остановок в позициях»[696]. В экзерсис у палки аналогично с программой 1928 года[697] в rond de jambe par terre добавлялся rond на plié и port de bras. Battement frappé и double frappé начинали исполняться вперёд и назад, в отличие от первого года обучения, где он выполнялся только в сторону. В исполнении battement frappé и petit battement sur le cou-de-pied добавлялся акцент. В движения интегрировались большие позы attitude croisé, effacé и écarté на 90°. Изучалась новая форма grand battement — grand battement jeté pointé и «приподнимания» на полупальцы и пальцы (в очень медленном темпе, без касковых туфлей,

---

[692] Программа по классическому танцу [1936 года]. Л. [4].
[693] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 17.
[694] Программа по классическому танцу [1936 года]. Л. [4].
[695] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 17.
[696] Программа по классическому танцу [1936 года]. Л. [5].
[697] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский. С. 9.

вначале «не приседая предварительно, но с приседанием после опускания на всю стопу»[698]). Ещё одним новым движением было battement soutenu. Комментарий в учебно-методическом пособии «Программа классического танца. 100 лет улучшений», что «в предыдущих программах этого движения нет»[699], не является корректным. Оно встречалось в экзерсисе у палки в предыдущей программе 1928 года[700], также на втором году обучения. Синхронно также изучались grand battement pointé[701].

На середине «приподнимания» на полупальцы также отрабатывались на всех позициях, с уточнением, что в женском классе полупальцы невысокие, в отличие от высоких в мужском. Grand battement jeté и relevé и développé на 90° исполнялись в основных позах классического танца. По программе 1928 года тот же принцип был применен к battement tendu[702], это движение было включено в сигнальный экземпляр программы вместе с «первым и вторым port de bras en face и в позах effacé и croisé с половинным приседанием на опорной ноге в V и IV позиции» [703]. На середине изучалось temps lié, в котором «руки, ноги, корпус и голова должны неразрывно переходить из одного положения в другое»[704]. По описанию, в котором temps lié исполнялось плавно, «не отрывая ноги от пола», можно сделать вывод, что это temps lié par terre. Этот термин использовался в программе 1928 года, в которой также содержалась первая часть старинного движения temps de courante[705], не встречающегося в программе 1936 года.

В разделе аллегро шла проработка прыжков с двух на две ноги (petit changement de pieds, échappé, assemblé, glissade), с двух на одну (sissonne simple) и с одной на одну (jeté). Из терминологии ушло слово «pas», применявшееся в предыдущих программах. Вначале все прыжки было рекомендо-

---

[698] Учебный план и программы / Ред. Е. И. Чесноков. С. 18.
[699] *Кузнецов И. Л., Цискаридзе Н. М.* Программа классического танца. С. 53.
[700] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский.
[701] Там же. С. 8.
[702] Там же. С. 9.
[703] Программа по классическому танцу [1936 года]. Л. [6].
[704] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 19.
[705] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский. С. 9.

вано разбирать, держась двумя руками за палку. Прыжки делались с паузами, раздельно. Glissade описан «как переход из V позиции в V, скользя носком по полу»[706]. Pas balancé изучалось en face с примечанием «к концу года ввести в движение голову и руки»[707]. Pas de basque начинался с epaulement и также исполнялся с руками. Материал раздела аллегро полностью повторяет программу 1928 года. Единственный новый прыжок — sissonne simple, который можно определить как подготовку к jeté. В сигнальном экземпляре программы он стоял на год позже[708].

В женском классе начиналось освоение relevé sur les pointes (на пальцах). Уточнена постановка учениц на пальцы: «Упор ноги на 1-й и 2-й палец. Следить за тем, чтобы, вставая на пальцы, ученицы не косили подъема»[709]. Отдельным пунктом выделены четыре port de bras, исполняемые «с движением головы и небольшим перегибом корпуса»[710].

Третий класс

Задачами третьего класса являлись «развитие техники движения ног, рук, корпуса и связи между положениями и поворотами головы с позами и упражнениями, воспитание навыков участия в стройном и четком групповом движении (рисунок, положение, переходы, линии и т. п.), а также начало тренировки восприятия и памяти сменой и разнообразием заданий. Начиная с этого года, ввиду несколько окрепшей мускулатуры, обратить внимание на выразительность поз»[711].

Экзерсис у палки, как и в предыдущих программах, начинал исполняться на невысоких полупальцах с указанием рекомендуемой последовательности освоения: battement frappé, battement fondu, soutenu et relevé, petit battement, rond de jambe en l'air и battement développé (на полупальцы под-

---

[706] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 19.
[707] Там же. С. 20.
[708] Программа по классическому танцу [1936 года]. Л. [9].
[709] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 20.
[710] Там же.
[711] Там же.

ниматься в готовую позу)[712]. Аналогично с программой 1928[713] года, в движения интегрировался прием plié-relevé, различные виды développé (терминология различается), в том числе и на позы. Важным уточнением является комментарий, что «при сгибании ноги на 90° стопу проводить под коленом опорной ноги, не заводя ее ни вперед, ни назад»[714]. Эта форма движения впоследствии получила название développé passé, в программе 1928 года для него использовалась формулировка développé en avant, plier le genou 90°— de côté et en arrière. В программе 1936 года отсутствует développé de même mouvement en arrières[715] (аналог enveloppé) и développé en avant, passer le pied de côté et le mettre à la cinquième position[716] из материалов 1928 года, на год раньше введен grand rond de jambe développé на 90°. В программе 1928 года на пальцах прорабатывались relevés sur les pointes по всем позициям, pas échappé по I и V позиции и relevé sur un pied (на одной ноге)[717].

В материалы на середине зала добавлялся новый раздел адажио, в который на этом году были включены développé на все позы (синхронно с программой 1928 года[718]) и port de bras (все формы), с рекомендацией «делать их с глубоким приседанием в IV позиции подтягиванием ноги к опорной и перегибанием корпуса»[719]. По описанию можно предположить, что речь идет о grand port de bras (рис. 36) из первого издания «Основ классического танца»[720], впоследствии во втором издании, получившем название «шестое»[721]. Вторая часть temps de courante[722] также, как и первая, по непонятным причинам исключена из программы 1936 года.

---

[712] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 21.
[713] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский. С. 10.
[714] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 21.
[715] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский. С. 9.
[716] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 21.
[717] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский. С. 10.
[718] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 21.
[719] Там же. С. 22.
[720] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 79.
[721] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 2-е изд. С. 45.
[722] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский. С. 9.

Рис. 36. Grand port de bras по системе А. Я. Вагановой[723]

В аллегро добавлялись прыжки с одной ноги на одну (temps levé, balloné) и с двух ног на одну (sissone ouverte), начиналось изучение pas de bourrée и pas de bourrée dessus-dessous (по программе 1928 года изучалось на год позже[724]), подготовительного для последних движения coupé и double assemble. Все движения, кроме coupé, совпадают с материалами 1928 года, в котором также содержался sissonne de côté[725]. Этот прыжок был приведен в сигнальном экземпляре программы[726]. Методическое указание, что на «sissone ouverte руки открываются на высоту 25°»[727] является особенно важным, как справедливо отмечено в сборнике «Программа классического танца. 100 лет улучшений»[728], так как на практике учащимся свойственно завышать позицию рук при выполнении этого прыжка. При этом «это единственный раз, когда в программах встречается попытка указать точный угол позиций и положений рук»[729]. В аллегро включено освоение первого большого прыжка — grand changement de pieds. По программе 1928 года он изучался на год позже[730]. А. Я. Ваганова в «Основах классического танца» вы-

[723] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 81.
[724] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский. С. 11.
[725] Там же. С. 10.
[726] Программа по классическому танцу [1936 года]. Л. [9].
[727] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 21.
[728] *Кузнецов И. Л., Цискаридзе Н. М.* Программа классического танца. С. 56.
[729] Там же.
[730] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский. С. 11.

деляла два вида grand changement de pieds: итальянский и русский[731] (рис. 37). Первый вариант исполнялся со сгибанием коленей в воздухе, второй — вытянутыми ногами.

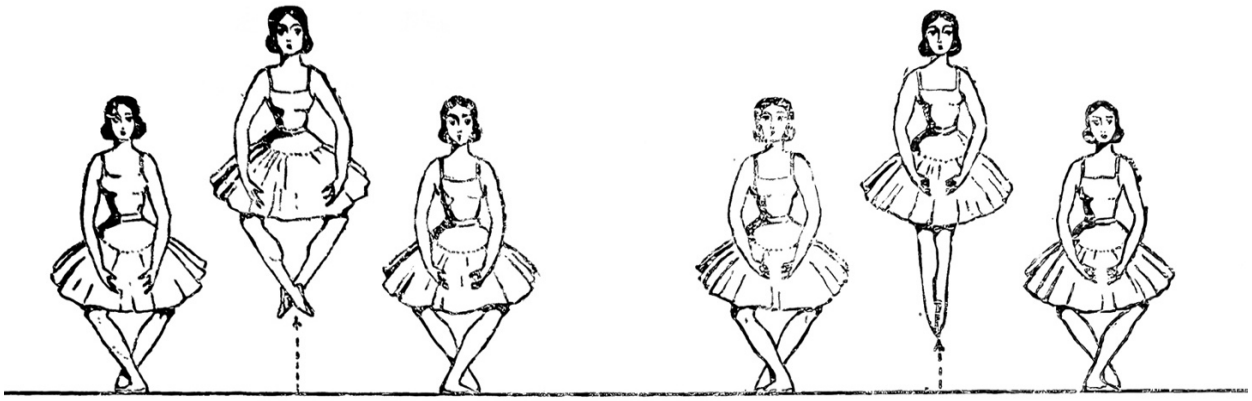

Рис. 37. Итальянский вариант grand changement de pieds (слева).
Русский вариант grand changement de pieds (справа)[732]

Добавлялся новый раздел «упражнения на пальцах (sur le pointes)». Relevé было рекомендовано исполнять в медленном темпе, с постепенным ускорением по мере усвоения материала, начиная с 2–3 движений[733]. Синхронно с программой 1928[734] года изучались échappé и relevé sur en pied. Новыми движениями, не встречавшимися раньше в программах, являются: pas de bourrée suivi и glissade. Примечание отсылает к движению № 23 второго класса, которым является pas de basque, вероятнее всего, это опечатка, так как прыжок glissade стоит под № 21. Assemblé soutenu en face (прием тот же, что у soutenu) по программе 1928[735] года изучалось на год позднее.

Четвертый класс

К задачам обучения на четвертый год добавлялась «проработка всех видов pas de bourrée на пальцах с участием рук, подготовка корпуса и рук

[731] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 104.
[732] Там же.
[733] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 23.
[734] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский. С. 10.
[735] Там же.

для пируэтов на полу и упражнения для выработки устойчивости (aplomb)»[736]. Экзерсис у палки исполнялся на полупальцах, усложнялись комбинации. К пройденным движениям добавлялись ballotté и battement tendu pour batterie. Оба движения встречаются в программе 1928[737] года с отличием, что pas ballotté исполнялось только в экзерсисе на середине на этом же году обучения. Соответственно, комментарий в учебно-методическом пособии «Программа классического танца» о том, что это новые движения «в сравнении с предыдущими программами»[738], требует конкретизации.

В разделе адажио на середине начинали выполняться grand rond de jambe developpé и preparation pour la petite et grande pirouette. К petite pirouette подготовка совершалась из IV или V позиции, руки во время preparation было рекомендовано держать между I и подготовительным положением. Grande pirouette preparation изучался со II позиции в à la seconde, en arabesque et en attitude. Материал дублирует программу 1928 года[739], в которой есть ещё одно дополнительное движение ballotté.

В раздел аллегро был включен sisonne fermée на все позы классического танца. Pas de bourrée исполнялось en tournant, то есть в повороте, на полупальцах и пальцах, с уточнением, что поворот нужно делать во время второго движения, «голову оставлять лицом к зрителю и слегка перегибать корпус»[740]. Подробно описан принцип освоения pas emboité de face: «Сначала останавливать ногу на щиколотке опорной. К концу года поднимать ее на 45°, выводя ногу вперед с присогнутыми коленями. Движение делать вперед и назад»[741]. Постепенно продолжалось изучение больших прыжков: grand echappé (с задержкой во II и V позициях) и grande sissonne ouverte (без продвижения). Chassé в сигнальном экземпляре программы было предложено

---

[736] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 24.
[737] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский. С. 10–11.
[738] *Кузнецов И. Л., Цискаридзе Н. М.* Программа классического танца. С. 58.
[739] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский. С. 11.
[740] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 25.
[741] Там же.

к изучению на год раньше[742]. В прыжках появлялся новый раздел — batterie. В программе подробно описана рекомендованная последовательность постепенного ввода прыжков с заносками в урок классического танца, а также правила их исполнения: 1) echappé battu (открывать ноги без заносок, закрывать занося); 2) entrechat quatre; 3) entrechat cinq; 4) roayle; 5) entrechat trois.

В экзерсис на пальцах добавлялось большое количество движений со вскоком на одну ногу: sisonne, sisonne ouverte, echappé sur un pied (изучалось на год позже по программе 1928 года[743]), вставание на пальцы в большие позы. Шло освоение всех видов pas de bourrée. Синхронно с программой 1928[744] года изучалось temps lié.

Пятый класс

На пятом году обучения продолжалось развитие устойчивости, то есть вырабатывался aplomb. В экзерсис у палки добавлялись два новых вида grand battement: balancé (с добавлением наклона корпуса) и с поднятием на полупальцы. Рекомендован к изучению grand rond de jambe jeté, во время которого «нога поднимается с I позиции и ведется полусогнутой до 45°, затем» учащемуся предлагается её «вынуть на цифре 1 1/2 и вести вытянутой назад»[745]. Экзерсис у палки дублирует прошлую программу, последнее движение имело термин grand battement jetés ronds de jambe[746].

Материал и порядок изучения движений на сердине полностью повторяет программу 1928 года[747]. Единственное изменение произошло в использовании термина pirouette lent, это движение в прошлой программе называлось tour lent, изменение связано с идеей, предложенной в программе 1936 года, о том, что это вращение происходит на месте, без продвижения. При первоначальном изучении этого движения его рекомендовалось испол-

---

[742] Программа по классическому танцу [1936 года]. Л. [10].
[743] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский. С. 12.
[744] Там же. С. 11.
[745] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 27.
[746] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский. С. 11.
[747] Там же. С. 11.

нять с остановками в каждой точке и «делить круг на 8 частей для равномерного поворота»[748] и, по мере усвоения материала, исполнять уже слитно. И. Л. Кузнецов отмечал, что «Н. И. Тарасов предлагал вариант, в котором круг делится на четыре части»[749]. Стоит отметить, что на этом году обучения начиналось освоение вращений.

Раздел аллегро полностью дублировал прошлую программу. Brisé также исполнялось только вперед с уточнением, что при прыжке нужно «отводить ногу между цифрами 1 и 2, опорная нога ударяет об открытую»[750].

В экзерсис на пальцах добавлялись assemblé soutenu en tournant (совпадало с программой 1928 года), rond de jambe en l'air (в конце года), coupé balloné и sissonne ouverte на 90°. В сигнальном экземпляре программы assemblé soutenu en tournant было предложено изучать на год раньше[751].

Шестой класс

На шестом году обучения продолжалось развитие техники классического танца. В экзерсис у палки, как и в программе 1928 года, включалось одно новое движение — grande battement de cuisse вперёд и назад, — исполняемое в женском классе и имеющее следующее описание: «Вытянутую ногу бросить на высоту 90°, ударить бедренной частью об опорную ногу»[752].

В экзерсисе на середине продолжалась работа над вращениями. Temps lié исполнялось en tournant и с одним pirouette (из V позиции перед первым и вторым положениями[753]). Усложнялось построение комбинации адажио, в том числе и за счет увеличения количества включаемых в него движений. Flic-flac en tournant получило важное указание, что необходимо «делать поворот на второе движение»[754]. Материал дублировал программу 1928 года[755].

---

[748] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 27.
[749] *Кузнецов И. Л., Цискаридзе Н. М.* Программа классического танца. С. 60.
[750] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 28.
[751] Программа по классическому танцу [1936 года]. Л. [13].
[752] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 28.
[753] Там же.
[754] Там же.

В раздел аллегро добавлялось большое количество маленьких и средних прыжков. Начиналось изучение petite ballotté, с уточнением, подмеченным в сборнике «Программа классического танца»[756], о том, что нужно «задерживать прыжок в V позиции с отклонением корпуса»[757], то есть работа корпуса должна добавляться не во время приземления, а во время прыжка. Подробно описан принцип выполнения gargouillade (rond de jambe doublé: «Первый rond de jambe — на plié, второй — на прыжке»[758]). Petit jeté изучался en tournant с поворотом на полкруга и сменой рук[759] (по программе 1928 года — на год позже). К большим прыжкам прибавлялись grand assemblé и grand jeté (из V позиции или с sissonne tombé). Для grand assemblé имеется указание, что «опорная нога соединяется с открытой в воздухе»[760]. Этот принцип является обратным petit assemblé, во время которого работающая нога подводится к опорной. Ещё одно новое движение petite cabriole на 45° рекомендовалось вначале изучить с положения effacée вперед. В мужском классе начиналось освоение tours en l'air en dehors et en dedans, вначале на половину круга, а потом на целый, «при отрыве от пола нога, находящаяся сзади, сразу переносится вперёд»[761]. Материал аллегро дублировал программу 1928[762] года. На пальцах начиналось освоение pirouettes (одинарные) и grande sissonne на 90° (как и в программе 1928 года). Во все большие позы классического танца исполнялись relevé с ногой на 90° (1–4 движения подряд). Новым движением был двойной rond de jambe.

Седьмой класс

На седьмом году обучения заканчивалось изучение основных движений классического танца и начиналась их сценическая отделка. Единствен-

---

[755] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский. С. 12.
[756] *Кузнецов И. Л., Цискаридзе Н. М.* Программа классического танца. С. 61.
[757] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 29.
[758] Там же.
[759] Там же.
[760] Там же.
[761] Там же.
[762] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский. С. 12.

ный новый элемент у палки, также, как и в программе 1928 года, — одинарный пируэт, добавляемый в комбинации[763].

В экзерсис на середине в адажио вводились двойные pirouettes en attitude et en arabesque и grande relevé en dehors et en dedans с одним пируэтом[764]. В «Основах классического танца» есть упоминание этого движения в разделе temps relevé, что подтверждает гипотезу о том, что термин grande relevé синонимичен grande temps relevé, исполняемому на 90°. Ваганова писала, что это движение служит подготовкой «для туров на II позицию на 90°, причем форма этого relevé не изменяется, добавляется к нему только сам поворот»[765]. Соответственно, исполняемый по программе 1936 года, grande relevé en dehors et en dedans с одним пируэтом исполнялся именно в à la seconde[766].

К grande fouetté есть уточнение, что «во время первого положения этого движения [исполняется] наклон корпуса вперёд к присогнутой ноге, взгляд устремлен на носок ноги»[767]. Это аналог grand fouetté en effacé. Его форма исполнения зафиксирована Вагановой в «Основах классического танца»[768]: «Опишу теперь то fouetté, которое делают мои ученицы, хотя в словесном изложении почти невозможно передать и уловить тот „прием“, которым берется движение и достигается согласованность во времени движения рук и ног. Этим fouetté управляют руки, движение всему корпусу сообщают они, и надо очень им овладеть и усвоить все его построение, чтобы проделывать его на сцене, не боясь потерять равновесие»[769] (рис. 38).

---

[763] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский. С. 12.
[764] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 31.
[765] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 100.
[766] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 31.
[767] Там же.
[768] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 174.
[769] Там же.

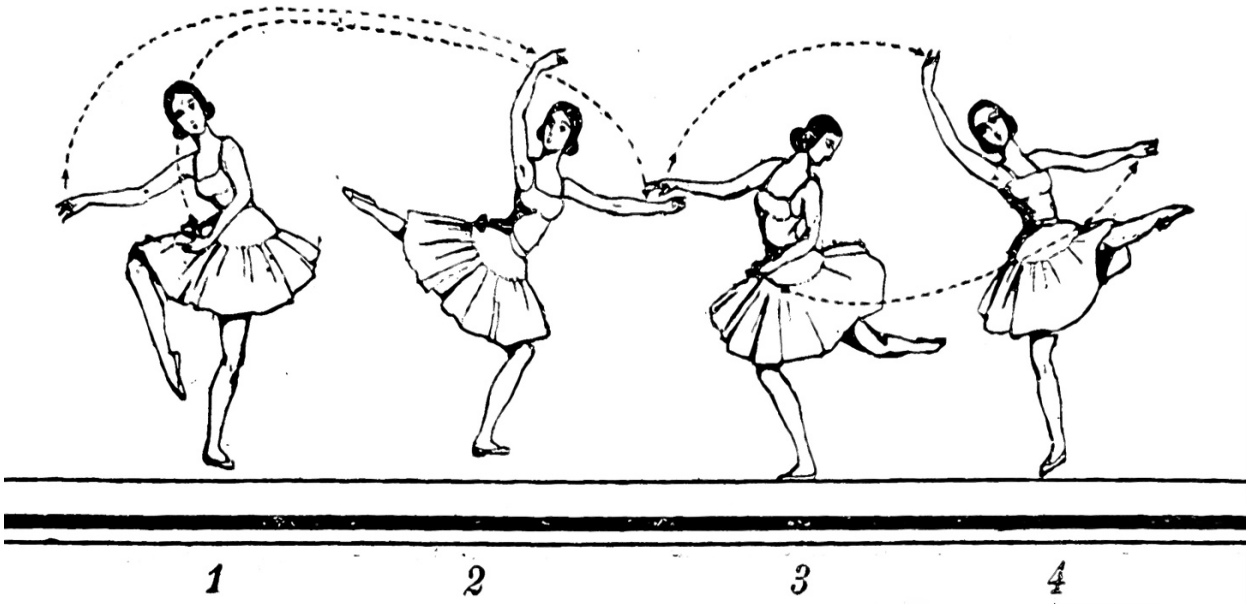

Рис. 38. Grand fouetté по системе А. Я. Вагановой[770]

Подробно описан принцип работы корпуса на renversé: «Первое движение — наклон корпуса вперед, второе движение — запрокидывать корпус назад»[771]. В комбинации адажио рекомендовалось включать большие прыжки, так же, как и в программе 1928[772] года, материал которой на середине и в аллегро полностью продублирован.

Отличием программы является то, что petit jeté en tournant исполнялся battu. Jeté fondu и jeté fermé обозначены как два разных движения. Выделено две формы soubressaut: из V позиции, опускаясь на обе ноги, и sissonne-soubressaut (при прыжке в позе рекомендовано не разъединять носки до падения в позу)[773]. Grande cabriole исполнялся и в женском, и в мужском классе, в отличие от программы 1928 года, где в женском классе освоение начиналось на год позже. Для saut de basque на 90° имеется методическое пояснение, что необходимо «забрасывать ногу прямо на II позицию через первую»[774]. К grand fouetté, cabriole и saut de basque добавилось уточнение в виде пометки о необходимости исполнения на 90°. Entrechat six в отличие от

[770] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 174.
[771] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 31.
[772] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский. С. 12.
[773] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 32.
[774] Там же.

программы 1928 года в материалы не включен.

Основным новшеством экзерсиса на пальцах являлось освоение туров по диагонали (en dehors и en dedans), вначале в замедленном темпе и с остановками, исключая её по мере освоения. Эта форма исполнения вращений не встречалась ни в одной из программ. На пальцах аналогично с программой 1928 года изучались grand fouetté sur les pointes и petit jeté en tournant. Начиналась работа над двойными пируэтами.

Первый курс техникума

На первом курсе техникума, соответствующем восьмому году обучения, продолжалась работа над поставленными в седьмом классе задачами. Новых движений в экзерсисе у палки нет, кроме усиления комбинаций двойными турами вместо пройденных в седьмом классе одинарных, как и в рекомендациях к программе 1928 года[775]. Экзерсис на середине, аллегро и пальцы также идентичны программе 1928 года. Отличие присутствует в термине, ранее использованном для jeté entrelacé — перекидное jeté. В книге «Основы классического танца» использовались оба термина[776]. Grand pas de chat — единственное новое движение, не встречавшееся в прошлой программе.

Второй курс техникума

Основной задачей второго курса техникума являлась сценическая отделка пройденного материала, шла работа над танцевальностью и выразительностью. Все комбинации исполнялись в более быстром темпе, а также должны были быть более сложными и развернутыми по своему построению. «Повороты удваиваются, пируэт делается в 3 тура. Вырабатывается непринуждённость и сила больших прыжков jeté и кабриолей»[777]. Изучалось три новых прыжка: entrechat six de volé, grand jeté en tournant, grand ballotté.

---

[775] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский. С. 13.
[776] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 112.
[777] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 34.

Последние изучались по программе 1928 года на один курс раньше[778]. Entrechat six de volé не встречался ранее в программах. Он представляет форму grand assemblé, исполняемую с заноской entrechat six. В книге «Основы классического танца» Вагановой подробно описан как прием entrechat de volé (рис. 39) в целом, так и конкретная форма entrechat-six de volée (отличается написание термина). Она писала, что это entrechat может исполняться не только на месте, но и с пролетом, из V позиции или с подходом (glissade, coupé)[779]. В книге также зафиксирован технически сложный entrechat-huit de volée huit[780], не встречающийся ни в одной из программ и требующий особой виртуозности. На иллюстрации к entrechat de volé[781] (рис. 39) раскадровка движения изображена справа налево.

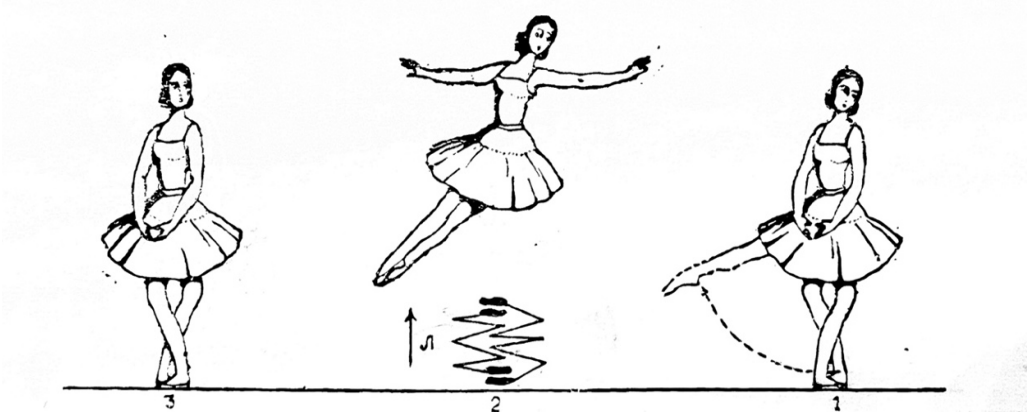

Рис. 39. Entrechat de volé по системе А. Я. Вагановой[782]

Третий курс техникума

На последнем курсе новый материал не изучался. Работа была направлена на раскрытие индивидуальности, «совершенствование и разработку персональных свойств студента»[783].

Выводы к параграфу 4.1. Сравнительный анализ программы 1936 года

---

[778] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский. С. 14.
[779] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 145.
[780] Там же. С. 146.
[781] Там же. С. 145.
[782] Там же.
[783] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 34.

с предыдущей программой 1928 года показал, что материал и скорость его усвоения практически идентичны. При этом программа 1936 года содержит важные методические пояснения, актуальные и для современного урока классического танца. Особенное внимание уделено постановке корпуса, рук и координации. В материалах программы отчетливо прослеживается влияние процесса становления методики Вагановой. Основные изменения, внесенные в программу 1936 года в сравнении с программой 1928 года, могут быть сформулированы следующим образом. Программа 1936 года рассчитана на 10 лет, то есть на 2 года больше предыдущей: 7 классов и 3 курса техникума. Последние два года были рассчитаны на работу над сценической выразительностью. В первом классе в экзерсис у палки введен battement tendu jeté, изучаемый по программе 1928 года на год позже. В экзерсисе на середине не исполнялся rond de jambe en l'air и были исключены две части старинного движения temps de courante. В третьем классе в программу 1936 года вводились два новых раздела: адажио и упражнения на пальцах (sur le pointes), включающие в себя pas de bourrée suivi, assemblé soutenu en face и glissade. В четвертом классе в экзерсис у палки добавлялось ballotté, которое по программе 1928 года исполнялось только на середине. На пальцах дополнительно изучались движения, исполняемые на одну ногу: sisonne, sisonne ouverte, échappé sur un pied. Движение tour lent из программы пятого года обучения было переименовано в pirouette lente. В шестом классе экзерсисы у палки и на середине идентичны программе 1928 года. На пальцах добавлялось balloné и relevé с ногой на 90°. В седьмом классе в разделе аллегро по программе 1936 года grande cabriole изучался в женском и мужском классах, а по программе 1928 года — только в мужском. К движениям на пуантах прибавлялись туры по диагонали. На первом курсе техникума в аллегро изменена терминология jeté entrelacé, которое названо перекидное jeté. Из программы 1936 года исключено entrechat six. На втором курсе техникума в разделе аллегро изучались grande jeté en tournant, grande balloté, пройденные годом ранее по программе 1928 года и entrechat six de volé, не встречающийся в предыду-

щей программе. Результаты сравнения приведены в таблице (приложение 1). Программа 1936 года отражает изменения в подходе к преподаванию и исполнению движений классического танца, ставшие основой для художественного единообразия петербургско-ленинградской балетной школы.

4.2. Совершенствование программы по классическому танцу в 1938–1940-м годах

Следующая программа по классическому танцу 1939–1940-го учебного года хранится в двух экземплярах[784] в ЦГАЛИ СПб в фонде Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (ф. Р-259). Первый экземпляр имеет заголовок «Программа курса классического танца (для хореографических училищ)»[785], из чего следует, что методические разработки были предназначены не только для использования в ЛГХТ. Они были составлены комиссией первого совещания по хореографическому образованию под председательством Вагановой[786] и утверждены начальником главного управления учебными заведениями Л. Е. Шаповаловым[787] 17 декабря 1938 года. Материал рассчитан на девять лет обучения. Терминология приведена на французском языке, с русскими уточнениями. Методические указания, в отличие от программы[788] 1936 года, минимизированы. Учебные материалы распределены по разделам: у палки, на середине, аллегро и на пальцах[789]. Есть уточнение отдельных движений, исполняемых в мужском классе. Второй экземпляр — «Новая программа на 1939–1940 год»[790] — представляет собой машинописные листы

---

[784] Программа курса классического танца (для хореографических училищ) // ЦГАЛИ. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 282. Л. 1–17; Новая программа на 1939–1940 год // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 282. Л. 18–32.

[785] Программа курса классического танца (для хореографических училищ) // ЦГАЛИ. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 282. Л. 1–17.

[786] Совещание проходило в Москве в декабре 1938 года.

[787] *Шаповалов Леонид Емельянович* (1902–1955) — искусствовед, педагог, театральный деятель, директор Малого театра (1943–1950), работал в Комитете по делам искусств при Совете Народных комиссаров СССР.

[788] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков.

[789] Программа курса классического танца (для хореографических училищ).

[790] Новая программа на 1939–1940 год.

с рукописными пометками А. Я. Вагановой (ее рукой написаны французские термины). Датировка и авторы-составители не обозначены. По содержанию программа дублирует «Программу курса классического танца (для хореографических училищ)»[791], поэтому можно предположить, что ее материал предшествовал утвержденной программе.

В фонде А. Я. Вагановой (ф. 254) Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства хранятся еще два экземпляра программы: машинопись[792] и машинопись с рукописными пометками А. Я. Вагановой[793], датированные 1938 годом, но по содержанию совпадающие с «Программой курса классического танца (для хореографических училищ)»[794], из чего можно сделать вывод, что это были черновые разработки.

В ЦГАЛИ сохранился стенографический отчет «совещания по пересмотру классического танца от 27 ноября 1938 года»[795], на повестке дня которого было внесение изменений в программы шестого и седьмого классов и первого и второго курсов ЛГХТ, обсуждались и некоторые движения из других классов. В нем участвовали А. Я. Ваганова, Е. В. Ширипина, М. Ф. Романова, Е. Н. Гейденрейх, Л. С. Петров. Председателем совещания был К. М. Сергеев, занимавший должность художественного руководителя ЛГХТ с 1938 по 1940 год. В стенограмме зафиксированы реплики участников совещания. Высказывания К. М. Сергеева и А. Я. Вагановой были доминирующими. Копия отчета[796] хранится в фонде А. Я. Вагановой Санкт-Петер-

---

[791] Программа курса классического танца (для хореографических училищ).

[792] Программа 1938 года. Машинопись // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». ГИК № 10371 / 401. [9] л.

[793] Программа 1938 года. Машинопись и рукопись // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 345 а-43. [9] л.

[794] Программа курса классического танца (для хореографических училищ).

[795] Стенографический отчёт совещания по пересмотру классического танца (продолжение) от 27 ноября 1938 года // ЦГАЛИ. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 261. 16 л.

[796] Стенографический отчёт совещания по пересмотру классического танца (продолжение) от 27 ноября 1938 года (копия) // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 /330. [16] л.

бургского музея театрального и музыкального искусства. В основу анализа легла утвержденная «Программы курса классического танца (для хореографических училищ)»[797]. Формулировки балетной терминологии употребляются в варианте написания, используемого в программе.

Первый класс

На первом году обучения изучались «первоначальные упражнения для усвоения принятой в классическом танце постановки ног, рук, корпуса и головы»[798]. Все позиции ног кроме четвертой рекомендованы к изучению двумя руками за палку, и по мере освоения — одной. Четвертая позиция проходилась позднее, когда ученик исполнял экзерсис, держась одной рукой за палку.

К трем позициям рук добавилось подготовительное положение из методики Вагановой. Demi-plié выполнялось по четырем позициям ног, по непонятной причине отсутствовала вторая, присутствовавшая в более ранних программах. При этом большое plié (в предыдущих программах использовался термин grand plié), рекомендовано к исполнению по пяти позициям.

Формы battement tendu были те же, что и в предыдущей программе 1936 года[799], но иначе структурированы: отдельно перечислены battements tendus из первой и из пятой позиций. В отличие от программы 1936 года battement frappé и double frappé (в прошлой программе употреблялся термин battement frappé double[800]) изучались во всех направлениях, а не только в сторону. Исходя из комментария, что plié soutenu «служит подготовкой к assemblé»[801], можно утверждать, что термин является синонимом assemblé soutenu, исполняемого исключительно на пальцах на третьем году обучения программы 1936 года[802]. Градус исполнения battement fondu не уточнен, поэтому сложно предположить, как оно первоначально изучалось: носком в пол

[797] Программа курса классического танца (для хореографических училищ).
[798] Там же. Л. 2.
[799] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков.
[800] Там же. С. 13.
[801] Новая программа на 1939–1940 год. Л. 19.
[802] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 24.

(в соответствии с методикой А. Я. Вагановой[803] и программой 1936 года[804]) или сразу на 45°. В программе есть замечание, что battement relevé lent, grand battement jeté и battement développé в направлении назад вначале изучались лицом к палке. Таким же образом шло освоение relevé на полупальцах и пальцах по I, II и V позициям. Следовательно, постановка девочек на пальцы осуществлялась уже на первом году обучения. В экземпляре, хранящемся в фонде А. Я. Вагановой (ф. 242) Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства, есть рукописное примечание А. Я. Вагановой, что эти движения изучались в конце года[805]. Следующим в программе стояло pas de bourré без перемены ног на полупальцах. Ранее это pas изучалось только в экзерсисе на середине, в котором на этом году обучения к освоению были рекомендованы все упражнения у палки кроме rond de jambe en l'air. Относительно прошлой программы добавился petit battement sur le cou-de-pied. Осуществлялась «постановка рук и головы в позициях и позах: croisée, effacée, écartée и трех арабесках (все позы на полу)»[806]. В предыдущей программе сразу были представлены четыре формы arabesques[807]. Для изучения на середине рекомендованы три port de bras, предположительно соответствующие первым трем port de bras по методике А. Я. Вагановой.

Кроме маленьких прыжков по I, II и V позициям на первом году обучения изучались petit changement de pied, petit échappé, assemblé, balancé и jeté. По программе 1936 года этот материал стоял на год позже[808]. Все прыжки первоначально были рекомендованы к освоению в положении, стоя лицом к палке (jeté исполнялось исключительно у палки).

В экземпляре фонда А. Я. Вагановой Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства есть рукописная правка А. Я. Вагановой

---

[803] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 60.
[804] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 24.
[805] Программа 1938 года. Машинопись и рукопись. Л. [2].
[806] Там же.
[807] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 16.
[808] Там же.

«battement pointé, [с пометкой] отдельно закрывать в V позицию»[809]. В экзерсисе у палки второго класса это движение вычеркнуто и рядом стоит знак вопроса[810], из чего следует, что задумывался его перенос на первый год обучения. В итоговой версии grand battement pointé остался во втором классе.

Второй класс

Материал второго года обучения включал в себя «движения, служащие, развитию силы ступни путем начальных упражнений на полупальцах и пальцах»[811]. Экзерсис у палки частично начинал исполняться с подъемом на полупальцы, т. е. на год раньше, чем в предыдущих программах. При этом не уточнена их высота (низкие или высокие). Новым движением, не встречающимся ранее, является préparation (подготовка) к rond de jambe par terre. По методике А. Я. Вагановой[812] он исполняется следующим образом: 1) исходное положение: I позиция ног, рука в подготовительном положении; 2) demi-plié по I позиции; 3) открытие ноги вперёд на plié одновременно с рукой в I позицию; 4) demi-rond до положения в сторону с одновременным вытягиваем опорной ноги и открытием руки на II позиции.

Как и в предыдущих программах 1928 и 1936 года к rond de jambe par terre добавлялась обводка ноги на plié в конце движения. Battements fondus и frappés в первом полугодии исполнялись с открытием ноги на 45°, а к концу года с подъемом на полупальцы[813]. Соответственно, можно сделать вывод, что на первом году обучения эти движения изучались носком в пол. Petits battements sur le cou-de-pied и battement soutenu также были рекомендованы к исполнению с подъемом на полупальцы. Ещё одним новым движением, ранее не использованным в программах, является temps relevé. В программе оно выделено как самостоятельное движение и préparation к rond de jambe en

---

[809] Программа 1938 года. Машинопись и рукопись. Л. [2].
[810] Там же. Л. 3.
[811] Программа курса классического танца (для хореографических училищ). Л. 4.
[812] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 66.
[813] Программа курса классического танца (для хореографических училищ). Л. 4.

l'air. М. Ф. Романова на совещании по пересмотру программы отметила, что «нигде нет temps relevé, только grand temps relevé»[814], после чего К. М. Сергеев предложил добавить это движение в программу второго класса[815]. Движение battement développé passé приобрело современное название и было рекомендовано к изучению на год раньше. Аналогично с программой 1936 года в экзерсис включались большие позы и grand battement pointé. К освоению добавлялся battement développé demi rond de jambe.

Экзерсис на середине изучался без подъема на полупальцы. Учебный материал совпадает с предыдущей программой. Отдельно стоит отметить включение в программу четвертого арабеска[816] и port de bras. Это подкрепляет гипотезу, что port de bras пронумерованы по методике А. Я. Вагановой, так как четвертое port de bras является подготовкой к четвертому arabesque.

Материал раздела аллегро повторял программу 1936 года, с тем отличием, что с опережением на год изучались sissonne ouverte (носком в пол, к концу года — на 45°) и grand changement de pieds.

На пальцах большая часть материала проходилась на год быстрее (échappé, glissade, assemble soutenu), pas de bourré с переменой ног — на два. С одной стороны, это обоснованно, так как движение было изучено у палки, с другой, оно не было вынесено для освоения на полупальцах на середине, т. е. сразу осваивалось в конечной форме.

Третий класс

На третьем году обучения ставились следующие задачи: «Развитие связи между положениями и поворотами головы и корпуса, в позах и упражнениях. Начиная с этого года [необходимо было] обратить внимание на выразительность поз в экзерсисе, адажио и аллегро»[817]. Пройденные в прошлом году движения (с добавлением temps relevé на 45° и rond de jambe en l'air), испол-

---

[814] Стенографический отчёт совещания по пересмотру классического танца. Л. 3.
[815] Там же.
[816] Формулировка сохранена.
[817] Программа курса классического танца (для хореографических училищ). Л. 5.

няемые с отдельным подъемом на полупальцы, начинали осваиваться на невысоких полупальцах. Форма battement soutenu на 90° до этого момента не встречалась в программах.

Подъем на полупальцы добавлялся к grand développé у палки и на середине (кроме écarté), и ко всем ранее пройденным движениям экзерсиса. Отдельного раздела адажио в этой программе нет, но есть рекомендация его исполнения с комбинациями из различных поз[818] и всех форм port de bras. На год раньше, чем по программе 1936 года[819], начиналась подготовка к турам из IV, V и II позиций. В рассматриваемой программе опять используется термин тур, а не pirouette, но есть уточнение, что он исполняется sur le cou-de-pied[820].

Материал аллегро идентичен программе 1936 года, за исключением sissonne fermée, pas de basque en tournant (в предыдущей программе использовалось русское обозначение «по кругу»[821]) и grand échappé. В экземпляре фонда А. Я. Вагановой при упоминании double assemblé зачеркнут комментарий «без перемены ног»[822]. Можно предположить, что обсуждался вопрос о смене названия движения, которое так и не было утверждено. Новым движением, не встречавшимся ранее, является balancé en tournant, исполняемое «с разных ног, с вращением в одном направлении»[823]. Во всех направлениях исполнялось pas de bourrée suivi, изучаемое в прошлой программе только на пальцах.

В программе 1939 года произошел «сдвиг» в сторону более раннего освоения пальцевой техники. Движения представлены на год раньше относительно предыдущей программы[824]. Relevé sur un pied получило термин sissonne simple sur le cou-de-pied. Новыми движениями являются échappé по IV позиции и jeté.

---

[818] Программа курса классического танца (для хореографических училищ). Л. 6.

[819] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 20.

[820] О смене термина упомянуто в пособии «Программа классического танца» (*Кузнецов И. Л., Цискаридзе Н. М.* Программа классического танца. С. 73).

[821] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 24.

[822] Программа 1938 года. Машинопись и рукопись. Л. [3].

[823] Программа курса классического танца (для хореографических училищ). Л. 7.

[824] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 24.

Четвертый класс

Задачами четвертого класса являлись «проработка различных поворотов и упражнений для выработки устойчивости (aplomb) при исполнении туров. Начало изучения заносок и выработки силы ног в движениях на пальцах»[825]. В экзерсис у палки интегрировались полуповороты. Термин ballotté получил название développé ballotté на 90°, что конкретизирует прием его исполнения. В остальном материал идентичен программе 1936 года[826].

На середине экзерсис исполнялся на полупальцах. Впервые принцип исполнения движений en tournant начал применяться к battement tendu и battement tendu jeté. Jeté на полупальцах на половину тура с продвижением в сторону в предыдущей программе имело термин petit jeté en tournant и изучалось на два класса позднее[827]. Начиналась подготовка для туров в позах на 90° из IV и II позиций, что также являлось новой формулировкой (заменившей термин préparation). Pirouette lente[828] из пятого года обучения по программе 1936 года вновь обрел наименование tour lent, ранее использованное в программе 1928 года[829].

Темп прохождения материала аллегро продолжал опережать предыдущую программу. Синхронно изучались pas emboité на 45° (в прошлой программе использовался термин pas emboité de face[830]) и grand sissonne ouverte на 90°. На год раньше в новой программе стояли pas de chat и pas chassé, на два — sissonne tombé. Новым движением, не встречавшимся ранее в программах, является temps lié sauté на 45°, которое А. Я. Ваганова описывала как последовательность из маленьких sissonnes tombés[831], поэтому их введение в программу на этом году обучения являлось оправданным. Подраздел pas battu в прошлой программе назывался batterie, его наполнение было иден-

---

[825] Программа курса классического танца (для хореографических училищ). Л. 8.
[826] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 24.
[827] Там же. С. 30.
[828] Там же. С. 27.
[829] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский. С. 11.
[830] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 25.
[831] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 83.

тичным[832], так же, как и материал, изучаемый на пальцах в женском классе. В программе из фонда А. Я. Вагановой (ф. 254) Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства написано, что «пропущено pas balloné с отлётом к ноге»[833]. На год раньше относительно программы 1936 года изучалось coupé balloné на пальцах.

В рукописном варианте программы на середине добавлен один тур, в раздел аллегро — pas chassé[834].

Пятый класс

Задачами пятого класса были «усвоение техники тура с разных приемов. Развитие выразительности движения»[835]. Движения, изучаемые у палки, идентичны с прошлой программой[836], с уточнением, что экзерсис исполнялся с включением в комбинации поворотов и переходов с одной ноги на другую[837]. Grand temps relevé на 90° изучался в предыдущих программах на седьмом году обучения на середине вместе с туром. Включение этого движения в экзерсис у палки является важным подготовительным этапом для изучения туров в большие позы. На совещании 1938 года его предложила добавить Ваганова, после чего её рекомендация была утверждена К. М. Сергеевым[838].

К новым, ранее не встречавшимся ни в одной программе движениям на середине относились temps lié на 90° (также исполнялись с прыжком), медленные повороты с переходами из одной позы в другую и туры sur le cou-de-pied с глубокого плие с I и V позиции. По программе В. И. Степанова на четвертом году обучения изучались вскоки с grand plié в различные положения на полупальцах (grand plié en position, s'élever sur la demi-pointe et l'autre jambe en balance: en avant, de côté, en arrière, en attitudes, en arabesques)

---

[832] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 26.
[833] Программа 1938 года. Машинопись и рукопись. Л. [4].
[834] Новая программа на 1939–1940 год. Л. 25.
[835] Программа курса классического танца (для хореографических училищ). Л. 10.
[836] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 27.
[837] Программа курса классического танца (для хореографических училищ). Л. 10.
[838] Стенографический отчёт совещания по пересмотру классического танца. Л. 3.

и пальцах (grand plié en position, s'élever sur la pointe et l'autre jambe en balance: en avant, de côté, en arrière, en attitudes, en arabesques)[839].

Brisé в разделе аллегро изучалось сразу вперед и назад (в предыдущих программах только вперед). В остальном он идентичен с программой 1936 года[840]. Усложнением стало введение на год раньше большого прыжка grand assemblé и туров в воздухе для мужского класса. На два класса раньше по предложению Е. В. Ширипиной[841] вводилось pas couru[842]. Относительно исполнения этого движения как подхода для grand jeté, А. Я. Ваганова высказывалась категорически против, считая его «вредным»[843]. К. М. Сергеев утвердил изучать на этом году обучения pas couru как самостоятельное, а не связующее движение[844].

Новым движением в пальцевой технике являлось исполнение petit changement de pied на пальцах, с уточнением, что включение этого pas должно происходить по усмотрению педагога[845], так как требует особой крепости стопы. Jeté en tournant с продвижением в сторону изучалось на два года раньше относительно программы 1936 года[846].

Шестой класс

Основной задачей шестого года обучения являлась подготовка к большим прыжкам[847]. В экзерсис у палки по рекомендации А. Я. Вагановой[848] добавлялись одинарные туры, на год раньше, чем в программах 1928 и 1936 годов. Grands battements jetés исполнялись в более быстром темпе. Из программы исключены grand battement de cuisse, что примечательно, так как на сове-

---

[839] Программа занятий балетными танцами / Сост. В. И. Степанов. С. 260.
[840] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 27.
[841] Стенографический отчёт совещания по пересмотру классического танца. Л. 5.
[842] Программа курса классического танца (для хореографических училищ). Л. 11.
[843] Стенографический отчёт совещания по пересмотру классического танца. Л. 9.
[844] Там же.
[845] Программа курса классического танца (для хореографических училищ). Л. 11.
[846] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 30.
[847] Учебная программа по классу классического танца на 1939–1940 учебный год // ЦГАЛИ. Ф. Р–259. Оп. 1. Д. 282. Л. 12.
[848] Стенографический отчёт совещания по пересмотру классического танца. Л. 2–3.

щании[849] по пересмотру программы К. М. Сергеев поднимал вопрос о том, почему grand battement de cuisse вперед и назад были рекомендованы только для женского класса, но дискуссии о том, чтобы полностью убрать это движение из программы или передвинуть в другой класс не было.

Программа экзерсиса на середине сильно видоизменена и направлена на изучение различных вращений. Новой формой grand battement является grands battements jetés balancés во II позицию, исполняемый с работой корпуса, то есть с наклоном в сторону, совершаемым вместе с броском ноги. Rond de jambe en l'air изучался en tournant, без уточнения, с подъемом на полупальцы или стоя на целой стопе. Движение включено в программу по рекомендации К. М. Сергеева[850]. Flic-flac также исполнялся en tournant в том же классе, что и в материалах программы 1936 года[851]. В программу прибавилась новая форма temps lié на 90°, изложенная в «Основах классического танца»[852]. Ещё одной новой формулировкой является «два круга sur le cou-de-pied»[853], в программе 1936 года она применялась только к большим pirouette[854], которые по двум программам изучались на шестом году обучения. На совещании Ваганова предложила ввести grand temps relevé в программу пятого года обучения, но К. М. Сергеев рекомендовал это движение к освоению в пятом классе у палки, а в шестом — на середине[855]. Е. Н. Гейденрейх высказалась за добавление battement divisé en quarts по 1/2 поворота в комбинации адажио[856], но эта форма так и не была включена в программу. Grand fouetté без круга, effacée, вперед и назад — это аналог grand fouetté[857] из седьмого года обучения по программе 1936 года.

---

[849] Стенографический отчёт совещания по пересмотру классического танца. Л. 2–3.
[850] Там же. Л. 3.
[851] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 29.
[852] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 83.
[853] Учебная программа по классу классического танца на 1939–1940 учебный год. Л. 12.
[854] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 29.
[855] Стенографический отчёт совещания по пересмотру классического танца. Л. 3.
[856] Там же.
[857] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 31.

В аллегро целый ряд прыжков изучался на год раньше, чем по программе 1936 года: sissonne simple en tournant en dehors et en dedans, soubressaut, jeté fermé, jeté fondu, маленькое emboîté en tournant и два тура в воздухе для мужского класса. Sissonne simple en tournant предложила ввести М. Ф. Романова как подготовительное движение для sissonne ouverte. А. Я. Ваганова была с ней не согласна и утверждала, что оба движения должны остаться в программе седьмого года обучения[858]. К. М. Сергеев утвердил предложение М. Ф. Романовой. По рекомендации А. Я. Вагановой brisé dessus et dessous были добавлены и начали изучаться по программе не только в мужском классе, но и в женском. Еще одним её методическим уточнением было, что необходимо «начинать проработку кабриоля с положения effacée вперед и назад, проработав — делать на effacée вперед и назад»[859]. На совещании шла дискуссия относительно jeté fermé и jeté fondu. А. Я. Ваганова предлагала перенести jeté fermé в пятый класс, М. Ф. Романова — в шестой. Е. В. Ширипина была против предложения А. Я. Вагановой, аргументируя, что в пятом классе «все прыжки делаются на месте, кроме sissonne»[860], и что на этом году обучения «имеются дети по 14 лет с очень слабыми ногами»[861]. В итоге обсуждения К. М. Сергеев утвердил jeté fermé и jeté fondu на шестом году обучения. Предложение А. Я. Вагановой о переносе petit jeté en tournant было также отклонено. По её рекомендации было введено новое движение — jeté passé. Изначально она предлагала добавить его в программу четвертого года вместе с pas de chat, аргументируя тем, что эти прыжки имеют аналогичный принцип исполнения. Но Е. Н. Гейденрейх была против расширения программы и движение было утверждено К. М. Сергеевым для программы шестого класса. Отдельно обсуждалась методика исполнения прыжка grand jeté, который было решено исполнять из пятой позиции, без sissonne tombé. В программе

[858] Стенографический отчёт совещания по пересмотру классического танца. Л. 2.
[859] Там же. Л. 4.
[860] Там же. Л. 5.
[861] Там же.

1936 года были указаны оба варианта[862]. По предложению К. М. Сергеева tour en l'air оставили для освоения исключительно в мужском классе[863].

Упражнения на пальцах идентичны программе 1936 года, кроме добавленного движения glissade en tournant, исполняемого с продвижением в сторону[864]. На совещании Ваганова рекомендовала исполнять sissonne ouverte на 45°, а не на 90°, но её предложение было отклонено[865]. Pirouette sur les pointes было решено перенести в пятый класс из шестого[866], но предположительно по редакционной ошибке, он не был добавлен ни в один из годов обучения.

Седьмой класс

Задачами седьмого года обучения являлись «окончание изучения основных движений классического танца и их сценическая отделка»[867]. В экзерсис у палки вводилось новое движение battement battu sur le cou-de-pied. Его аналог battements serrés изучался по программе Степанова на третьем году[868]. Материалы, изучаемые на середине, идентичны с программой 1936 года[869].

В разделе аллегро по результатам совещания был проведен пересмотр некоторых движений. М. Ф. Романовой и А. Я. Вагановой был поднят вопрос об уровне сложности sissonne-soubressaut из программы 1936 года[870], в результате движение было исключено из обязательного освоения. По рекомендации, на которой настояла А. Я. Ваганова, был включен прием исполнения grand jeté attitude, arabesque, с coupé et préparation[871]. Добавились новые прыжки sissonne renversée (предложение К. М. Сергеева[872]) и sissonne fermée

---

[862] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 30.
[863] Стенографический отчёт совещания по пересмотру классического танца. Л. 6.
[864] Программа курса классического танца (для хореографических училищ). Л. 13.
[865] Стенографический отчёт совещания по пересмотру классического танца. Л. 6.
[866] Там же.
[867] Программа курса классического танца (для хореографических училищ). Л. 14.
[868] Программа занятий балетными танцами / Сост. В. И. Степанов. С. 260.
[869] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 30–31.
[870] Там же. С. 32.
[871] Программа курса классического танца (для хореографических училищ). Л. 9.
[872] Там же. Л. 11.

battu (предложение А. Я. Вагановой[873]) и sissonne ouverte battu на 45° (предложение Е. В. Ширипиной[874]), с уточнением, что для мужского класса движение выполнялось с усложненной заноской. Sissonne battu стоял в программе пятого года обучения В. И. Степанова[875], в программах 1928 и 1936 годов движение не встречалось. Из программы 1928 года[876] было возвращено entrechat six. К новым большим прыжкам добавились assemblé en tournant и grand pas de basque[877]. Последний был предложен А. Я. Вагановой[878]. Entrechat six volé был рекомендован в мужском классе на два года раньше, чем в программе 1936 года[879]. Tours chaînés на полупальцах изучались на год раньше, чем в программах 1928 и 1936 годов, где на восьмом году обучения шло освоение этого вращения на полупальцах и пальцах (в женском классе).

Восьмой класс

Задачами восьмого года обучения были продолжение «техническ[ого] образовани[я] по классическому танцу [и] продолжение сценической отделки пройденных движений и комбинаций»[880]. В экзерсис у палки добавлялись двойные туры, как и в программах 1928 и 1936 годов. В экзерсисе на середине изменений не было. Единственный новый прыжок — это rond de jambe en l'air sauté на 90°. По предложению А. Я. Вагановой к турам на пальцах было добавлено уточнение об их исполнении с различных приемов[881]. Во время совещания поднимался вопрос об изучении двойных туров en dedans на год позже, чем en dehors[882], что не было зафиксировано ни в одной программе.

---

[873] Программа курса классического танца (для хореографических училищ). Л. 15.
[874] Там же.
[875] Программа занятий балетными танцами / Сост. В. И. Степанов. С. 261.
[876] Учебный план и программы / Ред. И. И. Соллертинский. С. 13.
[877] Программа курса классического танца (для хореографических училищ). Л. 14.
[878] Стенографический отчёт совещания по пересмотру классического танца. Л. 11.
[879] Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. С. 34.
[880] Программа курса классического танца (для хореографических училищ) Л. 15.
[881] Стенографический отчёт совещания по пересмотру классического танца. Л. 14.
[882] Там же.

Девятый класс

В задачи девятого года входили задачи по «овладению наиболее сложными движениями классического танца и сценической отделке всего комплекса движений»[883]. Экзерсис у палки исполнялся в более быстром темпе.

На середине новых движений не было.

По рекомендации А. Я. Вагановой в раздел аллегро были добавлены grande sissonne ouverte de volé à la seconde en tournant en dedans и grand fouetté sauté en tournant en dehors et en dedans[884]. Первое движение она использовала в вариации Дианы из вставного pas de deux «Диана и Актеон» в её редакции балета «Эсмеральда» 1935 года. Ваганова высказалась против изучения grand pas de chat, утверждая, что его «никто правильно не делает»[885]. К. М. Сергеев выступил за сохранение этого прыжка в программе, так как «всякое движение обогащает комплекс знаний ученика»[886]. После дискуссии grand pas de chat был перенесен из программы восьмого класса в девятый (с первого курса на второй). Из программы шестого-седьмого годов обучения В. И. Степанова в женский класс добавились туры в большие позы на пальцах (предложение Вагановой[887]), в мужской класс — entrechat-sept[888] и еще более усложненный вариант заноски — entrechat-huit, встречающийся впервые. Grande pirouette и grand fouetté en tournant на пальцах изучались на год позже, чем в предыдущих программах. К новым, ранее не изучаемым движениям раздела allegro также добавились jeté par terre en tournant и туры sissonne tombé (по диагонали и по кругу в быстром темпе)[889]. На совещании Е. В. Ширипина поднимала вопрос изучения туров по кругу, которые по словам А. Я. Вагановой в школе делались «отвратительно»[890]. К. М. Сергеев предложил изучать вращения по кругу на последнем году обучения, но это так и не было отражено в програм-

[883] Программа курса классического танца (для хореографических училищ). Л. 16.
[884] Стенографический отчёт совещания по пересмотру классического танца. Л. 15.
[885] Там же. Л. 13.
[886] Там же. Л. 15.
[887] Там же. Л. 14.
[888] Программа занятий балетными танцами / Сост. В. И. Степанов. С. 262.
[889] Программа курса классического танца (для хореографических училищ). Л. 17.
[890] Стенографический отчёт совещания по пересмотру классического танца. Л. 14.

ме. К пальцевой технике добавились прыжки на одной ноге, с пометкой согласно «индивидуальным возможностям учащихся»[891].

Согласно стенографическому отчету[892], бóльшая часть предложений А. Я. Вагановой была отклонена К. М. Сергеевым. В 1937 году Ваганова была снята с должности художественного руководителя Кировского театра[893]. Ее деятельность была критически оценена в статье «О Ленинградском балете»[894], подписанной Т. М. Вечесловой, О. Г. Иордан, Е. М. Люком, Г. С. Улановой, Л. С. Леонтьевым, А. В. Лопуховым, К. М. Сергеевым и В. М. Чабукиани. По их мнению, авторитарность Вагановой мешала творческому процессу и «нанесл[а] огромный вред в создании нового советского репертуара»[895]. Несмотря на то, что педагогическая и методическая деятельность Вагановой, как «одного из лучших педагогов ленинградской школы», была высоко оценена, по высказываниям труппы, как «художественный руководитель [она] не справилась со своей задачей»[896], что поколебало ее авторитет.

В фонде А. Я. Вагановой (ф. 242) Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства найден еще один машинописный экземпляр программы на 1939–1940 учебный год с рукописными методическими комментариями и правками Вагановой[897]. Отдельное внимание Вагановой уделено уточнению музыкальных длительностей и тактовых раскладок выполнения движений. Ещё одной новацией стало предложение исполнять ряд прыжков в позы. Содержание программы дублирует утвержденную программу[898] на 1939–1940-й учебный год, поэтому повторно рассмотрено не будет.

---

[891] Программа курса классического танца (для хореографических училищ). Л. 18.

[892] Стенографический отчёт совещания по пересмотру классического танца. Л. 14.

[893] Ленинградский академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова (Кировский театр) — название Мариинского театра с 1935 по 1992 год. Ваганова занимала должность художественного руководителя Кировского театра с 1931 по 1937 год.

[894] О Ленинградском искусстве // Советское искусство. 1937. № 59. 23 дек. С. 5.

[895] Там же. С. 5.

[896] Там же.

[897] [Программа по классическому танцу с рукописными исправлениями А. Я. Вагановой] // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 345 а-42. [17] л.

[898] Программа курса классического танца (для хореографических училищ).

Исследовательский интерес для анализа представляют методические комментарии (рукописные пометки) Вагановой.

Согласно этому варианту программы на первом году обучения изучение позиций рук осуществлялось «спиной к палке, стоя в нормальном положении ног»[899]. В исполнении demi-plié вновь добавлена вторая позиция, поэтому можно предположить, что в предыдущей программе[900] её отсутствие было редакционной ошибкой. А. Я. Ваганова уточняла, что при первоначальном освоении battement relevé lent необходимо поднимать ноги невысоко[901]. Battement développé и rond de jambe en l'air были рекомендованы к изучению во втором полугодии. Добавленные в программу relevés на одной ноге изучались в конце года. Маленькие прыжки были переименованы в temps levés sautés на двух ногах. К petit changement de pied приведена музыкальная раскладка исполнения прыжка на один такт 4/4: раз — plié, два — прыжок, три — вытянуться, четыре — пауза. Petit échappé первоначально изучался на два такта 4/4. У balancé стоит пометка, что со второго класса необходимо учить движение назад. К прыжкам добавлен sissonne simple.

Отдельно на обороте листов программы зафиксированы рекомендации Вагановой по постановке на полупальцы[902]. Она писала, что название «полупальцы» условно. Оно обозначает положение, когда пятка отрывается от пола на небольшую высоту, на половине ступни «держится вся фигура»[903]. При высоких полупальцах «ступня до предела вытянута вверх и упор на „подушечки“»[904]. Учить подниматься на полупальцы необходимо с ощущением половины ступни, не сворачивая пятки назад. Для освоения выворотных высоких полупальцев, которые способствуют развитию подъема, необходимо выполнять большое количество повторов. Сначала исполнять высоко вне зависимости от выворотности, в дальнейшем — усиливать её соблюдение.

---

[899] [Программа по классическому танцу с рукописными исправлениями]. Л. [2].
[900] Программа курса классического танца (для хореографических училищ).
[901] [Программа по классическому танцу с рукописными исправлениями]. Л. [3].
[902] Там же. Л. [4 об.].
[903] Там же.
[904] Там же.

В экзерсисе второго года обучения rond de jambe en l'air к концу года рекомендовано исполнять на 1/4 музыкального материала. В аллегро маленькое échappé, glissade, assemblé изучались в маленькие позы croisé и effacé с первоначальным изучением на 4/4, к концу года — на 2/4. Относительно pas de basque есть пометка, что «необходимо объяснить, что он является вальсовым движением»[905]. Ваганова добавила échappé на одну ногу, ранее изучавшееся только как пальцевое движение.

В третьем классе в экзерсис у палки включены повороты с двух ног на пол тура и soutenu en tournant в пол поворота. Стоит комментарий, что эти движения можно перенести во второй класс. В разделе аллегро даны рекомендации относительно выполнения маленьких changement de pied в конце урока на 1/4 музыкального материала и освоения маленьких jetés в позы.

На четвертом году есть указание приучать к исполнению rond de jambe par terre и en l'air не только на 1/4, но и на 1/8. Sissonne tombé было рекомендовано проделывать в позы. Маленькие changement de pied с четвертого по шестой класс следовало выполнять на 1/8. Об исполнении заносок есть уточнение, что échappé battu к концу года делается со сложной заноской, то есть с пятой на вторую и со второй на пятую. В рекомендациях к пальцевому движению jeté в большие позы Ваганова зачеркнула слова «вставать на пальцы»[906] и исправила на «вскакивать»[907]. На год раньше в программу добавлено assemblé soutenu en tournant.

К движению экзерсиса у палки пятого класса grand rond de jambe jeté внесено уточнение, что его необходимо учить на 4/4 и к концу года исполнять на 2/4. К temps lié на 90° добавлено, что переход осуществляется на полупальцы. Ещё одним дополнением в программу являются туры в большие позы на полупальцах в медленном темпе, вращение добавлено на год раньше, чем в утвержденную программу. В аллегро есть рекомендация изучать rond

---

[905] [Программа по классическому танцу с рукописными исправлениями]. Л. [5].
[906] Там же. Л. [9].
[907] Там же.

de jambe sauté с приема sissonne ouverte, а на пальцах — с coupé. Перенесены на год раньше прыжки grande sissonne ouverte и grand jeté из V позиции, есть указание на их исполнение «с отлетом» в направлении заданной позы. В раздел «пальцы» возвращены туры sur le cou-de-pied, отсутствовавшие в прошлой программе[908] предположительно по редакционной ошибке.

В экзерсис у палки шестого года внесено уточнение, какие именно туры необходимо включать в комбинации: из пятой и второй позиции, с fouetté и temps relevé. Последние также рекомендованы к изучению на середине. К прыжку soubressaut дан комментарий, что его можно исполнять на пятом году обучения в первоначальном виде без выгиба спины[909].

В программе для седьмого класса дано уточнение, что battements battus необходимо исполнять на 1/8 музыкального материала, а grand rond de jambe jeté — на 1/4.

В движения у палки восьмого класса добавлено fouetté для применения в экзерсисе и адажио. Относительно chaînés есть уточнение, что вначале необходимо исполнять медленно на 1/2, в конце года на 1/16.

В программу девятого класса в аллегро добавлен revoltade, в пальцы — grande sissonne tombé à la seconde en tournant en dedans (без прыжка)[910].

Следующая программа по классическому танцу ЛГХУ на учебный 1940-1941 год[911] была обнаружена в ЦГАЛИ в фонде Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой в деле программы 1939–1940 года. В программе 1940 года указан десятый год обучения с уточнением, что он «являлся периодом отшлифовки всего комплекса движений, в особенности сложных и ответственных комбинаций, пройденных в 9-м классе»[912]. Программа первого года была рассчитана на 320 академических часов, все остальные — на 280. По своему содержанию и структуре она аналогична программе, утвержденной

---

[908] Программа курса классического танца (для хореографических училищ).

[909] [Программа по классическому танцу с рукописными исправлениями]. Л. [13].

[910] Там же. Л. [17].

[911] Новая программа по классическому танцу на 1940–1941 год учебный год ЛГХУ // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 282. Л. 33–49.

[912] Там же. Л. 49.

17 декабря 1938 года. Методические комментарии из экземпляра Вагановой в нее не включены. В программе отсутствуют grand échappé (третий класс) и pas couru на пальцах (седьмой класс), можно предположить, что это редакционная ошибка.

Программа по классическому танцу 1940 года[913] также издана в сборнике программ по специальным дисциплинам для хореографических училищ на базе двух классов средней школы[914], хранящемся в РГАЛИ и пособии И. Л. Кузнецова и Н. М. Цискаридзе. В составителях этой программы указана только А. Я. Ваганова. Материал полностью идентичен программе по классическому танцу ЛГХУ на учебный 1940–1941 год, не указано только количество часов, отводимых на его освоение.

В фонде А. Я. Вагановой Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства также хранятся две версии программы 1939 года. Первая программа курса классического танца для хореографических училищ на базе четырех классов средней школы[915] рассчитана на шесть лет обучения. Вторая программа национального отделения[916] — на семь. Содержание этих программ не будет рассмотрено в рамках исследования, так как с методической точки зрения они являются адаптированными версиями программ полного цикла обучения 1939–1941 годов. Во вступительном слове к программе шестилетнего цикла А. Я. Ваганова писала, что «учитывая более краткий срок хореографического обучения, [она] сократила ряд движений, отказавшись от того, что не является безусловно необходимым»[917]. В младшие клас-

---

[913] Программа курса классического танца // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 4. Д. 494. Л. 2–13.

[914] Сборник программ по специальным дисциплинам для хореографических училищ на базе 2-х классов средней школы // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 4. Д. 494. 74 л.

[915] Программа курса классического танца для хореографических училищ на базе четырех классов средней школы 1939 года // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 403. [16] л.

[916] Программа национального отделения 1939 года // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 345 а-10. [14] л.

[917] Программа курса классического танца для хореографических училищ на базе четырех классов средней школы 1939 года.

сы был добавлен «ряд дополнительных движений, взятых из программы средних классов»[918]. Стоит отметить, что в программе на базе четырех классов средней школы А. Я. Ваганова сделала прямые отсылки к книге «Основы классического танца»[919] с указанием номеров страниц.

Выводы к параграфу 4.2. Программы по классическому танцу ЛГХУ на 1938–1941 годы, представляют собой результат унификации петербургско-ленинградской балетной школы и становления методики А. Я. Вагановой. Решение о внесенных изменениях было принято по результатам методического совещания, состоявшегося 27 ноября 1938 года. Отдельное значение имеют рукописные комментарии Вагановой к программе ЛГХУ 1939–1940 учебного года: уточнены музыкальные раскладки; ряд прыжков был рекомендован к исполнению на позы.

В результате сравнительного анализа программ 1938–1940-го годов с предыдущей программой 1936 года можно сделать вывод об ускорении темпа прохождения материала, в частности, касающегося вращений, движений раздела аллегро и пальцевой техники. Изучение отчета методического совещания 1938 года и рукописных комментариев А. Я. Вагановой позволяет обосновать эти изменения. Результаты сравнения приведены в таблице (приложение 1).

Из программы 1895 года В. И. Степанова в экзерсис у палки были возвращены аналог battements serrés — battement battu sur le cou-de-pied; sissonne battue (fermé и ouverte) и технически сложный прыжок с заноской entrechat-sept. Из программы 1928 года — entrechat-six. В экзерсис добавлен ряд новых, ранее не встречавшихся форм движений: préparation temps relevé, grand temps relevé, soutenu на 90° у палки; прыжок sissonne renversée, большое assemblé en tournant, rond de jambe en l'air на 90°, jeté par terre en tournant; échappé по IV позиции на пальцах, прыжки на пальцах на одной ноге. В про-

---

[918] Программа курса классического танца для хореографических училищ на базе четырех классов средней школы 1939 года.

[919] *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 1-е изд. С. 83.

грамму на примере battement tendu и battement tendu jeté интегрирован новый принцип исполнения движений экзерсиса на середине en tournant.

Результатом параграфа становится вывод о том, что программы 1938–1940-го годов в полной мере отражают методические идеи А. Я. Вагановой. В сравнении с предыдущими программами, в них наиболее логично выстроена последовательность изучения движений классического танца, приводящая к улучшению качества их исполнения и сдвигу в технике исполнительского мастерства. Таким образом, именно двуединство процесса становления методики Вагановой и совершенствования программы по классическому танцу оказало влияние на формирование канонов петербургско-ленинградской балетной школы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате анализа источников и архивных материалов из фондов РГИА и ЦГАЛИ СПб удалось определить этапы формирования программы по классическому танцу петербургско-ленинградской балетной школы.

Первая попытка регламентации учебного процесса по специальным дисциплинам была предпринята Павлом Степановичем Фёдоровым и зафиксирована в Уставе Императорского Санкт-Петербургского Театрального училища в 1863 году. На тот момент в учебном заведении отсутствовала единая методика балетного танца. Учебный процесс распределялся на три класса: в младшем и среднем классах необходимо было обучаться не менее двух лет в каждом, в старшем — до наступления семнадцатилетнего возраста. Эта реформа по введению единых программ не была одобрена педагогическим составом Императорского Санкт-Петербургского Театрального училища. Основными причинами были отсутствие теоретической базы для унификации учебного процесса и неготовность педагогов к смене модели хореографического образования.

Повторно вопрос о создании программ был поставлен Иваном Александовичем Всеволожским. 17 марта 1895 года было проведено совещание «О преобразовании на балетном отделении», по результатам которого было решено, что для улучшения качества балетного образования необходимо, чтобы каждый педагог последовательно вел полный цикл балетного танца с первого по последний год обучения. Предполагалось, что таким образом знания, полученные учащимися, будут более систематизированными и структурированными. Педагоги были разделены на старших и младших преподавателей. Составление программы по балетным танцам было поручено Владимиру Ивановичу Степанову. Из-за его скоропостижной смерти материалы не получили апробации в Училище.

В 1905 году была проведена Конференция под руководством Владимира Аркадьевича Теляковского, где обсуждалась разработка программ, делегированная комиссии в составе П. А. Гердта, К. М. Куличевской, Н. Г. Легата,

М. К. Обухова и М. М. Фокина. В диссертации выдвинута гипотеза, что эти материалы легли в основу программы А. Л. Волынского, опубликованной в его «Книге ликований: Азбуке классического танца». Оригиналы разработок до настоящего времени не обнаружены.

Последний этап относится к послереволюционному периоду. В 1925–1926 годах в Государственном академическом балетном училище была проведена реформа, согласно которой учебный план и программы учебного заведения должны были соответствовать программе Единой Трудовой Школы. Основное концептуальное отличие дореволюционной системы преподавания балетного танца заключалось в том, что классы соответствовали не возрасту учеников, а уровню их способностей, что субъективировало процесс обучения и оценку учащихся. В ноябре 1926 года был создан специальный комитет для разработки программ по специальным дисциплинам. В его состав вошли А. Я. Ваганова, Л. С. Леонтьев и В. И. Пономарев, ставшие впоследствии вместе с А. М. Монаховым авторами первой задокументированной и апробированной программы по классическому танцу 1928 года. На дальнейшее совершенствование программы повлияло становление методики А. Я. Вагановой. Основные элементы и принципы её педагогической системы были интегрированы в программные материалы.

На основании рассмотрения истории создания программ были выявлены основные факторы, повлиявшие на их формирование: попытка унифицировать систему преподавания классического танца в программе 1895 года, изменения в системе образования и необходимость структурации педагогического опыта в программе 1928 года; становление методики А. Я. Вагановой и реструктурация Техникума в программах 1936 и 1938 годов.

В диссертации уделено отдельное внимание роли В. И. Степанова в процессе унификации петербургско-ленинградской балетной школы. Были восстановлены его творческая биография и история учебно-методической деятельности; в ней выделено три основных этапа. Первый этап относился к его обучению в Императорском Санкт-Петербургском Театральном учи-

лище. Было установлено, что в возрасте 15 лет, еще будучи воспитанником, он начал ассистировать репетиционный процесс в рамках сценической практики. Показано, что его опыт работы стал отправной точкой в разработке танцевальной нотации. Стажировка у Ж.-М. Шарко в Париже была следующим этапом в профессиональном развитии Степанова. Результатом их научного союза стало завершение работы над его системой записи движений и публикация «Алфавита движений человеческого тела — опыта фиксации движения человеческого тела при помощи нот»[920]. Последний этап относился к учебно-методической деятельности в Санкт-Петербурге: институционализации и преподаванию его системы записи танца в Императорском Санкт-Петербургском Театральном училище и созданию первой в истории учебного заведения программы по балетному танцу.

Введение в научный оборот фотографического сборника «Хореографія» В. И. Степанова позволило выявить эстетические каноны и стилистические особенности русской балетной школы конца XIX века и более точно интерпретировать материалы программы 1895 года. Приведённые в «Хореографіи» фотографии представляют особую ценность, поскольку формируют уникальный систематизированный иллюстрированный учебник по классическому танцу. Составление экспликационного методического пособия с терминологическим обозначением нотаций открывает новые возможности в реконструкции балетных спектаклей М. И. Петипа, записанных по системе Степанова.

При сравнительном анализе материалов программ прослежена эволюция техники классического танца, произошедшая вследствие унификации петербургской балетной школы. В первую очередь это отразилось на темпе освоения вращений и пальцевой техники. Программа 1936 года содержит методические пояснения, представляющие практическую и теоретическую ценность, и, таким образом, выполняет функцию методического пособия. Она является важным звеном в становлении методики А. Я. Вагановой, в полной

[920] *Stépanow W. J.* Alphabet des mouvements du corps humain.

мере отражённой в программах 1938–1940-го годов как воплощении прогресса в изучении движений классического танца.

Отдельное внимание уделено изменениям в терминологическом аппарате. В рамках диссертационного исследования реконструированы утерянные термины и pas, в результате чего сделан вывод о целесообразности включения в современные программы по классическому танцу следующих движений[921]:

1. *Temps de courante Э. Чеккетти (программа 1928 года)*: первая часть — в экзерсис на середине четвертого класса; вторая часть — в экзерсис на середине пятого класса для развития координации.

2. *Battement tenant en haut (программа 1895 года)*: в экзерсис у палки четвертого года обучения в целях выработки силы ног и подготовки к большим прыжкам.

3. *Battement de cuisse (программы 1928 и 1936 года)*: в экзерсис у палки для пятого года обучения в целях выработки силы ног и подготовки к большим прыжкам и cabrioles.

4. *Pirouettes avec petits battements sur le cou-de-pied (программа 1895 года)*: в экзерсис у палки и на середине пятого класса, рассмотрев исполнение этого движения на высоту sur le cou-de-pied, а также под коленом. Включение двойных вращений этой формы не является целесообразным.

5. *Brisé Télémaque* и *glissade battu (программа 1895 года)*: в раздел allegro пятого года обучения, для развития мелкой техники.

6. *Pirouette sur le pivot (программа 1895 года)*: в экзерсис на середине мужского класса восьмого года обучения (факультативно). При этом вариант этого движения pivot par terre можно интегрировать в экзерсис на середине четвертого класса.

7. *Développé flic-flac en tournant et développé l'autre jambe (программа 1895 года)*: в экзерсис у палки пятого года обучения (к flic-flac en tournant en dehors et en dedans из позы в позу на 45° и 90°) и программу седьмого года

[921] Движения приведены в хронологическом порядке их введения в программу.

обучения в экзерсис на середине (к flic-flac en tournant en dehors et en dedans из позы в позу и 90°), используя термин flic-flac en tournant на 90°.

8. *Pas de Zéphire en tournant (программа 1895 года)*: в раздел allegro восьмого года обучения.

Фокус исследования был обращён на изменения в позициях рук и port de bras, произошедшие под влиянием А. Я. Вагановой. По программе В. И. Степанова позиций рук был семь. Особенности их постановки запечатлены на фотографиях сборника «Хореографія». Формы port de bras не были конкретизированы, как и в программе 1928 года. В результате анализа материалов программ и первых изданий «Основ классического танца» сделан вывод о том, что позиции рук и port de bras были окончательно утверждены в 1938 году. Эту дату можно считать завершением унификации петербургско-ленинградской балетной школы.

Основным выводом работы является заключение о том, что программа по классическому танцу стала основой для кристаллизации стилевых и технических особенностей петербургско-ленинградской балетной школы. Выстроенная последовательность освоения экзерсиса и единообразие основных его положений привели к формированию академического исполнительского мастерства и обогащению средств танцевальной выразительности. Через анализ первых программ петербургско-ленинградской школы можно объективно проследить динамику изменений формально-стилистических канонов классического танца, происходивших благодаря отбору единого материала и становлению методики преподавания А. Я. Вагановой. Таким образом, программа в истории хореографического искусства перерастает свою исключительно учебно-методическую роль и приобретает художественное значение как отражение состояния исполнительской техники указанного периода.

Перспективы исследования могут быть связаны с изучением более поздних программ, рассмотрение которых позволит создать детальную картину эволюции техники классического танца с момента создания программы В. И. Степанова в 1895 году и по сей день. Интерес также представляет срав-

нение программ различных балетных школ в выделенный исторический период. Подобный анализ даст возможность выявить закономерности развития техники и эстетики классического танца в истории балетного искусства. Введение в научный оборот книги-альбома «Хореографія» Степанова может служить импульсом для работы по восстановлению балетов М. И. Петипа, поскольку даёт основание для аутентичной интерпретации сохранившихся источников.

Результаты исследования раскрывают самобытность петербургско-ленинградской балетной школы. Следование традициям и понимание исторических истоков создаёт фундамент для её развития.

.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Архивные материалы

1. [О командировании Владимира Степанова в Москву] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 36–38.

2. [О назначении второй танцовщицей Агриппины Вагановой от 1 сентября 1907 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 12.

3. [О назначении корифейкой Агриппины Вагановой от 28 февраля 1900 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 8.

4. [О переводе в разряд балерины Агриппины Вагановой от 5 мая 1915 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 49.

5. [О переводе Владимира Степанова в корифеи второго разряда от 21 августа 1887 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 6.

6. [О переводе Владимира Степанова в корифеи первого разряда от 4 апреля 1889 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 19.

7. [О переводе Владимира Степанова во вторые танцовщики второго разряда от 20 сентября 1893 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 30.

8. [О повышении оклада Агриппины Вагановой от 17 сентября 1914 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 43.

9. [О повышении оклада Агриппины Вагановой от 20 июня 1903 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 17.

10. [О повышении оклада Агриппины Вагановой от 9 апреля 1902 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 13.

11. [Об определении на службу Императорских театров Агриппины Вагановой от 10 июня 1897 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 1.

12. [Об определении на службу Императорских театров Агриппины Вагановой от 10 июня 1897 года № 3732] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 4.

13. [Об участии в спектаклях Агриппины Вагановой с 1 октября 1915 по 1 января 1916 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 60.

14. [Обращение И. И. Рюмина от 11 мая 1893 года] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4345. Л. 3.

15. [Программа по классическому танцу с рукописными исправлениями А. Я. Вагановой] // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 345 а-42. [17] л.

16. [*Степанов В. И.* Хореографія. Владимиру Порфирьевичу Писнячевскому] // ГАБТ КП-3881. Ф. 1. Оп. 1. Д. 1. Л. 48–63.

17. [Телеграмма П. Пчельникова о смерти Владимира Степанова от 16 января 1896 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 39.

18. [Удостоверение о бенефисе Агриппины Вагановой] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 61.

19. [Удостоверение о службе Агриппины Вагановой] // ЦГАЛИ. Ф. 260. Оп. 3. Д. 491. Л. 6.

20. Автобиография [А. Я. Вагановой] // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 18. Ед. хр. 287. Л. 6.

21. Автобиография А. Я. Вагановой // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 345 в-2. 2 л.

22. Акт о передаче материалов, находящихся в Архиве госактеатров, в Ленинградский исторический архив от 4 мая 1928 года // ЦГАЛИ СПб. Ф. 260. Оп. 1. Ед. хр. 983. Л. 30.

23. Аттестат [Агриппины Вагановой об окончании полного курса Императорского Санкт-Петербургского Театрального училища (копия) от 25 мая 1897 года] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4143. Л. 5.

24. Ваганова Агриппина Яковлевна // ЦГАЛИ. Ф. 260. Оп. 3. Д. 491. 12 л.

25. Ваганова Агриппина Яковлевна, 1879 г. р., профессор Ленинградской государственной консерватории, народная артистка РСФСР // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 18. Ед. хр. 287. 8 л.

26. *Ваганова, А. Я.* Мой путь // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и доку-

менты». Ф. 242. ГИК № 10371 / 329. Л. 2.

27. Ведомости на выдачу зарплаты рабочим и служащим училища // ЦГАЛИ. Ф. 259. Оп. 2. Д. 5. 63 л.

28. Выписка из журнала распоряжений по Императорским Санкт-Петербургским театрам с 24 по 27 августа 1906 года // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 18.

29. Выписка из журнала распоряжений по Императорским Санкт-Петербургским театрам с 18 по 20 мая 1915 года // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 50.

30. Дело о бесплатной воспитаннице Агриппине Вагановой // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4143. 5 л.

31. Дело о службе корифея балетной труппы Владимира Степанова, умершего 16 января 1896 года // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. 65 л.

32. Дело Санкт-Петербургской конторы Императорских театров о службе артистки балетной труппы Агриппины Яковлевны Вагановой // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. 64 л.

33. Доклад [М. Ф. Григорьевой от 15 апреля 1925 года] // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 147. Л. 4–8.

34. Доклад о методе преподавания классического танца // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 345. 12 л.

35. Доклад о методе преподавания классического танца. Копия // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 7818 / 1. 13 л.

36. Доклад от 27 сентября 1926 года «О положении Государственного Академического Балетного Училища» // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 162. Л. 21–22.

37. Докладная записка И. А. Всеволожского от 17 марта 1895 года «Об изменении в системе преподавания танцев в балетных отделениях Училища» // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4618. Л. 5–6.

38. Документы о деятельности училища (устав, протоколы, заявления и др.) // ЦГАЛИ СПб. Ф. 259. Оп. 1. Д. 172. 45 л.

39. Заявление О. И. Лешковой в Правление Союза Советских писателей // ЦГАЛИ СПб. Ф. 371. Оп. 3. Ед. хр. 23. Л. 36.

40. Лешков Денис Иванович (1883–1933) — историк балета // РГАЛИ. Ф. 774. 223 ед. хр.

41. Личное дело Владимира Степанова // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 2828. 20 л.

42. Новая программа на 1939–1940 год // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 282. Л. 18–32.

43. Новая программа по классическому танцу на 1940-1941 год учебный год ЛГХУ // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 282. Л. 33–49.

44. О Высочайше утвержденных Положений Штата Училища по последовавших затем переменах в личном составе служащих и назначении им содержания // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 3980. 44 л.

45. О заседаниях по разработки программы для балетного отделения училища // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 5368. 9 л.

46. Об изменении в системе преподавания танцев в балетных отделениях Училища // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4618. 10 л.

47. Об определении учителем [Владимира Степанова] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4345. 11 л.

48. Оповещение [о бенефисе Агриппины Вагановой от 25 февраля 1915 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 48.

49. Папка с материалами к работе над «Таблицей знаков для записывания движений человеческого тела по системе В. И. Степанова» // ГАБТ КП-3881. 63 л.

50. Письма Вагановой Агриппины Яковлевны к А. Л. Волынскому. Микрофильмы // РГАЛИ. Ф. 95. Оп. 1. Ед. хр. 374. 8 п., 8 + 3 конв.

51. Положение об Императорском Санкт-Петербургском Театральном Училище 1888 года. Копия // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 3980. Л. 4–17.

52. Похвальный лист [Агриппины Вагановой] // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10385 / 102.

53. Приказ [о бенефисе Агриппины Вагановой от 19 февраля 1915 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 47.

54. Приказ об освобождении А. Я. Вагановой от работы в театре от 22 декабря 1937 года // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10385 / 33.

55. Программа 1938 года. Машинопись // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 401. [9] л.

56. Программа 1938 года. Машинопись и рукопись // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 345 а-43. [9] л.

57. Программа занятий балетными танцами с примерным распределением учебного материала на семь отделов по степени трудности и сложности их / Сост. В. Д. Тихомиров // *Тихомиров В. Д.* Учебные программы хореографического училища по классическому танцу. Рукопись, машинопись, гектограф с подписью и пометками автора и Н. П. Рославлевой (Ренэ) // РГАЛИ. Ф. 2729. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 21–30.

58. Программа курса классического танца (для хореографических училищ) // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 282. Л. 1–17.

59. Программа курса классического танца // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 4. Д. 494. Л. 2–13.

60. Программа курса классического танца для хореографических училищ на базе четырех классов средней школы 1939 года // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 403. [16] л.

61. Программа национального отделения 1939 года // Санкт-Петер-

бургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 345 а-10. [14] л.

62. Программа по классическому танцу [1928 года] // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 345 а-44. [8] л.

63. Программа по классическому танцу [1936 года] // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 345 а-3. [23] л.

64. Программа по танцу Московского государственного балетного техникума [от] 15 сентября 1926 г. / Сост. В. Д. Тихомиров // *Тихомиров В. Д.* Учебные программы хореографического училища по классическому танцу. Рукопись, машинопись, гектограф с подписью и пометками автора и Н. П. Рославлевой (Ренэ) // РГАЛИ. Ф. 2729. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 17–20.

65. Проект Устава С.-Петербургского Театрального Училища. 1863. Без штатов // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 2300. Л. 13–100.

66. Протокол [от 12 ноября 1926 года] // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 148. Л. 12.

67. Протокол [от 16 ноября 1925 года] // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 148. Л. 4.

68. Протокол [от 8 июня 1927 года] // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 148. Л. 14–15.

69. Протокол [от 8 февраля 1927 года] // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 148. Л. 13.

70. Протокол Конференции от 21 ноября 1905 года // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 5368. Л. 1–3.

71. Протокол совещания о преобразовании на балетном отделении Санкт-Петербургского Театрального Училища [от 17 марта 1895 года] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4618. Л. 1–4.

72. Протоколы заседаний художественного совета // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 148. 20 л.

73. Прошение [Владимира Степанова от 11 мая 1893 года] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4345. Л. 2 и об.

74. Прошение [Владимира Степанова от 17 августа 1892 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 28.

75. Прошение [Владимира Степанова от 23 августа 1890 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 23.

76. Прошение [Владимира Степанова от 4 сентября 1889 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 20.

77. Прошение [Владимира Степанова от 6 ноября 1893 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 31.

78. Прошение [Владимира Степанова] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 2828. Л. 5.

79. Прошение [И. Рюмина об определении Агриппины Вагановой на службу Императорских театров от 1 июня 1897 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 2.

80. Прошение [Марии Эрлер от 21 марта 1896 года] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4675. Л. 4 и об.

81. Прошение [о бенефисе Агриппины Вагановой от 20 декабря 1914 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 45.

82. Прошение [об уходе на пенсию Агриппины Вагановой] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 51.

83. Прошение [от 21–22 сентября 1893 года] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4345. Л. 6 и об.

84. Прошение [Якова Ваганова от 19 августа 1889 года] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4143. Л. 1.

85. Прошение [Якова Шевякова от 1 мая 1874 года] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 2828. Л. 2.

86. Пчельников П. М. // Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Ф. 222. Ед. хр. 2979.

87. *Пчельников, П. М.* Судьба одного талантливого изобретения» /

П. М. Пчельников // Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Ф. 222. Ед. хр. 2979. 11 л.

88. Рапорт [В. Лангаммера от 13 мая 1892 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 25.

89. Рапорт [В. Лангаммера от 14 июля 1892 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 26.

90. Рапорт [В. Писнячевского от 2 октября 1892 года] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4345. Л. 1.

91. Рапорт [В. Писнячевского от 9 января 1894 года] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4345. 8 Л.

92. Рапорт [В. Теляковского от 14 января 1915 года об обращении Агриппины Вагановой с просьбой назначить бенефис в сезоне 1915–1916] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 473. Л. 46.

93. Сборник программ по специальным дисциплинам для хореографических училищ на базе 2-х классов средней школы // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 4. Д. 494. 74 л.

94. Свидетельство [о принятии Владимира Степанова на должность учителя по классу репетиций танцев в операх и балетах от 1 ноября 1887 года] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 2828. Л. 7.

95. Свидетельство [о рождении и крещении (копия) Агриппины Вагановой] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4143. Л. 2.

96. Свидетельство [о рождении и крещении (копия) Владимира Степанова (копия)] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 2828. Л. 4.

97. Свидетельство [о согласии Дирекции Императорских театров на вступление Владимира Степанова в брак от 6 ноября 1893 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 31.

98. Свидетельство [от 9 сентября 1889 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 21.

99. Свидетельство [Погожева о допуске к слушанью лекций Владимиром Степановым в Императорском С.-Петербургском Университете от

1 сентября 1892 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 29.

100. Свидетельство об успехах и поведении А. Я. Вагановой // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 345 б-69. [1] л.

101. Сочинение [И. И. Рюмина от 15 сентября 1881 года] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 2828. Л. 6.

102. Справка [о командировании Владимира Степанова в Париж] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 24 и об.

103. Справка [о назначении Владимира Степанова преподавателем теории балетного искусства] // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 2828. Л. 19.

104. Справка [о приёме на службу Владимира Степанова от 3 мая 1885 года] // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 1.

105. Стенограмма лекции А. Я. Вагановой по методике классического танца [от] 17 октября 1935 года // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 335. 17 л.

106. Стенограмма лекции А. Я. Вагановой по методике классического танца [от] 27 ноября 1935 года // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 334. 10 л.

107. Стенограмма лекции А. Я. Вагановой по методике классического танца [от] 27 октября 1935 года // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 333. 9 л.

108. Стенографический отчёт совещания по пересмотру классического танца (продолжение) от 27 ноября 1938 года // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 261. 16 л.

109. Стенографический отчёт совещания по пересмотру классического танца (продолжение) от 27 ноября 1938 года (копия) // Санкт-Петербург-

ский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 330. [16] л.

110. *Степанов, В. И.* Хореографія: Книга-альбом с фотографиями и системой записи танца // Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. Кабинет истории русского балета имени М. Х. Франгопуло. АРБ: 310 / ВФ / Р. [70] л.

111. Учебная программа по классу классического танца на 1939–1940 учебный год // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 282. 49 л.

112. Формулярный список о службе Владимира Степанова // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2991. Л. 40–41.

113. Nikolai Sergeev Choreographic and Music Scores for the Ballet Swan Lake // Harvard Theatre Collection, Cambridge, MA. MS Thr 186.

114. Nikolai Sergeev. Dance Notation and Musical Scores for Ballets // Harvard Theatre Collection, Cambridge, MA. MS Thr245.

Исследования

115. *Абызова, Л. И.* Агриппина Ваганова: От «царицы вариаций» до профессора хореографии / Л. И. Абызова. — Санкт-Петербург: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2014. — 144 с.

116. *Абызова, Л. И.* История хореографического искусства. Отечественный балет XX — начала XXI века. — Санкт-Петербург: Композитор, 2012. — 304 с. — ISBN 978-5-7379-0501-9.

117. *Абызова, Л. И.* Теория и история хореографического искусства. Термины и определения. Глоссарий: учебное пособие / Л. И. Абызова. — Санкт-Петербург: Композитор, 2015. — 168 с. — ISBN 978-5-7379-0829-4.

118. Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы / Ред. Н. Д. Волков, Ю. И. Слонимский. — Ленинград; Москва: Искусство, 1958. — 343 с.

119. *Адис, Л.* Традиции французской школы танца: Извлечение из книги «Théorie de la gymnastique de la théâtrale» // Классики хореографии /

Гл. ред. Е. И. Чесноков. — Ленинград; Москва: Искусство, 1937. — С. 194–219.

120. Александр Горский: Балетмейстер, художник, фотограф. Из коллекции Музея Государственного академического Большого театра России / Авт.-сост.: Е. А. Чуракова, Е. А. Фролова, Т. Г. Сабурова, С. А. Конаев; вступ. ст. Л. Г. Хариной, Т. Г. Сабуровой. — Москва: Фонд «Связь Эпох», 2018. — 272 с. — ISBN 978-5-9907286-6-0.

121. *Андриенко, Е. А.* Возможные пути сохранения хореографического наследия М. И. Петипа / Е. А. Андриенко // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2021. — № 3 (74). — С. 6–19. — ISSN 1681-8962.

122. *Базарова, Н. П.* Классический танец: Методика четвёртого и пятого годов обучения / Н. П. Базарова. — Ленинград: Искусство, 1975. — 184 с.

123. Балет: Энциклопедия / Ред. Ю. Н. Григорович. — Москва: Советская энциклопедия, 1981. — 623 с.

124. *Бахрушин, Ю. А.* История русского балета / Ю. А. Бахрушин. — Москва: Советская Россия, 1965. — 227 с.

125. *Безуглая, Г. А.* Модус изоморфизма: Хореографическая нотация и музыка / Г. А. Безуглая // *Безуглая, Г. А.* Музыкальность классической хореографии. — Санкт-Петербург: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2020. — С. 133–145. — ISBN 978-5930-1014-9-2.

126. *Бернштейн, Н. А.* Общая биомеханика / Н. А. Бернштейн. — Москва: РИО ВЦСПС, 1926. — 416 с.

127. Биологический энциклопедический словарь / Ред. М. С. Гиляров. — Москва: Сов. энциклопедия, 1986. — 831 с.

128. *Блок, Л. Д.* Возникновение и развитие техники классического танца / Л. Д. Блок // *Блок, Л. Д.* Классический танец: История и современность / Л. Д. Блок. — Москва: Искусство, 1987. — С. 23–398.

129. *Блок, Л. Д.* И были, и небылицы о Блоке и о себе / Л. Д. Блок. —

Бремен: Кафка-Пресс, 1979. — 103 с.

130. *Блок, Л. Д.* Классический танец. История и современность / Л. Д. Блок. — Москва: Искусство, 1987. — 556 с.

131. *Богданов-Березовский, В. М.* А. Я. Ваганова / В. М. Богданов-Березовский. — Москва; Ленинград: Искусство, 1950. — 108 с.

132. *Борисоглебский, М. В.* Материалы по истории русского балета: В 2 т. — Т. 1 / М. В. Борисоглебский. — Ленинград: ЛГХУ, 1938. — 380 с.

133. *Борисоглебский, М. В.* Материалы по истории русского балета: В 2 т. — Т. 2 / М. В. Борисоглебский. — Ленинград: ЛГХУ, 1939. — 356 с.

134. *Босов, А. П.* Эволюция техники классического танца за последние 100 лет / А. П. Босов // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. — 2017. — № 1. — С. 42–45. — ISSN 2072-0262.

135. *Бурлака, Ю. П.* Проблема реконструкции хореографии М. И. Петипа (балеты «Корсар» и «Пробуждение Флоры») / Ю. П. Бурлака // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2016. — № 3 (44). — С. 53–63. — ISSN 1681-8962.

136. *Ваганова, А. Я.* Основы классического танца / А. Я. Ваганова. — 1-е изд. — Ленинград: ОГИЗ-ГИХЛ, 1934. — 192 с.

137. *Ваганова, А. Я.* Основы классического танца / А. Я. Ваганова. — 2-е изд. — Ленинград; Москва: Искусство, 1939. — 131 с.

138. *Ваганова, А. Я.* Основы классического танца / А. Я. Ваганова. — 3-е изд. — Москва; Ленинград: Искусство, 1948. — 208 с.

139. *Ваганова, А. Я.* Основы классического танца / А. Я. Ваганова. — 6-е изд. — Санкт-Петербург: Лань, 2000. — 192 с. — ISBN 5-8114-0223-6.

140. *Ваганова, А. Я.* Пути балета / А. Я. Ваганова // Агриппина Яковлевна Ваганова: Статьи. Воспоминания. Материалы. — Ленинград; Москва: Искусство, 1958. — С. 64–65.

141. *Вазем, Е. О.* Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра / Е. О. Вазем. — Ленинград; Москва: Искусство, 1937. — 472 с.

142. *Валукин, М. Е.* Мужской классический танец: Эволюция во времени / М. Е. Валукин. — Москва: Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 2014. — 232 с. — ISBN 978-5-91328-133-3.

143. *Валукин, М. Е.* Педагогический вклад А. Я. Вагановой в развитие школы классического танца / М. Е. Валукин // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2015. — № 1 (63). — С. 216–219. — ISSN 1997-0803.

144. *Валукин, М. Е.* Эволюция движений в мужском классическом танце: Учебное пособие / М. Е. Валукин. — Москва: Российская академия театрального искусства — ГИТИС, 2007. — 248 с. — ISBN 978-5-91328-009-1.

145. *Вихрева, Н. А.* История записи танца / Н. А. Вихрева. — Москва: Московская государственная академия хореографии, 2014. — 412 с. — ISBN 978-5-600-00870-0.

146. *Вихрева, Н. А.* Сохранение и реконструкция авторской хореографии: Методы фиксации и расшифровки: Автореф. дис. … канд. искусств.: 17.00.01 / Н. А. Вихрева. — Москва, 2008. — 22 с.

147. *Вихрева, Н. А.* Сохранение и реконструкция авторской хореографии: Методы фиксации и расшифровки: Дис. … канд. искусств.: 17.00.01 / Н. А. Вихрева. — Москва, 2008. — 268 с.

148. *Водзицкий, М.* Отчет о состоянии оцифровки и доступности материалов коллекции Н. Г. Сергеева в Гарварде / М. Водзицкий // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2020. — № 3 (68). — С. 37–44. — ISSN 1681-8962.

149. *Волынский, А. Л.* Возобновление «Дочери Фараона» / А. Л. Волынский // Биржевые ведомости. — 1913. — № 133814. — 4 (17) февр. — С. 6.

150. *Волынский, А. Л.* Книга ликований: Азбука классического танца / А. Л. Волынский. — Ленинград: Издание хореографического техникума, 1925. — 324 с.

151. *Всеволодский-Гернгросс, В. Н.* История театрального образования

в России / В. Н. Всеволодский-Гернгросс. — Санкт-Петербург: Типография Императорских театров, 1913. — Т. 1. — 393 с.

152. *Всеволодский, В. Н., Гвоздев, А. А., Соллертинский, И. И.* Реорганизация хореографического образования. [Ч. 1] / В. Н. Всеволодский, А. А. Гвоздев, И. И. Соллертинский // Жизнь искусства. — 1928. — № 38. — С. 12–13.

153. *Всеволодский, В. Н., Гвоздев, А. А., Соллертинский, И. И.* Реорганизация хореографического образования. [Ч. 2] / В. Н. Всеволодский, А. А. Гвоздев, И. И. Соллертинский // Жизнь искусства. — 1928. — № 39. — С. 12–13.

154. *Гаевский, В. М.* Историк балета Л. Д. Блок (1881–1939) / В. М. Гаевский // *Блок Л. Д.* Классический танец: История и современность. — Москва: Искусство, 1987. — С. 7–22.

155. *Галичанин, А. Е.* Классический танец в современной России: Парадигмы развития / А. Е. Галичанин // Балет. — 2020. — № 2 (221). — С. 44–45. — ISSN 0869-5155.

156. *Галкин, А. С.* Классический танец на петербургской сцене в 1890-х — начале 1900-х гг.: Техника и эстетика / А. С. Галкин // Вопросы театра. — 2015. — № 1–2. — С. 285–292. — ISSN 0507-3952.

157. *Гендова, М. Ю.* Выпускной спектакль Агриппины Вагановой (Санкт-Петербург, 1897) / М. Ю. Гендова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2018. — № 5 (58). — С. 152–160. — ISSN 1681-8962.

158. *Генслер, И. Г.* Методика преподавания характерного танца: Учеб. пос. / И. Г. Генслер. — 4-е изд. (дополненное) — Санкт-Петербург: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2020. — 162 с. — ISBN 978-5-93010-096-9.

159. *Горина, Т. Н.* Л. Д. Блок в Петербурге / Т. Н. Горина // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2017. — № 2 (49). — С. 143–148. — ISSN 1681-8962.

160. *Горский, А. А.* Таблица знаков для записывания движений человеческого тела по системе артиста Императорских С.-Петербургских Театров В. И. Степанова / А. А. Горский. — Санкт-Петербург: Императорское Санкт-Петербургское Театральное училище, 1899. — 12 с.

161. *Горский, А. А.* Хореография: Примеры для чтения / А. А. Горский. — Санкт-Петербург: Императорское Санкт-Петербургское Театральное училище, 1899. — Вып. 1. — 45 с.

162. *Грибанова, М. А.* О методологии педагогики балета / М. А. Грибанова, И. В. Васильев // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2018. — № 1 (54). — С. 79–84. — ISSN 1681-8962.

163. *Груцынова, А. П.* Хореографическое искусство: Романтический балет: Учебник для вузов / А. П. Груцынова. — 2-е изд., перераб. и доп. — Москва: Юрайт, 2024. — 191 с. — ISBN 978-5-534-11080-7.

164. *Грызунова, О. В.* Комбинации из архива А. Я. Вагановой / О. В. Грызунова // Материалы Пятой Международной научно-практической конференции «Вагановские чтения» (23–24 мая 2019 года). — Санкт-Петербург, 2019. — С. 8–14. — ISBN 978-5-9310-138-6.

165. *Грызунова, О. В.* Реставрационно-редакторская деятельность балетмейстеров как средство сохранения и актуализации классического балетного наследия / О. В. Грызунова, В. В. Омельницкая // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2020. — № 5 (70). — С. 63–74. — ISSN 1681-8962.

166. *Гусев, П. А.* Сохранить шедевры прошлого / П. А. Гусев // Советский балет. — 1983. — № 4. — С. 17–19.

167. *Девишвили, В. М.* Н. А. Бернштейн — основатель современной биомеханики / В. М. Девишвили // Национальный психологический журнал. — 2015. — № 4 (20). — С. 74–78. — ISSN 2079-6617.

168. *Догорова, Н. А.* Становление и развитие педагогических систем в хореографической культуре: От XVII до начала XX века: Дис. … канд. искусств.: 24.00.01 / Н. А. Догорова. — Саранск, 2011. — 206 с.

169. *Еремина-Соленикова, Е. В.* Бальный танец в России в первой половине XVIII века: Формирование традиции исполнения и преподавания: Дис. … канд. искусств.: 5.10.1 / Е. В. Еремина-Соленикова. — Санкт-Петербург, 2022. — 264 с.

170. *Жирова, В. В.* Взаимодействие В. И. Степанова и Ж.-М. Шарко в формировании танцевальной нотации / В. В. Жирова // Феномен актера: профессия, философия, эстетика: Материалы пятнадцатой всероссийской научной конференции аспирантов, магистрантов и стажеров. 5 октября 2022 года / Ред.-сост. Ю. А. Васильев. — Санкт-Петербург: Изд-во Российского государственного института сценических искусств, 2023. — С. 28–34.

171. *Жирова, В. В.* Воплощение методических идей А. Я. Вагановой в программах по классическому танцу Ленинградского государственного хореографического техникума 1938–1940-го годов / В. В. Жирова // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. — 2024. — № 1 (90). — С. 38–56. — ISSN 1681-8962.

172. *Жирова, В. В.* Значение учебной программы по классическому танцу Ленинградского государственного хореографического техникума 1936 года в становлении методики А. Я. Вагановой / В. В. Жирова // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. — 2022. — № 3 (80). — С. 100–112. — ISSN 1681-8962.

173. *Жирова, В. В.* Первые учебные программы по классическому танцу Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой / В. В. Жирова // Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования. Сборник материалов V всероссийской научно-практической конференции с международным участием. — Москва: МГАХ, 2022. — С. 113–116. — ISBN 978-5-902924-58-6.

174. *Жирова, В. В.* Подходы к изучению эволюции техники классического танца / В. В. Жирова // Хореографическое искусство и профессиональное образование в контексте современности: Сборник докладов по материалам Международной научно-практической конференции «Хореографическое

искусство и профессиональное образование в контексте современности» (Москва, 20–21 октября 2022 г.) / Сост. М. Е. Валукин, Д. В. Сушков. — Москва: Изд-во ГИТИС, 2023. — С. 242–250. — ISBN 978-5-91328-408-2.

175. *Жирова, В. В.* Создание учебной программы по классическому танцу в процессе реформирования хореографического образования в России в 1860–1920-е годы / В. В. Жирова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2024. — № 3 (92). — С. 98–111. — ISSN 1681-8962.

176. *Жирова, В. В.* Сохранение и развитие научных идей А. Я. Вагановой / В. В. Жирова // Материалы Пятой Международной научно-практической конференции «Вагановские чтения» (23–24 мая 2019 года). — Санкт-Петербург: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2019. — С. 15–17. — ISBN 978-5-9310-138-6.

177. *Жирова, В. В.* Теоретики vs практики: Кому должно принадлежать научное обоснование техники классического танца / В. В. Жирова // Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования. Сборник материалов VI всероссийской научно-практической конференции с международным участием. — Москва: МГАХ, 2023. — С. 128–131. — ISBN 978-5-902924-87-6.

178. *Жирова, В. В.* Утерянные термины и движения программы по классическому танцу В. И. Степанова / В. В. Жирова // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. — 2023. — № 2 (85). — С. 81–93. — ISSN 1681-8962.

179. *Жирова, В. В.* Учебная программа по классическому танцу 1928 года / В. В. Жирова // Ежегодный Альманах студенческого научного общества Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. — Санкт-Петербург: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020. — С. 15–20. — ISBN 978-5-93010-162-1.

180. *Жирова, В. В.* Эволюция форм источников по технике классического танца в методической литературе второй половины XV — первой половины XX веков / В. В. Жирова // Philharmonica. International Music Journal. —

2024. — № 1. — С. 42–54. — ISSN 2453-613X.

181. *Зайцева, Ю. В.* Исторический танец / Ю. В. Зайцева // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. — 2008. — № 2 (20). — С. 113–122. — ISSN 1681-8962.

182. *Зозулина, Н. Н.* Беседа с Н. Г. Сергеевым / Н. Н. Зозулина // Балет Ad Libitum. — 2010. — № 1 (19). — С. 29–32.

183. *Зозулина, Н. Н.* С оглядкой на историю (Н. Г. Сергеев и записи русских балетов из Гарвардской коллекции) / Н. Н. Зозулина // Проблемы сохранения и развития академических традиций в современном балете. — Санкт-Петербург: Данс Опен фестиваль, 2010. — С. 42–57.

184. *Зозулина, Н. Н.* Сергеев и записи русских балетов из гарвардской коллекции / Н. Н. Зозулина // *Зозулина, Н. Н.* Зов Терпсихоры. Статьи о балете / Н. Н. Зозулина. — Санкт-Петербург: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2019. — С. 94–109. — ISBN 978-5-93010-142-3.

185. Из записной книжки Театрала // Петроградская газета. — 1916. — № 5. — 6 янв. — С. 6.

186. Инструкция 1890 года // *Борисоглебский, М. В.* Материалы по истории русского балета: В 2 т. — Т. 2. — Ленинград: ЛГХУ, 1939. — С. 248–259.

187. *Ирхен, И. И.* Нотация и фиксация хореографического текста в условиях функционирования медиасредств / И. И. Ирхен, С. В. Лаврова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2017. — № 3 (50). — С. 39–51. — ISSN 1681-8962.

188. *Капанова, Г. Ж.* Методика А. Я. Вагановой как основа профессиональной подготовки артистов балета / Г. Ж. Капанова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2015. — № 4 (39). — С. 177–182. — ISSN 1681-8962.

189. *Карсавина, Т. П.* Театральная улица = Theatre Street / Т. П. Карсавина. — Ленинград: Искусство, 1971. — 248 с.

190. Классики хореографии / Ред. Е. И. Чесноков. — Москва; Ленин-

град: Искусство, 1937. — 360 с.

191. Классический танец: Рабочая программа дисциплины по специальности 52.02.01 Искусство балета / Отв. ред. Л. А. Меньшиков. — Санкт-Петербург: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2016. — 60 с. — ISBN 978-5-93010-090-7.

192. *Конаев, С. А.* Запись тела и тело записи / С. А. Конаев // Театр. — 2015. — № 20. — С. 88–99. — ISSN 0869-5155.

193. *Котикова, Е. А.* Биомеханика физических упражнений / Е. А. Котикова. — Москва; Ленинград: Физкультура и спорт, 1939. — 328 с.

194. *Красовская, В. М.* Агриппина Яковлевна Ваганова / В. М. Красовская. — Ленинград: Искусство, 1989. — 223 с.

195. *Красовская, В. М.* История русского балета / В. М. Красовская. — Ленинград: Искусство, 1978. — 231 с.

196. *Красовская, В. М.* Русский балетный театр второй половины XIX века / В. М. Красовская. — 2-е изд., испр. — Санкт-Петербург: Планета музыки, 2008. — 688 с. — ISBN 978-5-8114-0786-6.

197. *Кремшевская, Г. Д.* Агриппина Ваганова / Г. Д. Кремшевская. — Ленинград: Искусство, 1981. — 162 с.

198. *Кузнецов, И. Л.* Некоторые результаты сравнительного изучения программ обучения классическому танцу: Традиции ленинградской и московской балетных школ / И. Л. Кузнецов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2023. — № 1 (84). — С. 78–88. — ISSN 1681-8962.

199. *Кузнецов, И. Л.* Программа классического танца. 100 лет улучшений / И. Л. Кузнецов, Н. М. Цискаридзе. — Санкт-Петербург: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2021. — 335 с. — ISBN 978-5-93010-168-3.

200. *Кузнецова, О. А.* Любовь Дмитриевна Блок в поисках призвания / О. А. Кузнецова // Вестник Российского фонда фундаментальных исследований. Гуманитарные и общественные науки. — 2021. — № 3 (105). — С. 105–116. — ISSN 1605-8070 (Print).

201. *Кузьмина, Е. А.* Образование в российской балетной школе рубе-

жа XX–XXI столетий: вектор модернизации / Е. А. Кузьмина // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2021. — № 2 (72). — С. 87–99. — ISSN 1681-8962.

202. *Левинсон, А. Я.* Старый и новый балет. Мастера балета / А. Я. Левинсон. — Санкт-Петербург: Лань; Планета Музыки, 2008. — 560 с. — ISBN 978-5-507-44009-2.

203. *Лешков, Д. И.* Партер и карцер. Воспоминания офицера и театрала / Сост., предисл. и коммент. Т. Л. Латыпова. — Москва: Молодая гвардия, 2004. — 72 с. — ISBN 5-235-02517-2.

204. *Лопухов-младший, Ф. В.* Классическое наследие в профессиональной подготовке хореографов и балетмейстеров-репетиторов / Ф. В. Лопухов-младший // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2018. — № 6 (59). — С. 187–196. — ISSN 1681-8962.

205. *Лопухов, Ф. В.* Хореографические откровенности / Ф. В. Лопухов. — Москва: Искусство, 1972. — 216 с.

206. *Лопухов, Ф. В.* Шестьдесят лет в балете / Ф. В. Лопухов. — Москва: Искусство, 1966. — 424 с.

207. *М.* Хореографическая запись // Московские ведомости. — 1899. — № 26. — 26 янв. — С. 4.

208. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / Ред. А. М. Нехендзи. — Ленинград: Искусство, 1971. — 446 с.

209. *Масленников, П. Ю.* Роль А. Я. Вагановой в развитии медико-биологической составляющей хореографии / П. Ю. Масленников // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2014. — № 3 (32). — С. 17–23. — ISSN 1681-8962.

210. *Меланьин, А. А.* Методы анализа танцевального движения: Дис. … канд. искусств.: 17.00.01 / А. А. Меланьин. — Москва, 2010. — 233 с.

211. *Меньшиков, Л. А.* История культуры как «вечное возвращение» стиля / Л. А. Меньшиков // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. — 2006. — № 2. — С. 115–126.

212. *Меньшиков, Л. А., Жирова, В. В.* Книга-альбом «Хореографія» В. И. Степанова в истории становления методики классического танца в России / Л. А. Меньшиков, В. В. Жирова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2024. — № 3 (14). — С. 580–597. — ISSN 2542-2243.

213. *Меньшиков, Л. А., Жирова, В. В.* Научно-методическое наследие В. И. Степанова в становлении русской балетной школы / Л. А. Меньшиков, В. В. Жирова. — СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2024. — 192 с.

214. *Меньшиков, Л. А.* Русская культура и идея Ренессанса / Л. А. Меньшиков // Диалог культур и цивилизаций в глобальном мире / Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. — Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2007. — С. 293–295.

215. *Меньшиков, Л. А.* Терминология отечественного хореоведения в сфере современного танца / Л. А. Меньшиков // Международный журнал исследований культуры. — 2022. — № 3 (48). — С. 6–15.

216. *Мориц, В. Э.* Методика классического тренажа / В. Э. Мориц, Н. И. Тарасов, А. И. Чекрыгин. — Санкт-Петербург; Москва; Краснодар: Планета музыки, 2021. — 225 с. — ISBN 978-5-507-48720-2.

217. Народное образование в СССР: Общеобразовательная школа. Сборник документов. 1917–1973 / Сост. А. А. Абакумов, Н. П. Кузин, Ф. И. Пузырев и др. — Москва: Педагогика, 1974. — 559 с.

218. *Новерр, Ж.-Ж.* Письма о танце и балетах / Ж.-Ж. Новерр. — Москва; Ленинград: Искусство, 1965. — 375 с.

219. О Ленинградском искусстве // Советское искусство. — 1937. — № 59 (405). — 23 дек. — С. 5.

220. *О Сын, А.* Становление системы классического танца: Парадигмальный подход: Дис. … канд. искусств.: 17.00.01 / А. О Сын. — Москва, 2005. — 161 с.

221. *Осипова, М. К.* Эволюция прыжковых движений в истории западноевропейского балетного театра / М. К. Осипова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2007. — № 2 (18). — С. 206–223. — ISSN 1681-8962.

222. *Петухова, Л. М.* Частные балетные студии начала XX века в Петербурге-Петрограде / Л. М. Петухова // Вторые открытые слушания «Института Петербурга». Ежегодная конференция по проблемам петербурговедения. 21–22 января 1995 года. [Электронный ресурс]. URL: https://institutspb.ru/pdf/hearings/02-13_Petuhova.pdf (дата обращения: 09.09.2023).

223. Положение о Государственном Петроградском Театральном Балетном Училище // *Борисоглебский, М. В.* Материалы по истории русского балета: В 2 т. — Т. 2. — Ленинград: ЛГХУ, 1939. — С. 229–232.

224. *Полубенцев, А. М.* Проблемы сохранения классического наследия / А. М. Полубенцев // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2017. — № 2 (49). — С. 120–124. — ISSN 1681-8962.

225. Программа занятий балетными танцами с примерным распределением учебного материала на семь отделов по степени трудности и сложности их / Сост. В. И. Степанов // *Борисоглебский, М. В.* Материалы по истории русского балета: В 2 т. — Т. 2. — Ленинград: ЛГХУ, 1939. — С. 260–262.

226. Психотерапия / Ред. В. К. Шамрей, В. И. Курпатов. — Санкт-Петербург: Спецлит, 2017. — 501 с. — ISBN 978-5-299-00836-4.

227. *Романова, М. Ф.* Заметки педагога // Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи / Сост. Е. Я. Суриц, Е. П. Белова. — Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2000. — С. 79. — ISBN 5-86007-158-2.

228. *Сергеев, К. М.* Вечно живая традиция / К. М. Сергеев // Советский балет. — 1983. — № 4. — С. 23–24.

229. *Сергеев, К. М.* Прошлое и его уроки / К. М. Сергеев // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 1993. — № 2. — С. 7–13.

230. *Силкин, П. А.* Агриппина Яковлевна Ваганова: Рабочие записи педагога / П. А. Силкин // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагано-

вой. — 2016. — № 5 (26). — С. 7–12. — ISSN 1681-8962.

231. *Силкин, П. А.* История и теория балетной педагогики. Классический танец: Учебное пособие / П. А. Силкин. — Санкт-Петербург: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2014. — 312 с. — ISBN 978-5-93010-064-8.

232. *Силкин, П. А.* Огюст Вестрис и его метод / П. А. Силкин // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2007. — № 2 (18). — С. 145–150. — ISSN 1681-8962.

233. *Силкин, П. А.* Открывая заново: Архивные источники педагогического наследия А. Я. Вагановой / П. А. Силкин // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2016. — № 2 (43). — С. 19–28. — ISSN 1681-8962.

234. *Силкин, П. А.* Русская школа классического танца. Агриппина Яковлевна Ваганова / П. А. Силкин. — Санкт-Петербург: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2012. — 137 с. — ISBN 978-5-93010-051-8.

235. *Силкин, П. А.* Стиль и техника в уроке и хореографии Августа Бурнонвиля / П. А. Силкин // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2009. — № 2 (22). — С. 114–122. — ISSN 1681-8962.

236. *Синельникова, Т. А.* Денис Лешков и дело об авторстве «Материалов по истории русского балета» О. И. Лешкова и М. В. Борисоглебский в суде (1937–1939) / Т. А. Синельникова // Omnia Praeclara Rara. Сборник памяти Наталии Лазаревны Дунаевой. — Санкт-Петербург: Чистый лист, 2023. — С. 167–204. — ISBN 978-5-901528-92-1.

237. *Смирнова, Н. Р.* Русская школа классического танца. Период становления: Дис. ... канд. искусств.: 17.00.01 / Н. Р. Смирнова. — Москва, 1992. — 210 с.

238. *Соколов-Каминский, А. А.* Балет: Классическое наследие / А. А. Соколов-Каминский // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2021. — № 3 (74). — С. 44–61. — ISSN 1681-8962.

239. *Соколов-Каминский, А. А.* Балет: Проблематика классического на-

следия / А. А. Соколов-Каминский // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2023. — № 4 (74). — С. 17–24. — ISSN 1681-8962.

240. *Соллертинский, И. И.* Классический танец и его теория / И. И. Соллертинский // *Ваганова А. Я.* Основы классического танца / А. Я. Ваганова. — Ленинград: ОГИЗ-ГИХЛ, 1934. — С. 5–14.

241. *Соллертинский И. И.* Пути обновления балетной школы / И. И. Соллертинский // Жизнь искусства. — 1928. — № 35. — С. 10–11.

242. *Суриц, Е. Я.* Все о балете: Словарь-справочник / Е. Я. Суриц. — Москва, Ленинград: Музыка, 1966. — 455 с.

243. *Тарасов, Н. И.* Классический танец: Школа мужского исполнительства / Н. И. Тарасов. — 3-е изд. — Санкт-Петербург: Лань, 2005. — 496 с. — ISBN 978-5-8114-6206-3.

244. Тема и вариации / М. И. Петипа [и др.] // Балет Ad libitum. — 2007. — № 2. — С. 36–38.

245. *Трофимова, И. А.* Роль методики Вагановой в процессе воспитания кадров современного классического балета в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой / И. А. Трофимова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2013. — № 1 (29). — С. 82–88. — ISSN 1681-8962.

246. У А. [Я.] Вагановой // Петроградская газета. — 1916. — № 5. — 6 янв. — С. 6.

247. *Уайли, Р. Д.* Нотации Николая Сергеева в Гарвардском университете и балеты Мариуса Петипа / Р. Д. Уайли // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2019. — № 5 (64). — С. 85–93. — ISSN 1681-8962.

248. Устав 1863 года // *Борисоглебский, М. В.* Материалы по истории русского балета: В 2 т. — Т. 1. — Ленинград: ЛГХУ, 1938. — С. 330–334.

249. Устав 1888 года // *Борисоглебский, М. В.* Материалы по истории русского балета: В 2 т. — Т. 2. — Ленинград: ЛГХУ, 1939. — С. 240–248.

250. Учебная программа / Сост. А. Л. Волынский // *Волын-*

ский А. Л. Книга ликований: Азбука классического танца. — Ленинград: Издание хореографического техникума, 1925. — С. 192–213.

251. Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. — Ленинград: ЛГХТ, 1936. — 82 с.

252. Учебный план и программы вступительных испытаний / Ред. И. И. Соллертинский. — Ленинград: ЛГХТ, 1928. — 16 с.

253. *Филановская, Т. А.* Динамика хореографического образования в художественной культуре России XVIII–XX веков: Дис. … д-ра. культ.: 24.00.01 / Т. А. Филановская. — Санкт-Петербург, 2011. — 390 с.

254. *Филановская, Т. А.* История хореографического образования в России / Т. А. Филановская. — Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2016. — 390 с. — ISBN 978-5-507-46935-2.

255. *Фомкин, А. В.* Балетное образование: Традиции, история, практика: Монография / А. В. Фомкин. — Санкт-Петербург: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2013. — 213 с. — ISBN 978-5-93010-058-7.

256. *Фомкин, А. В.* Исторические предпосылки стандартизации профессионального обучения артистов балета / А. В. Фомкин // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2006. — № 16. — С. 71–80. — ISSN 1681-8962.

257. *Фомкин, А. В.* Исторические традиции современного балетного образования: На материале деятельности танцевальной Ея Императорского Величества школы — Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой: Дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / А. В. Фомкин. — Санкт-Петербург, 2008. — 213 с.

258. *Франгопуло, М. Х.* А. Я. Ваганова. Пятьдесят лет работы в балете / М. Х. Франгопуло. — Ленинград; Москва: Искусство, 1948. — 12 с.

259. *Фредеричиа, А.* Август Бурнонвиль / А. Фредеричиа. — Москва: Радуга, 1983. — 272 с.

260. *Холфина, С. С.* Вспоминая мастеров московского балета… / С. С. Холфина. — Москва: Искусство, 1990. — 378 с. — ISBN 5-210-00372-8.

261. *Худеков, С. Н.* Искусство танца: История. Культура. Ритуал / С. Н. Худеков. — Москва: Эксмо, 2010. — 544 с. — ISBN 978-5-699-44731-2.

262. *Цорн, А. Я.* Грамматика танцевального искусства и хореографии / А. Я. Цорн. — Москва: Планета музыки, 2011. — 544 с. — ISBN 978-5-8114-6207-0.

263. *Чеккетти, Г.* Полный учебник классического танца / Г. Чеккетти. — Москва: АСТ, 2010. — 512 с. — ISBN 978-5-17-064193-2.

264. *Чистякова, В. В.* А. Я. Ваганова и её книга «Основы классического танца» / В. В. Чистякова // *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. — Санкт-Петербург: Лань, 2000. — С. 5–13. — ISBN 5-8114-0223-6.

265. *Adice, L. G.* Théorie de la Gymnastique de la Danse Théâtrale / L. G. Adice. — Paris: Chais, 1859. — 152 p.

266. *Arbeau, T.* L'Orchesographie et traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & pratiquer l'honneste exercice des dances / T. Arbeau. — Lengres: Imprimé audict Lengres par Jehan des Preyz imprimeur & libraire, tenant sa boutique proche l'Eglise Sainct Mammes dudict, 1588. — 225 p.

267. August Bournonville: Études Chorégraphiques (1848, 1855, 1861) / K. A. Jürgensen, F. Falcone. — Saggi: Biblioteca Musicale LIM, 2005. — 330 p. — ISBN 88-7096-401-9.

268. *Beaumont, C., Idzikowski, S.* A manual of theory and practice of classical theatrical dancing (méthode Cecchetti) / C. Beaumont, S. Idzikowski. — New York: Dover Publications, 1975. — 201 p.

269. *Blasis, C.* Manuel Complet de la Danse: Comprenant la Théorie, la Pratique et l'histoire de cet Art Depuis les Temps les Plus Reculés Jusqu'a Nos Jours: A l'usage des Amateurs et des Professeurs / C. Blasis. — Paris: Librairie encyclopédique de Roret, 1830. — 537 p.

270. *Blasis, C.* Traite Elémentaire, Théorique et Pratique de l'Art de la Danse / C. Blasis. — Milan: J. Beati et A. Tenenti, 1820. — 166 p.

271. *Caroso, F.* Della nobiltà di dame / F. Caroso. — Venetia: Presso il

Muschio, 1600. — 400 p.

272. *Caroso, F.* Il ballarino / F. Caroso. — Venetia: Appresso Francesco Ziletti, 1581. — 426 p.

273. *Charcot, J.-M., Londe, A., Richer, P., De la Tourette, G.* Nouvelle Iconographie de la Salpètrière. Clinique des maladies du système nerveux / J.-M. Charcot, A. Londe, P. Richer, G. De la Tourette. — Paris: Le Crosnier et Babè Libraires-Editeurs, 1888. — 378 p.

274. *Cohen, S. J.* Dance as a theatre art: Source readings in dance history from 1581 to the present / S. J. Cohen. — New York: Princeton Book Company, 1975. — 288 p.

275. *Cornazzano, A.* Libro dell' arte del danzare / A. Cornazzano. — Vatican: Biblioteca apostolica vaticana, 1455. — 68 p.

276. *Decombe, A.* L'art de danser à la ville et à la cour, ou Nouvelle méthode des vrais principesde la danse française et étrangère: Manuel à l'usage des maîtres à danser, des mèresde famille... / A. Decombe. — Paris: Collinet, 1834. — 184 p.

277. *Domenico da Piacenza.* De arte saltandi et choreas ducendi / Domenico da Piacenza. — Paris: Bibliotheque Nationale, 1455. — 72 p.

278. *Ebreo da Pesaro, G.* Trattato dell'arte del ballo: Testo inedito del secolo XV / G. Ebreo da Pesaro. — Bologna: Romagnoli, 1873. — 112 p.

279. *Feuillet, R. A.* Chorégraphie, ou L'art de décrire la Dance par Caracteres, Figures et Signes Desmonstratifs, avec Lesquels on Apprend Facilement de Soy Même Toutes Sortes de Dances / R. A. Feuillet. — Paris: Chez l'auteur, ruë de Bussi, faubourg S. Germain, à la Cour impériale. Et chez Michel Brunet, dans la grande salle du Palais, au Mercure galant, 1700. — 106 p.

280. *Feves, A.* Fabritio Caroso and the Changing Shape of the Dance, 1550–1600 / A. Feves // Dance Chronicle. — 1991. — № 14 (2/3). — P. 159–174. — ISSN 01472526.

281. *Flindt, V., Arne Jürgensen, K.* Bournonville ballet technique. 50 Énchaînements / V. Flindt, K. Arne Jürgensen. — London: Dance Books Ltd,

1992. — 111 p. — ISBN 978-1852730352.

282. *Gaynor, M. E.* The Ballet Companion: A Dancer's Guide to the Technique, Traditions, and Joys of Ballet / M. E. Gaynor. — New York: Atria Books, 2005. — 331 p. — ISBN 978-0743264075.

283. *Gourdoux-Daux, J. H.* De l'art de la danse / J. H. Gourdoux-Daux. — 3 édition. — Paris: L'Auteur; Dondey-Dupré, 1823. — 166 p.

284. *Grant, G.* Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet / G. Grant. — New York: Dover Publications, 1982. — 139 p. — ISBN 978-0486218434.

285. *Hammond, S. N.* Ballet's Technical Heritage: The Grammaire of Léopold Adice / S. N. Hammond // Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research. — 1995. — № 13 (1). — P. 33–158. — ISSN 0264-2875.

286. *Hammond, S. N.* Clues to Ballet's Technical History from the Early Nineteenth-Century Ballet Lesson / S. N. Hammond // Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research. — 1984. — № 1 (3). — P. 53–166. — ISSN 0264-2875.

287. *Lambranzi, G.* Nuova e curiosa scuola de' ballitheatrali / G. Lambranzi. — Nurnberg: Kupffer gebracht und verlegt von Johann Georg Puschner beÿ St. Jacob, 1716. — 115 p.

288. *Marguerite d'Autriche.* Basses danses dites de Marguerite d'Autriche / Marguerite d'Autriche. — Bruxelles: Vollständige Faksimile-Ausgabe im Original format der Handschrift, [1500]. — 48 p.

289. *Meinertz, A.* Vera Volkova. A Biography / A. Meinertz. — New York: Dance Books Limited, 2007. — 248 p. — ISBN 978-1852731113.

290. *Misler, N.* The Electric Body Ecstasy, Spasm and Instability in Dance: Movement Notation from Vladimir Stepanov to Vaslav Nijinsky / N. Misler // Venezia Arti. — 2019. — № 1 (28). — P. 63–72. — ISSN 2385-2720.

291. *Negri, C.* Nuove inventioni di balli, opera vaghissima / C. Negri. — Milan: Bordone, 1604. — 300 p.

292. *Ocaña, E. L.* Augusto Bournonville / E. L. Ocaña. — Madrid: Akal,

2008. — 246 p. — ISBN 978-8446029670.

293. *Ramo, P.* Le Maître à Danser / P. Ramo. — Paris: Chez Jean Villette, ruë Saint Jacques, à la Croix d'or, 1725. — 430 p.

294. *Sachs, C.* World History of the Dance / C. Sachs. — London: Allen and Unwin, 1939. — 467 p.

295. *Saint-Léon, A.* La Sténochorégraphie, ou L'art d'écrire Promptement la Danse / A. Saint-Léon. — Paris: Brandus, 1852. — 152 p.

296. *Stépanow, W. J.* Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux / W. J. Stépanow. —Paris: Zouckermann, 1892. — 66 p.

297. *Théleur, E. A.* Letters on Dancing Reducing This Elegant and Healthful Exercise to Easy Scientific Principles / E. A. Théleur. — London: Sherwood & Co, 1832. —104 p.

298. *Thoulouze, M.* L'art et instruction de bien dançer / M. Thoulouze. — Paris: Michel de Thoulouze, 1495. — 51 p.

299. Training the Whole Dancer. Guidelines for Ballet Training / American Ballet Theatre National Training Curriculum. — New York: ABT, 2008. — 91 p.

300. *Weaver J.* Anatomical and Mechanical Letures upon Dancing / J. Weaver. — London: Printed for J. Brotherton, 1721. — 86 p.

301. *Zorn, A. F.* Grammatik der Tanzkunst. Theoretischer und praktischer Unterricht in der Tanzkunst und Tanzschreibkunst oder Choreographie nest Atlas mit Zeichnungen und musikalischen Übungs-Beispielen mit choreographicher Bezeichnung und einem besonderen Notenheft für den Musiker / A. F. Zorn. — Leipzig: Georg Olms Verla, 1887. — 413 S.

ПРИЛОЖЕНИЕ А. Отличия учебных программ петербургско-ленинградской балетной школы 1895–1940-го годов

Параметры сравнения	Программа 1895 года	Программа 1928 года	Программа 1936 года	Программа 1938 года
Количество лет обучения	Условно 7	8	10	9
Возраст поступления	9–11	8–10	8–10	8–10
Терминология	Французская	Французская	Французская	Французская
Методические пояснения	–	–	+	–
Постановка учениц на пуанты	2 класс	2 класс	2 класс	2 класс
Исполнение экзерсиса у палки на полупальцах	3 класс	3 класс	3 класс	2 класс
Изучение маленьких вращений	4 класс — подготовка, 5 класс — вращения	4 класс — подготовка, 5 класс — вращения	4 класс — подготовка, 5 класс — вращения	3 класс — подготовка, 4 класс — вращения
Изучение больших туров	5 класс	4, 5 класс — подготовка, 6 класс — вращения	4, 5 класс — подготовка, 6 класс — вращения	4 класс — подготовка, 5 класс — вращения
Изучение вращений на пальцах	6–7 класс	6 класс	6 класс	5 класс
Изучение заносок	4 класс	4 класс	4 класс	4 класс
Изучение больших прыжков	4 класс	4 класс	4 класс	4 класс

ПРИЛОЖЕНИЕ Б. Список программ петербургско-ленинградской балетной школы 1895–1940-го годов

1. Программа занятий балетными танцами с примерным распределением учебного материала на семь отделов по степени трудности и сложности их / Сост. В. И. Степанов // *Борисоглебский М. В.* Материалы по истории русского балета: В 2 т. — Т. 2. — Ленинград: ЛГХУ, 1939. — С. 260–262.

2. Учебный план и программы вступительных испытаний / Ред. И. И. Соллертинский. — Ленинград: ЛГХТ, 1928. — 16 с.

3. Программа по классическому танцу [1928 года] // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 345 а-44. [8] л.

4. Учебные программы ЛГХТ / Ред. Е. И. Чесноков. — Ленинград: ЛГХТ, 1936. — 82 с.

5. Программа по классическому танцу [1936 года] // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 345 а-3. 23 [л].

6. Программа 1938 года. Машинопись // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 401. [9] л.

7. Программа 1938 года. Машинопись и рукопись // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 345 а-43. [9] л.

8. [Программа по классическому танцу с рукописными исправлениями А. Я. Вагановой] // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 345 а-42. [17] л.

9. Программа курса классического танца (для хореографических училищ) // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 282. Л. 1–17.

10. Новая программа на 1939–1940 год // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 282. Л. 18–32.

11. Учебная программа по классу классического танца на 1939–1940 учебный год // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 282. 49 л.

12. Программа курса классического танца для хореографических училищ на базе четырех классов средней школы 1939 года // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 403. [16] л.

13. Программа национального отделения 1939 года // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Фонд «Рукописи и документы». Ф. 242. ГИК № 10371 / 345 а-10. [14] л.

14. Программа курса классического танца // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 4. Д. 494. Л. 2–13.

15. Новая программа по классическому танцу на 1940–1941 год учебный год ЛГХУ // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-259. Оп. 1. Д. 282. Л. 33–49.

ПРИЛОЖЕНИЕ В. Список иллюстраций

Рис. 1. Пример нотации из книги Р.-О. Фёйе 38
Рис. 2. Пример нотации из книги Э. Телёра 38
Рис. 3. Пример нотации из книги А. Сен-Леона 38
Рис. 4. Андре Бруйе. Клинический урок в Сальпетриер. 1897 год 44
Рис. 5. Нотация пяти позиций ног из книги В. И. Степанова 46
Рис. 6. Семь позиций рук по пособию В. Э. Морица, Н. И. Тарасова, А. И. Чекрыгина 56
Рис. 7. Пять позиций рук по учебнику Г. Чеккетти 57
Рис. 8. Позиции рук по методике А. Я. Вагановой 57
Рис. 9. Battement divisé en quarts en dehors из книги А. Я. Вагановой 64
Рис. 10. Нотация brisés Télémaques из книги В. И. Степанова 68
Рис. 11. Нотация brisés Télémaques № 22 из книги А. Сен-Леона 69
Рис. 12. Нотация brisés Télémaques № 23 из книги А. Сен-Леона 70
Рис. 13. Иллюстрации из книги Э. Телёра 71
Рис. 14. Нотация brisé fermé из книги Э. Телёра 71
Рис. 15. Нотация brisé open из книги Э. Телёра 72
Рис. 16. Раскадровка и нотация комбинации battement développé passé на 90° с port de bras из книги-альбома В. И. Степанова 79
Рис. 17. Раскадровка grand plié по V позиции, en face с port de bras из книги-альбома В. И. Степанова 82
Рис. 18. Раскадровка battement soutenu назад носком в пол с поднятием на полупальцы из книги-альбома В. И. Степанова 83
Рис. 19. Раскадровка échappé на пальцах по I позиции из книги-альбома В. И. Степанова 85
Рис. 20. Позиции рук из книги-альбома В. И. Степанова 86
Рис. 21. Формы arabesque из книги-альбома В. И. Степанова 88
Рис. 22. Планы нумерации точек зала: 1 — Степанова; 2 — Чекетти; 3 — Вагановой 128

Рис. 23. Формы положения пальцев из программы 1936 года 138
Рис. 24. Подготовительная позиция для port de bras по методике А. Я. Вагановой 139
Рис. 25. Позиции рук по методике А. Я. Вагановой 140
Рис. 26. Различная постановка руки: 1 — русская, 2 — французская, 3 — итальянская 141
Рис. 27. Первое port de bras в программе 1936 года 142
Рис. 28. Первое port de bras по системе Э. Чеккетти 142
Рис. 29. Первое port de bras по системе А. Я. Вагановой 143
Рис. 30. Второе port de bras в программе 1936 года..... 143
Рис. 31. Третье port de bras в программе 1936 года 144
Рис. 32. Четвёртое port de bras по системе А. Я. Вагановой 144
Рис. 33. Четвёртое port de bras в программе 1936 года 145
Рис. 34. Третье port de bras по системе А. Я. Вагановой..... 146
Рис. 35. Четвёртое port de bras по системе А. Я. Вагановой 146
Рис. 36. Grand port de bras по системе А. Я. Вагановой 151
Рис. 37. Итальянский вариант grand changement de pieds. Русский вариант grand changement de pieds 152
Рис. 38. Grand fouetté по системе А. Я. Вагановой 158
Рис. 39. Entrechat de volé по системе А. Я. Вагановой 160