

ХОРЕОГРАФИЯ

УДК 7.071.5

Книга-альбом «Хореография» В. И. Степанова в истории становления методики классического танца в России

Л. А. Меньшиков^{1,2}, В. В. Жирова²

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Российская Федерация, 190000, Санкт-Петербург, Театральная пл., 3

² Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Российская Федерация, 191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2

Для цитирования: Меньшиков, Леонид, и Виолетта Жирова. «Книга-альбом 'Хореография' В. И. Степанова в истории становления методики классического танца в России». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 14, no. 3 (2024): 581–598.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.308>

Статья посвящена введению в научный оборот книги-альбома «Хореография» В. И. Степанова, хранящейся в Кабинете истории русского балета имени М. Х. Франгопуло Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, не упоминавшейся ранее в научной литературе и мемуаристике. Установлено, что труд является методическим пособием и фотографическим «ключом» к системе записи танца В. И. Степанова. В исследовании выявлено, что в возрасте 15 лет, будучи воспитанником Санкт-Петербургского Императорского театрального училища, он начал ассистировать преподавателям в репетиционном процессе в рамках сценической практики, что стало отправной точкой в разработке его танцевальной нотации. Выдвинута гипотеза о влиянии идей Ж.-М. Шарко и его фотографической методики записи движений на формирование книги-альбома «Хореография», определена дата ее создания в период преподавания В. И. Степановым его системы записи танца в Санкт-Петербургском Императорском театральном училище. В ходе работы проведена реконструкция биографии Е. А. Кузьминой, выпускницы Санкт-Петербургского Императорского театрального училища, позирующей на фотографиях книги-альбома. Иллюстративные материалы «Хореографии» могут использоваться для интерпретации программы Степанова по классическому танцу 1895 г. Об этом свидетельствует проведенный формально-стилистический анализ фотографий семи позиций рук и *arabesques*, позволяющий выявить отличительные особенности эстетики классического танца конца XIX в. Приведенные в «Хореографии» фотографии представляют ценность как уникальный систематизированный иллюстративный учебник по классическому танцу этого времени.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2024

Ключевые слова: балет, классический танец, программа, методика, реконструкция, В. И. Степанов, Ж.-М. Шарко, позиции рук в классическом танце, А. Я. Ваганова, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Владимир Иванович Степанов (1866–1896) вошел в историю мирового балета прежде всего как автор системы записи танца¹, с помощью которой был задокументирован хореографический текст спектаклей М. И. Петипа. В 1918 г. коллекция нотаций, которые зафиксировали их, была вывезена из России Н. Г. Сергеевым². С 1969 г. записи хранятся в Гарвардском университете³ [1], представляя теоретический и практический интерес для исследователей истории балетного искусства. Учитывая «моду последних десятилетий на аутентичность» [2, с. 57–8], балетмейстеры и историки танца в процессе реконструкторских работ неоднократно обращались к нотированным записям балетов М. И. Петипа в попытках приблизиться к первоисточнику.

В Кабинете истории русского балета имени М. Х. Франгопуло Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой хранится еще один труд В. И. Степанова — «Хореография»⁴ [II], не освещенный ранее ни в научной литературе, ни в воспоминаниях современников. Книга представляет собой сборник из 138 нотаций⁵ и 528 фотографий, иллюстрирующих положения, позы и па классического танца и их обозначение по системе записи танца В. И. Степанова (рис. 1).

Альбом выполнен в большом формате, имеет размер 38,5 × 48,5 см. Заключен в выцветшую твердую обложку коричнево-бордового цвета с черным корешком, имеет царапины и потертости. По центру передней крышки золотыми буквами вытеснено заглавие «Хореография». В правом нижнем углу находится имя составителя сборника: Вл. Степановъ. Пагинация отсутствует, книга включает 70 страниц. На 67 из них на бордовом фоне наклеены фотографии размером 6 × 4 см, под которыми от руки прописана нотация изображенных на них па. Различные движения показаны в виде раскадровки, включающей (в зависимости от уровня сложности) от одного до восьми кадров.

Изучение материалов книги-альбома «Хореография» представляет интерес как для реконструкторской балетмейстерской деятельности, так и для анализа техники и эстетики классического танца конца XIX в. Отдельного внимания заслуживает фиксация семи позиций рук и *arabesques*.

Автор книги-альбома В. И. Степанов, окончив Санкт-Петербургское Императорское театральное училище и заочный курс анатомии и антропологии в Санкт-Петербургском университете, с 1891 по 1892 г. проходил обучение в Па-

¹ Труд был опубликован в 1892 г. в Париже как «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*) [1].

² Николай Григорьевич Сергеев (1876–1951) — артист балета, режиссер, педагог. Занимался системой записи танца В. И. Степанова. После смерти автора системы преподавал его методику в Санкт-Петербургском Императорском театральном училище.

³ Официальное ее название — «Коллекция Сергеева» (*Sergeyev Collection MS Thr 245*).

⁴ В каталоге Кабинета истории русского балета имени М. Х. Франгопуло Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой работа числится под названием «Книга-альбом Вл. Степанова “Хореография” с фотографиями и системой записи танца» (инвентарный номер АРБ 310/ВФ/Р).

⁵ На развороте в конце книги обозначено, что в ней должна быть 131 иллюстрация. Вероятнее всего, не было учтено содержание двух страниц.

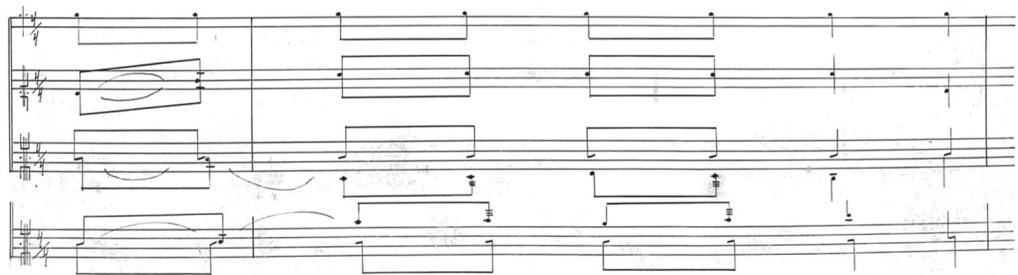


Рис. 1. Комбинация *battement développé passé* на 90° с *port de bras* в раскадровке и танцевальной нотации [II, с. 58]

риже у профессора Жан-Мартена Шарко (1825–1893), занимавшегося обоснованием психогенной природы истерии. «Еще будучи воспитанником Императорского Санкт-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 ее на анатомических данных» [3, с. 3–4]. Из записки управляющего Санкт-Петербургского Императорского театрального училища И. И. Рюмина директору Императорских театров от 15 сентября 1881 г. выяснился ранее неизвестный факт биографии В. И. Степанова, открывающий новый аспект процесса создания его системы нотации. «Учителем 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 еще другого учителя помощником Г. Волкова, имею честь испрашивать разрешения Вашего Превосходительства определить для оной обязанности артиста Владимира Степанова, согласно его желанию, но без назначения содержания» [III, л. 6]. Таким образом, в возрасте 15 лет Степанов начал свою педагогическую деятельность, что является исключительным случаем в истории Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Согласно свидетельству [III, л. 7], с сентября 1887 г. он занимал должность учителя по классу репетиций танцев в операх и балетах. В связи с этим можно выдвинуть гипотезу, что именно этот эпизод творческой 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. При этом научный союз В. И. Степанова и Ж.-М. Шарко сыграл итоговую роль в формировании системы записи танца, о чем свидетель-

ствует письмо Марии Александровны Эрлер, опубликованное в «Петроградской газете» 6 января 1916 г.: «Мой муж, В. И. Степанов, посвятивший всю свою недолгую жизнь изучению балетного искусства и изобретению записи танцев, в свое время ездил в Париж, где он, вместе с покойным профессором Шарко, детально разработал свое изобретение, которым воспользовался профессор Шарко для записывания движений известной категории своих пациентов» [4, с. 6].

По возвращении в Санкт-Петербург с 1 сентября 1892 г. В. И. Степанов был назначен преподавателем теории балетного искусства без производства от училища содержания [III, л. 19⁶]. Первоначально дисциплина, в рамках которой он преподавал методику своей записи танца, называлась «теория балетного искусства». Об этом также свидетельствует рапорт инспектора училища В. П. Писнячевского от 20 сентября 1892 г. [IV, л. 1]. Из прошения В. И. Степанова от 11 мая 1893 г. о единовременной выплате [IV, л. 2] стало известно, что дисциплина была переименована в «теорию записывания танцев» и включена в обязательную программу. Ученики не любили этот предмет, называя его каббалистической абракадаброй [5, с. 81].

А. Я. Ваганова вспоминала про уроки В. И. Степанова: «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 нужно, что это даст что-то в будущем... нам все это казалось нудным и неинтересным, но он не унывал и объяснял нам» [V, л. 12]⁷. Впоследствии она использовала в своей методике его способ обозначения степени поворота корпуса (точки зала) и градусную систему измерения угла, образуемого конечностями и вертикальной осью тела.

По словам Т. П. Карсавиной, «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» [5, с. 81].

Движения в различных суставах записывались на девятилинейном нотном стане снизу вверх, начиная от стоп и заканчивая головой (нижние четыре — стан для ног, средние три — стан для рук, верхние две — стан для туловища и головы), что требовало углубленного анатомического анализа. М. И. Петипа в своих воспоминаниях писал: «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.» [6, с. 121]. Исходя из этого, составление иллюстративного фотографического «ключа», являющегося методическим материалом для танцевальной нотации, могло облегчить процесс освоения записи танца.

В 1895 г. В. И. Степанову было поручено сформировать программу по классическому танцу, которая вышла в свет как «Программа занятий балетными танцами с примерным распределением учебного материала на семь отделов по степени трудности и сложности их» [7] и сохранилась до наших дней благодаря ее изданию в «Материалах по истории русского балета» [8] М. В. Борисоглебского и переизданию в учебно-методическом пособии «Программа классического танца. 100 лет улучшений» [9]. В 1895 г. В. И. Степанов был командирован дирекцией в Москву

⁶ Согласно прошению «Об определении учителем».

⁷ Стенограмма лекции по методике классического танца 17 октября 1935 г.

для введения его системы в Московском театральном училище, где скоропостижно скончался 16 января 1896 г.

Исходя из этих биографических сведений, можно предположить, что фотографический сборник «Хореография» был создан в период с осени 1892 г. до отъезда В. И. Степанова в Москву в 1895 г. Стоит учесть, что профессор Ж.-М. Шарко систематически обращался к фотографии, о чем свидетельствует серия «Новая иконографии Сальпетриер, клиники нервно-больных» [10], издававшаяся с 1888 по 1918 г. В клинике Сальпетриер, где проходил обучение В. И. Степанов, была оборудована специальная фотостудия, которой руководил Альбер Лонд, близкий соратник Этьена Жюля Маре. «Каждый клинический случай был сфотографирован в специальной последовательности, что позволяло систематизировать визуальную документацию»⁸ [11, р. 69]. Можно сделать вывод, что влияние Ж.-М. Шарко и его метода анализа движений получило отражение в создании В. И. Степановым фотографического сборника «Хореография».

На всех фотографиях книги-альбома позирует одна и та же модель, которая, судя по качеству исполнения движений, 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 «кулилка», переходящая на плечах в небольшой рукавчик, на ногах — касковые туфли. Можно предположить, так как имена девушки и фотографа не обозначены, что модель — это Екатерина Кузьмина (рис. 2–3), выпускница Санкт-Петербургского Императорского театрального училища 1890 г. Гипотеза выдвинута на основании анализа и сопоставления физиогномических особенностей лиц воспитанниц, запечатленных на выпускных фотографиях 1890–1895 гг. (предполагаемого времени создания альбома).

Исходя из сведений личного дела Екатерины Кузьминой, хранящегося в фонде Петроградского театрального училища Российского государственного исторического архива [VI], удалось восстановить некоторые факты ее биографии.

Екатерина Андреевна Кузьмина родилась, согласно копии свидетельства о рождении и крещении, 9 ноября 1872 г. в семье мещанина Андрея Кузьмича Кузьмина и Марии Степановой [VI, л. 5]. Мать умерла рано, оставив четырех детей с отцом, служившим дядькой в Училище глухонемых. Когда Екатерине было восемь с половиной лет, он подал прошение от 26 апреля 1881 г. на имя управляющего Санкт-Петербургского Императорского театрального училища Александра Петровича Фролова, чтобы его дочь приняли на казенное содержание: «Имея семейство, состоящее из четырех детей, давно уже лишившихся матери своей, и получая самое незначительное содержание за службу дядькою в здешнем Училище Глухонемых, я не в состоянии дать своим детям какое-либо воспитание, а поэтому осмеливаюсь всенижайше просить Ваше Превосходительство снизить к бедственному моему положению и принять в Театральное училище на казенный счет дочь мою, Екатерину, от роду восьми с половиной лет» [VI, л. 1]. Из записки Юлия Ненсберга от 18 июня 1881 г. А. П. Фролову с рекомендацией принять девочку в Петербургское театральное училище удалось установить, что восьмилетнюю Екатерину Кузьмину осмотрел лично М. И. Петипа, оценив ее «по наружности весьма подходящей для

⁸ Перевод с английского языка В. В. Жировой.



Рис. 2а. Фрагмент фотографии модели из «Книги-альбома Вл. Степанова “Хореография” с фотографиями и системой записи танца» [II, с. 1]



Рис. 2б. Фрагмент фотографии выпуска Санкт-Петербургского Императорского театрального училища 1890 г. Фотография хранится в Кабинете истории русского балета имени М. Х. Франгопуло Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой



Рис. 3. Фотография выпуска Санкт-Петербургского Императорского театрального училища 1890 г. Фотография хранится в Кабинете истории русского балета имени М. Х. Франгопуло Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. *Верхний ряд слева направо:* Дьяконова Антонина, Носкова Анна, Касаткина Таисия; *нижний ряд слева направо:* Рыхлякова Варвара, Скорсюк Мария, Постоленко Наталия, Кузьмина Екатерина, Александрова Евгения, Степанова Мария

балета» [VI, л. 3]. Таким образом, согласно прошению [VI, л. 4], с 1881 г. Екатерина Кузьмина числилась как вольноприходящая на балетное отделение, с 1882 г. состояла на казенном счету и была выпущена в 1890 г. Примечательно, что в том же году выпустилась М. Ф. Кшесинская. Как видно из аттестата, Екатерина Кузьмина училась посредственно, закончив обучение с оценкой «удовлетворительно» по балетному танцу [VI, л. 12]. Из сведений, полученных из второго тома «Материалов по истории русского балета» [8, с. 63] М. В. Борисоглебского и личного дела Екатерины Кузьминой [VII], установлено, что в 1893 г. она вышла замуж и согласно прошению и свидетельству [VII, л. 7] была уволена 1 сентября от службы по болезни, «испытывая сильные головные боли и сердцебиение» [VII, л. 2].

В процессе исследования была составлена экспликация с терминологическим описанием всех позиций и па, продемонстрированных в книге-альбоме «Хореография». Установлено, что на фотографиях изображен экзерсис на середине, включающий в себя движения на пуантах. Экзерсис у палки и прыжки не были зафиксированы. Сопоставив материалы нотаций с содержанием программы 1895 г. [7], можно сделать вывод, что элементы взяты из программы 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, *demi-pliés* и *grands pliés* по этим позициям. По программе В. И. Степанова эти упражнения рекомендованы к изучению «без опоры»⁹ на втором году обучения [7, с. 260]. IV позиция сфотографирована *en effacé*, руки 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» [12, с. 44]. В современном уроке классического танца они должны быть полностью скрыты. Это изменение внесла А. Я. Ваганова, характеризуя V позицию следующим образом: «Ступни соприкасаются (выворотно) во всю длину, так что носок одной ноги приходится у пятки другой ноги» [13, с. 38].

Первым изображено *demi-plié* по II позиции, что отражает последовательность движений в экзерсисе, используемую Э. Чеккетти. По словам П. А. Силкина, такой же порядок практиковал Н. Г. Легат на своем уроке [14, с. 85]. Еще об одной отличительной особенности его класса, заключавшейся в исполнении *plié* после *battement tendu*, писал М. Е. Валукин [15, с. 56]. Впоследствии А. Я. Ваганова изменила этот порядок, обосновывая это тем, что «плиэ на II позиции легче проделать, делая его кое-как. Но выучить правильному плиэ на I позиции легче» [13, с. 38]. Раскадровка *grand plié*, сфотографированная для книги-альбома, могла бы использоваться в методике классического танца (рис. 4), наглядно иллюстрируя координационные особенности взаимодействия ног и рук.

В программе 1895 г. первого и второго годов обучения В. И. Степанов классифицировал четыре вида *demi* и *grand pliés*, отличающихся характером исполнения приседания и вытягивания [7, с. 260]: *plément lent et tension rapide* (медленное приседание и быстрое вытягивание); *plément rapide et tension lent* (быстрое приседание

⁹ Формулировка взята из программы В. И. Степанова [7, с. 260].



Рис. 4. Grand plié по V позиции, en face с port de bras [II, с. 6]

и медленное вытягивание); *plie ment lent et tension lent* (медленное приседание и медленное вытягивание); *plie ment rapide et tension rapide* (быстрое приседание и быстрое вытягивание)¹⁰.

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 [7, с. 260]. На фотографиях продемонстрированы два варианта раскадровки *battement tendu simple*: из открытого положения вперед, в сторону или назад и из позиции. Сложно предположить, зачем автору потребовалось дублирование этого движения, при сопоставлении нотаций которого отличительных особенностей не нашлось. Можно выдвинуть гипотезу, что *battement tendu* исполнялось с различным акцентом: на приведение в позицию и на отведение в заданное направление. Использование этого приема в экзерсисе направлено на проработку различных групп мышц.

На страницах 11–14 изображены *battements moyens* и различные формы *battements fondus*, изучаемые по программе В. И. Степанова во втором классе. Благодаря фотографиям сборника и рукописному комментарию В. Д. Тихомирова¹¹ удалось установить, что «*battement moyens* — это простейшая форма *battement frappé*» [VIII, л. 21], 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 чечеточным движениям», или «упражнением для свободной стопы» [17, с. 15], т. е. не акцентированным *flic-flac*, *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. 5), которых нет в программе 1895 г. Здесь впервые дана раскладка движений на музыкальный размер $\frac{3}{4}$, до этого везде использовалась музыкальная раскладка на $\frac{2}{4}$. Стоит отметить, что высота полупальцев, на которую поднимается балерина, значительно ниже современного уровня, притом что у артистки виден природный подъем.

Далее демонстрируются *battements tendus jetés* и *sissonnes ouvertes*. На страницах 24 и 26 отсутствуют две нотации. Сопоставив материалы, можно предположить,

¹⁰ Подробнее об этом см.: [16].

¹¹ Экземпляр программы 1895 г., хранящийся в РГАЛИ, имеет рукописные пометки и подпись В. Д. Тихомирова, выполненные одним почерком.



Рис. 5. *Battement soutenu* назад носком в пол с поднятием на полупальцы [II, с. 21]

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 описан вариант, исполняемый на полупальцах: *relevés en avant, en arrière et de côté sur la demi-pointe* [7, с. 260].

Начиная со страницы 26 можно выделить большой блок движений, относящийся 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 *battement développé passé* на 90° (рис. 1) для смены направления движения. В некоторых комбинациях применяется прием *plié-relevé*, который в программе Степанова исполнен в двух вариантах: *plie ment 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 *plie ment et tension égale de la jambe soutenante* (приседание и равномерное вытягивание опорной ноги) [7, с. 260].

Через раскадровку изображенных 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* [7, с. 260], изучаемый на первом году обучения по программе Степанова, который можно рассматривать как *grand battement jeté* на 90° , так и как *battement relevé lent* на 90° .

Все вариации¹² продемонстрированных элементов *adagio* могли бы 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 прием трансформировался в *battement développé balancé*, описанный в методике А. Я. Вагановой [14, с. 62].

¹² Различные вариации *demi* и *grand rond* с *plié* и с поднятием на полупальцы и *développé tombé*.

На странице 51 изображено первое движение, исполняемое на пальцах (рис. 6). Его можно определить как *échappé*, так как, несмотря на то что оно выполняется по I, а не по II позиции, при спуске с пальцев происходит смена ног в V позиции. Движение выполняется без *plié*, поэтому можно предположить, что балерина выжимается, а не вскакивает на пальцы. По программе 1895 г. в третьем классе на середине обозначены оба варианта пальцевой техники [7, с. 261]. В первом полугодии изучался прием *plielement et tension sur le pointes*, т. е. «с выжимом». Во втором полугодии — *plielement et tension sur le pointes avec le petit sauté* («со вскоком») и *plielement et tension en rythmes variés* («с различным ритмом»).

Далее последовательность экзерсиса нарушена. За *échappé* следуют несколько движений *adagio*, *battement frappé* и *petit battement* на полупальцах, а также *battement*



Рис. 6. *Échappé* на пальцах по I позиции [II, с. 51]

double frappé, отсутствующий в программе Степанова. Заключительным блоком движений являются *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 по программе Степанова 1895 г. семь позиций рук [II, с. 62–3], изучаемые на первом году обучения [7, с. 260]. Традиционно принято считать, что они относятся к старинной французской школе, но задокументированное подтверждение этому отсутствует. «Сознательно подчеркивая архаичные черты этой танцевальной манеры, Ваганова пишет о ее слащавости, вялости поз, руках с провисшими или жеманно приподнятыми локтями, раскинутыми “изящно” пальчиками» [18, с. 7]. В позднее созданной методике Э. Чеккетти выделены уже пять позиций рук¹³, а в педагогической системе А. Я. Вагановой — три позиции рук и одно подготовительное положение [19, с. 39–40]. При этом упоминание и описание семи позиций рук встречается в учебном пособии 1940 г. «Методика классического тренажа» авторства В. Э. Мориц, Н. И. Тарасова и А. И. Чекрыгина [20, с. 12]. Позиции также описаны в уроке Е. П. Гердт в книге С. С. Холфиной «Вспоминая мастеров московского балета...» [21, с. 175–7].

Первая позиция рук по книге-альбому (рис. 7) соответствует подготовительному положению [19, с. 39] по методике А. Я. Вагановой и V позиции *en bas* [22, р. 64] по методике Э. Чеккетти. На фотографии руки находятся внизу вдоль тела, локти

¹³ В дальнейшем сравнительном анализе последовательность позиций рук взята из материалов American Ballet Theatre National Training Curriculum («Национальной учебной программы Американского театра балета») [22].



Рис. 7. Первая позиция рук
[II, с. 63]



Рис. 8. Вторая позиция рук
[II, с. 63]



Рис. 9. Третья позиция рук
[II, с. 63]

слегка округлены, кисти повернуты ладонью вверх. Внутренняя сторона предплечья слегка касается юбки. Расстояние между кистями соответствует ширине плеч, т. е. они расположены шире, чем в современном подготовительном положении и V позиции *en bas*, но уже, чем в I позиции [22, р. 64] по методике Э. Чеккетти, где руки раздвинуты по обе стороны от ног. При демонстрации I и всех последующих позиций рук ноги балерины стоят в свободной полувыворотной позиции.

Вторая позиция рук по книге-альбому (рис. 8) совпадает с I позицией [19, с. 39] по методике А. Я. Вагановой и V позицией *en avant* [22, р. 64] по методике Э. Чеккетти, за исключением того, что руки находятся выше, т. е. по линии груди, а не на «уровне желудка» [18, с. 72]. Локти округлены, при этом выглядят слегка проваленными вниз. Расстояние между кистями соответствует I позиции. Пальцы кистей не собраны, большой палец расположен отдельно.

Третья позиция рук по книге-альбому (рис. 9) аналогична III позиции [18, с. 72] по методике А. Я. Вагановой и V *en haut* позиции [22, р. 64] по методике Э. Чеккетти. Руки находятся над головой, локти округлены. Отдельного внимания заслуживают приспущенные кисти, против которых выступала А. Я. Ваганова.

Четвертая позиция рук по книге-альбому (рис. 10) формируется сопоставлением двух рук: одна во II позиции, другая — в III позиции.

Пятая позиция рук по книге-альбому (рис. 11) — это комбинация одной руки в III позиции и одной руки в VII позиции, что совпадает с IV позицией *en haut* [22, р. 64] по методике Э. Чеккетти.

Шестая позиция рук по книге-альбому (рис. 12), во время которой руки находятся во II позиции и VII позиции, идентична с IV позицией *en avant* [22, р. 64] по методике Э. Чеккетти.

Седьмая позиция рук по книге-альбому (рис. 13) аналогична II позиции [18, с. 72] по методике А. Я. Вагановой и Э. Чеккетти [22, р. 64]. Руки открыты в сторону чуть ниже уровня плеч, локти смягчены, кисти собраны, ладони направлены вперед. На фотографии отчетливо видно, насколько сильно опущены локти рук, что противоречит созданной позднее методике А. Я. Вагановой, которая писала, что «нижняя часть руки, от локтя и до кисти, удерживается на одном уровне с локтем» [18, с. 72].



Рис. 10. Четвертая позиция рук [II, с. 63]



Рис. 11. Пятая позиция рук [II, с. 64]



Рис. 12. Шестая позиция рук [II, с. 64]



Рис. 13. Седьмая позиция рук [II, с. 64]

На последних страницах книги-альбома изображены различные позы классического танца: *croisé* и *effacé* вперед с маленькими и большими руками, *croisé* назад с руками по юбочке, *croisé* и *effacé* назад с большими руками и четыре формы *arabesques*, последовательность которых не соответствует их нумерации.

Первым на странице 65 продемонстрирован II *arabesque par terre en epaulement effacé* (рис. 14), соответствующий варианту, позднее принятому А. Я. Вагановой [19, с. 88].

На странице 67 книги-альбома изображены III, IV и I *arabesques* на 90°. Всем *arabesques* свойственен опущенный вперед 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 [13]. По методике Э. Чеккетти *arabesques* исполнялись с прямым торсом [12, с. 257].

В III *arabesque* (рис. 15) привлекает внимание сломанная линия запястий. Рука, направленная вперед, завьшена, кисть находится на уровне губ. Визуально кажется, что колено работающей ноги у модели присогнуто.



Рис. 14. II arabesque [II, с. 65]



Рис. 15. III arabesque [II, с. 67]



Рис. 16. IV arabesque [II, с. 67]



Рис. 17. I arabesque [II, с. 67]

В IV *arabesque* (рис. 16) корпус находится почти параллельно полу, а поворот в нем практически отсутствует. Это первый кадр, на котором у модели опорная стопа требует большей выворотности.

Первый *arabesque* (рис. 17) продемонстрирован в профиль. Его отличительная особенность заключается в том, что рука, вытянутая вперед, находится на уровне глаз, локоть округлен. Это положение ближе к III позиции по методике А. Я. 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 [12, с. 231].

Единственным возможным упоминанием материалов «Хореографии» в литературе является воспоминание М. Ф. Романовой о том, как А. А. Горский¹⁴ «приносил [на уроки] фотографические снимки, сделанные Степановым, в различных танцевальных

¹⁴ Александр Алексеевич Горский (1871–1924) — заслуженный артист Императорских театров, режиссер, балетмейстер, педагог. С 1880 по 1889 г. обучался в Санкт-Петербургском Императорском театральном училище. В 1889 г. поступил на службу в Императорские театры. С 1900 г. — режиссер Большого театра в Москве. С 1902 по 1924 г. — главный балетмейстер.

рас и положениях» [23, с. 69] с целью анализа техники исполнения движений и выявления ошибок. Исходя из этих сведений, можно выдвинуть гипотезу, что В. И. Степанов отснял материалы к книге-альбому «Хореография» [II] самостоятельно.

В фондах музея Государственного академического Большого театра найден еще один экземпляр «Хореографии» В. И. Степанова [IX, л. 48–63¹⁵]. В отличие от работы, хранящейся в Кабинете истории русского балета имени М. Х. Франгопуло Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой [II], по своей форме он является папкой, в которую вложено 16 листов с 42 нотациями и фотографическими иллюстрациями к ним. Этот объем в четыре раза меньше, чем объем книги-альбома [II]. На обложке выгравирована дарственная надпись Владимиру Порфирьевичу Писнячевскому (1852–?)¹⁶, остальное оформление полностью идентично оформлению книги-альбома. Можно предположить, что этот экземпляр «Хореографии» [IX, л. 48–63] остался в Москве после смерти В. И. Степанова и перешел в пользование к 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» [IX]. Последовательность материалов не совпадает с экземпляром Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой [II]. В папке есть несколько не представленных в книге-альбome [II] нотаций: *battement assemblé soutenu* вперед с *demi-rond* до стороны, руки во II позиции [IX, л. 53]; комбинация *battement soutenu* носком в пол и *grand rond de jambe* с ногой на 90° с *port de bras* [IX, л. 55]; комбинация *battement relevé lent* вперед, в сторону, назад, руки во II позиции [IX, л. 60]; *battement relevé lent* вперед на 90° стоя на полупальцах, руки во II позиции [IX, л. 61]. Некоторые раскадровки имеют несущественные отличия, связанные с количеством кадров [IX, л. 50] или их последовательностью [IX, л. 51].

В издании 2018 г. «Александр Горский: балетмейстер, художник, фотограф. Из коллекции Музея Государственного академического Большого театра России» [24] на странице 25 размещены нотация *battements moyens* в сторону и соответствующая ей раскадровка, также запечатленные в книге-альбome «Хореография» [II, с. 12]. При этом в тексте сборника [24], так же как и на его обложке, не идентифицированы ни балерина, ни происхождение фотографий, есть лишь упоминание, что материалы находятся в архиве Большого театра [IX] и использовались при работе над «Таблицей знаков для записывания человеческого тела по системе В. И. Степанова» [3] А. А. Горского¹⁷, бывшего не только прямым последователем¹⁸ В. И. Степанова, но и его другом [25, с. 8], с которым он разделял интерес в том числе к фотографии. Установлено, что для обложки [24] взяты единичные кадры из различных движений, исполненных Е. А. Кузьминой. Использование данных фотографий вы-

¹⁵ Папка с материалами к работе над «Таблицей знаков для записывания движений человеческого тела по системе В. И. Степанова».

¹⁶ Писнячевский Владимир Порфирьевич (1852–?) — инспектор Санкт-Петербургского Императорского театрального училища с 1888 по 1904 г.

¹⁷ В сборнике [24] автором значится В. И. Степанов, что является ошибочным утверждением.

¹⁸ А. А. Горский преподавал с 1897 по 1900 г. уроки записи танца в Санкт-Петербургском Императорском театральном училище. В 1898 г. при использовании системы В. И. Степанова он реконструировал на сцене Большого театра в Москве балет «Спящая красавица» (хореография М. И. Петица, музыка П. И. Чайковского) и поставил в 1899 г. на учащихся Театрального училища выпускной спектакль «Клоринда — царица горных фей» (музыка К. Эрнеста). В 1901 г. балет был также перенесен в Москву.

зывает вопросы, так как они не имеют прямого отношения к деятельности А. А. Горского. Вероятнее всего¹⁹, часть черновых материалов досталась ему после смерти В. И. Степанова и, таким образом, осталась в Москве. Их научно-творческий союз и сохранившиеся наработки представляют интерес для отдельного исследования.

Введение в научный оборот фотографического сборника «Хореография» В. И. Степанова важно для изучения истории классического танца, поскольку позволяет оценивать эстетические каноны классического танца и уровень технического мастерства русской балетной школы конца XIX в. Проведенный в статье анализ наглядно показывает эволюционные изменения, произошедшие в методике классического танца, в частности касающиеся постановки рук, которые имели революционный характер в истории русской балетной школы. Составление экспликационного каталога с терминологическим обозначением нотаций открывает новые возможности в реконструкции балетных спектаклей М. И. Петипа, записанных по системе В. И. Степанова. Можно сделать вывод, что книга-альбом «Хореография» является промежуточным и связующим звеном в учебно-методической деятельности В. И. Степанова между созданием танцевальной нотации и программой 1895 г. [7].

Литература

1. Stépanow, Wladimir. *Alphabet des mouvements du corps humain: essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*. Paris: Zouckermann, 1892.
2. Соколов-Каминский, Аркадий. “Балет: классическое наследие”. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*, no. 3/74 (2021): 44–61.
3. Горский, Александр. *Таблица знаков для записывания движений человеческого тела по системе артиста Императорских С. Петербургских Театров В. И. Степанова*. СПб.: С.-Петербург. Импер. театр. уч-ще, 1899.
4. “Из записной книжки Театрала”. *Петроградская газета*, 6 января (1916): 6.
5. Карсавина, Тамара. *Театральная улица = Theatre Street*. Л.: Искусство, 1971.
6. Нехендзи, Юлиан, сост. Мариус Петипа. *Материалы. Воспоминания. Статьи*. Л.: Искусство, 1971.
7. Степанов, Владимир. “Программа занятий балетными танцами с примерным распределением учебного материала на семь отделов по степени трудности и сложности их”. В кн. *Материалы по истории русского балета*, сост. Михаил Борисоглебский, 260–2. 2 тома. Л.: Ленингр. гос. хореогр. уч-ще, 1939, т. 2.
8. Борисоглебский, Михаил. *Материалы по истории русского балета*. 2 тома. Л.: Ленингр. гос. хореогр. уч-ще, 1939, т. 2.
9. Кузнецов, Илья, и Николай Цискаридзе. *Программа классического танца. 100 лет улучшений*. СПб.: Изд-во Акад. Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2021.
10. Charcot, J.-M., A. Londe, P. Richer, and G. de la Tourette. *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. Clinique des maladies du système nerveux*. Paris: Le Crosnier et Babè Libraires Editeurs, 1888.
11. Mislér, Nicoletta. “The Electric Body Ecstasy, Spasm and Instability in Dance: Movement Notation from Vladimir Stepanov to Vaslav Nijinsky”. *Venezia Arti* 28, no. 1 (2019): 63–72.
12. Чеккетти, Грациозо. *Полный учебник классического танца*. Пер. с итал. Е. Лысовой. М.: АСТ, 2010.
13. Ваганова, Агриппина. *Основы классического танца*. Л.: Объедин. гос. кн.-журн. изд-в., Гос. изд-во худож. лит., 1934.
14. Силкин, Петр. *История и теория балетной педагогики. Классический танец*. СПб.: Изд-во Акад. Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2014.
15. Валукин, Максим. *Эволюция движений в мужском классическом танце*. М.: Рос. акад. театр. иск. — ГИТИС, 2007.
16. Жирова, Виолетта. “Утерянные термины и движения программы по классическому танцу В. И. Степанова”. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*, no. 2/85 (2023): 81–93.

¹⁹ Это мнение также высказано С. А. Конаевым [26, с. 15].

17. Генслер, Ирина. *Методика преподавания характерного танца*. СПб.: Изд-во Акад. Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2020.
18. Ваганова, Агриппина. *Основы классического танца*. СПб.: Лань, 2000.
19. Ваганова, Агриппина. *Основы классического танца*. Л.; М.: Искусство, 1939.
20. Мориц, Владимир, Николай Тарасов, и Александр Чекрыгин. *Методика классического тренажа*. СПб.: Лань, 2009.
21. Холфина, Серафима. *Вспоминая мастеров московского балета...* М.: Искусство, 1990.
22. American Ballet Theatre. *Training the whole dancer. Guidelines for ballet training. American Ballet Theatre National Training Curriculum*. New York: АВТ, 2008.
23. Романова, Мария. “Заметки педагога”. В кн. *Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи*, сост. Е. Суриц, Е. Белова, 79. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000.
24. Чуракова, Е., Е. Фролова, Т. Сабурова, и С. Конаев. *Александр Горский: балетмейстер, художник, фотограф. Из коллекции Музея Государственного академического Большого театра России*. М.: Фонд «Связь эпох», 2018.
25. Суриц, Елизавета. “А. А. Горский и московский балет”. В кн. *Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи*, сост. Е. Суриц, Е. Белова, 7–74. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000.
26. Конаев, Сергей. “Александр Горский — балетмейстер”. В кн. *Александр Горский: балетмейстер, художник, фотограф. Из коллекции Музея Государственного академического Большого театра России*, 14–20. М.: Фонд «Связь эпох», 2018.

Источники

- I. *Harvard Theatre Collection, Cambridge, MA. MS Thr245.*
- II. *Кабинет истории русского балета им. М. Х. Франгопуло Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. АРБ 310/ВФ/Р.*
- III. РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 2828.
- IV. РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 4345.
- V. СПбГМТыМИ. Ф. 242. ГИК № 10371/335.
- VI. РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 3361.
- VII. РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 1661.
- VIII. РГАЛИ. Ф. 2729. Оп. 1. Ед. хр. 19.
- IX. ГАБТ КП-3881. Ф. 1. Оп. 1. Д. 1. Л. 1–63.

Статья поступила в редакцию 7 декабря 2023 г.;
рекомендована к печати 6 мая 2024 г.

Контактная информация:

Меньшиков Леонид Александрович — д-р искусствоведения, проф.;

<https://orcid.org/0000-0001-6978-1325>, lmensch@mail.ru

Жирова Виолетта Владимировна — <https://orcid.org/0000-0001-6042-0806>, viozhiva@gmail.com

Book-album “Choreography” by Vladimir Stepanov in the Formation of Classical Dance Method in Russia

L. A. Menshikov^{1,2}, V. V. Zhirova²

¹ Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,
3, Teatralnaya pl., St. Petersburg, 190000, Russian Federation

² Vaganova Ballet Academy,
2, ul. Zodchego Rossi, St. Petersburg, 191023, Russian Federation

For citation: Menshikov, Leonid, and Violetta Zhirova. “Book-album ‘Choreography’ by Vladimir Stepanov in the Formation of Classical Dance Method in Russia”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 14, no. 3 (2024): 581–598. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.308> (In Russian)

The article focuses on the unveiling of Vladimir Stepanov's "Choreography", which is preserved in the Cabinet of History of Russian Ballet, named after M. Frangopulo at the Vaganova Ballet Academy. However, this book has not been previously discussed in scholarly literature and memoiristics. It serves as a manual and photographic guide to Stepanov's dance notation. The research revealed that at the age of 15, while he was still a student at the St. Petersburg Imperial Ballet School, he began assisting in the rehearsal process, which was the starting point in developing his dance notation. It hypothesizes that Jean-Martin Charcot and his photographic method of recording movements influenced Stepanov's "Choreography". Through biographical and historical analysis, the article attempts to establish the date of its creation. During the research, the biography of E. A. Kuzmina, a graduate of the St. Petersburg Imperial Ballet School, posing in the photographs of the book-album, was reconstructed. The illustrations in "Choreography" also provide valuable supplementary material for interpreting V. Stepanov's 1895 classical dance curriculum, as demonstrated through a stylistic analysis of the seven arm positions and arabesques that reveal the distinct characteristics of the late 19th-century classical dance aesthetics. The pictures presented in "Choreography" are of particular value, forming a unique systematized illustrated classical dance manual.

Keywords: ballet, classical dance, curriculum, method, reconstruction, V. Stepanov, J. M. Charcot, arms positions, A. Vaganova, Vaganova Ballet Academy.

References

1. Stépanow, Wladimir. *Alphabet des mouvements du corps humain: essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*. Paris: Zouckermann, 1892.
2. Sokolov-Kaminskii, Arkadii. "Ballet: Classical Heritage". *Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A. Ia. Vaganovoi*, no. 3/74 (2021): 44–61. (In Russian)
3. Gorskii, Aleksandr. *Table of signs for recording human body movements according to the system of Vladimir Stepanov, the artist of the Imperial Theatres*. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskoe Imperatorskoe Teatral'noe uchilishche Publ., 1899. (In Russian)
4. "From the notebook of the Theatral". *Petrogradskaia gazeta*, January 6 (1916): 6. (In Russian)
5. Karsavina, Tamara. *Theatre Street*. Leningrad: Iskusstvo Publ., 1971. (In Russian)
6. Nekhendzi, Iulian, comp. *Marius Petipa. Materials. Memories. Articles*. Leningrad: Iskusstvo Publ., 1971. (In Russian)
7. Stepanov, Vladimir. "A curriculum of ballet dance classes with an approximate distribution of teaching material into seven departments according to the degree of difficulty and complexity of them". In *Materialy po istorii russkogo baleta*, comp. by Mikhail Borisoglebskii, 260–2. 2 vols. Leningrad: Leningradskoe gosudarstvennoe khoreograficheskoe uchilishche Publ., 1939, vol. 2. (In Russian)
8. Borisoglebskii, Mikhail. *Materials on the History of Russian Ballet*. 2 vols. Leningrad: Leningradskoe gosudarstvennoe khoreograficheskoe uchilishche Publ., 1939, vol. 2. (In Russian)
9. Kuznetsov, Il'ia, and Nikolai Tsiskaridze. *Classical dance curriculum. 100 Years of Improvements*. St. Petersburg: Izdatel'stvo Akademii Russkogo baleta imeni A. Ia. Vaganovoi Publ., 2021. (In Russian)
10. Charcot, J.-M., A. Londe, P. Richer, and G. de la Tourette. *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. Clinique des maladies du système nerveux*. Paris: Le Crosnier et Babè Libraires Editeurs, 1888.
11. Mislser, Nicoletta. "The Electric Body Ecstasy, Spasm and Instability in Dance: Movement Notation from Vladimir Stepanov to Vaslav Nijinsky". *Venezia Arti* 28, no. 1 (2019): 63–72.
12. Cecchetti, Grazioso. *Manuale completo di danza classica*. Rus. ed. Transl. by E. Lysova. Moscow: AST Publ., 2010. (In Russian)
13. Vaganova, Agrippina. *Fundamentals of classical dance*. Leningrad: Obédinenie gosudarstvennykh knizhno-zhurnal'nykh izdatel'stv, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1934. (In Russian)
14. Silkin, Petr. *History and theory of ballet pedagogy. Classical Dance*. St. Petersburg: Izdatel'stvo Akademii Russkogo baleta imeni A. Ia. Vaganovoi Publ., 2014. (In Russian)
15. Valukin, Maksim. *Evolution of Movements in Male Classical Dance*. Moscow: Rossiiskaia akademiia teatral'nogo iskusstva — GITIS Publ., 2007. (In Russian)

16. Zhirova, Violetta. "Lost Terms and Movements from Vladimir Stepanov's Classical Dance Curriculum". *Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A. Ia. Vaganovoi*, no. 2/85 (2023): 81–93. (In Russian)
17. Gensler, Irina. *Methodology of character dance training*. St. Petersburg: Izdatel'stvo Akademii Russkogo baleta imeni A. Ia. Vaganovoi Publ., 2020. (In Russian)
18. Vaganova, Agrippina. *Fundamentals of classical dance*. St. Petersburg: Lan' Publ., 2000. (In Russian)
19. Vaganova, Agrippina. *Fundamentals of classical dance*. Leningrad; Moscow: Iskusstvo Publ., 1939. (In Russian)
20. Morits, Vladimir, Nikolai Tarasov, and Alexandr Chekrygin. *Methodology of classical dance training*. St. Petersburg: Lan' Publ., 2009. (In Russian)
21. Holfina, Serafima. *Remembering the Masters of the Moscow Ballet...* Moscow: Iskusstvo Publ., 1990. (In Russian)
22. American Ballet Theatre. *Training the whole dancer. Guidelines for ballet training. American Ballet Theatre National Training Curriculum*. New York: ABT, 2008.
23. Romanova, Maria. "Remarks of a Pedagogue". In *Baletmeister A. A. Gorskii. Materialy. Vospominaniia. Stat'i*, comp. by E. Suric, E. Belova, 79. St. Petersburg: Dmitry Bulanin Publ., 2000. (In Russian)
24. Churakova, E., E. Frolova, T. Saburova, and S. Konaev. *Alexander Gorsky: ballet master, artist, photographer. From the collection of the Bolshoi Theatre Museum*. Moscow: Fond "Sviaz' Epokh" Publ., 2018. (In Russian)
25. Suric, Elizaveta. "A. A. Gorsky and Moscow ballet". In *Baletmeister A. A. Gorskii. Materialy. Vospominaniia. Stat'i*, comp. by E. Suric, E. Belova, 7–74. St. Petersburg: Dmitry Bulanin Publ., 2000. (In Russian)
26. Konaev, Sergey. "Alexander Gorsky — ballet master". In *Aleksandr Gorskii: baletmeister, khudozhnik, fotograf. Iz kollektzii Muzeia Gosudarstvennogo akademicheskogo Bol'shogo teatra Rossii*, comp. by E. Churakova, E. Frolova, T. Saburova, and S. Konaev: 14–20. Moscow: Fond "Sviaz' Epokh" Publ., 2018. (In Russian)

Sources

- I. *Harvard Theatre Collection, Cambridge, MA. MS Thr245.*
- II. *Cabinet of the History of Russian Ballet named after M. H. Frangopulo of the Vaganova Ballet Academy. 310/VF/R.* (In Russian)
- III. *RGIA. F. 498. Op. 1. D. 2828 [Russian State Historical Archive. Stock 498. Inventory 1. Dossier 2828].* (In Russian)
- IV. *RGIA. F. 498. Op. 1. D. 4345 [Russian State Historical Archive. Stock 498. Inventory 1. Dossier 4345].* (In Russian)
- V. *SPbGMTiMI. F. 242. GIK no. 10371/333 [St. Petersburg State Museum of Theatre and Music. Stock 242. GIK no. 10371/333].* (In Russian)
- VI. *RGIA. F. 498. Op. 1. D. 3361 [Russian State Historical Archive. Stock 498. Inventory 1. Dossier 3361].* (In Russian)
- VII. *RGIA. F. 497. Op. 5. D. 1661 [Russian State Historical Archive. Stock 497. Inventory 5. Dossier 1661].* (In Russian)
- VIII. *RGALI. F. 2729. Op. 1. Ed. khr. 19 [Russian State Archive of Literature and Art. Stock 2729. Inventory 1. Record 19].* (In Russian)
- IX. *GABT KP-3881. F.1. Op. 1. D.1: 1–63 [Bolshoi Theatre Archive. Stock 1. Inventory 1. Dossier 1: 1–63].* (In Russian)

Received: December 7, 2023

Accepted: May 6, 2024

Authors' information:

Leonid A. Menshikov — Dr. Habil. in Arts, Professor; <https://orcid.org/0000-0001-6978-1325>,

lmensch@mail.ru

Violetta V. Zhirova — <https://orcid.org/0000-0001-6042-0806>, viozhiva@gmail.com