

**А. Г. ДРОНОВА**

*МГУ имени М. В. Ломоносова,  
Москва, Россия*

**ANGELINA DRONOVA**

*Lomonosov Moscow State University,  
Moscow, Russia*

## **САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКОЛА В 1854–1889 гг.: СОЗДАНИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО БАЛЕТНОГО УЧИЛИЩА**

### **АННОТАЦИЯ**

Статья посвящена истории Санкт-Петербургского Театрального училища, теперь известного как Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой. В середине XIX столетия это учебное заведение, пребывающее в кризисном состоянии, оказалось на пороге изменений. Система Дидло и устав 1829 г. безнадежно устарели, школа оказалась неспособной выпускать хорошо подготовленных мастеров танца и драмы в том количестве, которого требовала сцена. Вновь и вновь на подмостках российского театра появлялись зарубежные исполнители, конкурировать с которыми русские артисты не могли. Необходим был толчок, должны были появиться новые личности, готовые возглавить процесс реформирования Театрального училища. 1854–1889 годы – это время, когда школа начинает приобретать специализацию, преобразовываться из театральной в хореографическую. Происходит обособление и выход на первый план балетного отделения и упразднение драматического и оперного. Сравнение уставов 1829, 1865 и 1889 гг., а также дополнительных делопроизводственных документов позволило тщательно проанализировать реформы, реализованные

## **ST. PETERSBURG THE THEATRE SCHOOL IN 1854–1889: CREATION OF AN INDEPENDENT BALLET SCHOOL**

### **ABSTRACT**

The article is devoted to the history of St. Petersburg Theatre School, nowadays well known as Vaganova Academy of Russian Ballet. In the middle of the XIX century, this educational institution, being in a state of crisis, found itself on the threshold of changes. The Didelot system and the Statute of 1829 were hopelessly outdated, and the School was unable to produce well-trained masters of dance and drama in the number required by the stage. Again and again, foreign performers appeared on the stage of the Russian theatre, and Russian artists could not compete with them. There was a need for a push, which could allow the Theatre School to return on the path of self-development. Personalities were required who could lead the reformation process. That is why the chosen epoch of 1854–1889 is so important for the researcher. That was the time when the school began to acquire its specialization, to transform from theatrical to choreographic. The advancement of the Ballet Department and the abolition of the Dramatic and Opera ones happened. A comparison of the Statutes of 1829, 1865 and 1889, as well as additional official documents, made it possible to make a thorough analysis of the reforms implemented within

в стенах учебного заведения в этот период. Они в равной степени коснулись образовательного процесса и быта. Была усовершенствована программа обучения, добавлены новые дисциплины, разработаны более совершенные критерии оценки ученика. Изменился привычный распорядок дня воспитанника, были созданы правила поведения в классе и за его пределами и др. В статье показано, что эти и другие нововведения, инициированные педагогами, балетмейстерами и некоторыми чиновниками, оказались успешными и принесли свои плоды. Так начинался процесс становления самостоятельного балетного училища.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** балет, хореографическое образование, театральное училище, Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, Н. Г. Легат, устав, традиции, Х. Иогансон, Е. Вазем, М. Петипа.

the walls of the educational institution during that period. They equally affected both the educational process and everyday life. For example, training program was improved, new disciplines were added and more advanced student evaluation criteria were developed. In addition, the usual daily routine of the Ballet School student was changed; rules of behavior in the classroom and outside it were developed, etc. The article shows that these and certain other innovations initiated by teachers, choreographers and some officials were successful and fruitful. Thus began the process of formation of an independent ballet school.

**KEYWORDS:** ballet, choreographic education, theatre school, Vaganova Ballet Academy, N. Legat, charter, traditions, Ch. Johansson, E. Vazem, M. Petipa.

Театральная жизнь во все времена была загадочна и иллюзорна, связана с драматизмом и в то же время с ироничностью. Каждый раз, входя в «храм искусства» – театр, зритель становится невольным участником особой истории, казалось бы, выдуманной, но на деле до мелочей повторяющей настоящую жизнь. Артисты на сцене любят и ненавидят, страдают и радуются, завидуют и предают, прощают. Это ли не жизнь? Это ли не заботы самого заурядного человека, ищущего свой жизненный путь? И было бы крайне удивительно, если бы зрителю не хотелось хоть раз тайком, а может, и открыто взглянуть на то, что происходит за тяжелым пыльным занавесом, скрывающим артистов по окончании спектакля.

Интерес исследователей к истории русского театра поистине огромен. Можно долго перечислять работы именитых историков, посвященные как отдельным выдающимся театральным деятелям, так и развитию театрального действия в России в целом. Исследование автора, которое, как надеемся, окажется полезным читателю, обращено к истории Санкт-Петербургского Театрального училища, сегодня называемого Академией Русского балета им. А. Я. Вагановой. Созданная в 1738 г. при императорском дворе школа непрерывно существует вот уже на протяжении почти 300 лет, являясь связующим звеном с далеким прошлым. Здесь в разное время обучались А. Истомина и Е. Телешева, Т. Карсавина и М. Кшесинская, братья Легат, В. Нижинский и М. Фокин, А. Павлова, Г. Уланова и многие другие выдающиеся артисты, получившие мировую известность. Претерпев многочисленные изменения, сегодня Академия способствует восприятию всего лучшего, что досталось нам в наследство от многочисленных деятелей русского театра.

В последние десятилетия XIX в. балетный танец развивался стремительно и бескомпромиссно, стараясь отвечать запросам публики, которые становились все более изощренными, и доказывая свою уникальность и независимость от драматического театра и оперного искусства. Требования к балетмейстеру-постановщику, танцовщику, композитору, даже к художнику-костюмеру выдвигались все более суровые. Любое разительное отступление от привычного воспринималось либо как шаг к художественному или философскому освобождению с позиции сторонников происходящего, либо как падение в пропасть, осужденное пылками критиками. Но ничто не было встречено равнодушно. При складывающихся таким образом обстоятельствах Театральное училище и Балетная школа не могли оставаться в стороне, пропитываясь духом времени так же, как и сцена.

Впрочем, так было не всегда. В 1850 – начале 1860-х гг. Училище пребывало в кризисном состоянии. Существовало оно по уставу 1829 г., а преподавание основывалось на подходе Шарля Луи Дидло<sup>1</sup>, который большое значение придавал изучению характерных, национальных танцев. К примеру, ученики исполняли элементы русской пляски, па-де-шаль, венгерки, краковяка, алеманд, па-де-козак. Долгое время их обучали менуэту à la reine. Этот придворный, ушедший из профессионального театра танец почитался как крайне полезный для молодого танцора. По мнению педагогов, он выправлял фигуру, приучал ловко кланяться и прямо ходить, грациозно протягивать руку [1, с. 405 – 407]. Таким образом стремились укрепить мышцы корпуса, формировали осанку. Постепенно к экзерсису добавлялись новые обязательные элементы: разного рода батманы – па à terre, прыжки, нарочито «грациозные» позировки, чтобы научить танцовщика мастерству элевации, сделать его руки более пластичными.

В начале 60-х гг. XIX в. преподаватели впервые подняли вопрос о методах – в первую очередь, о необходимости разделить характерный и классический танцы, так как смешение этих двух направлений, требующих совершенно разного обучения, негативно сказывалось на развитии на уровне технического мастерства в каждом из танцевальных направлений. Впоследствии к ним присоединились учителя драматического отделения, обеспокоенные дисциплиной в их классах. Консенсуса достигнуто не было, каждый педагог по-своему представлял методику преподавания танца, драмы, ход урока. Очевидным было одно – действующий устав безнадежно устарел.

Обстоятельства для проведения реформы, по утверждению М. В. Борисоглебского, складывались весьма удачно: в высшем эшелоне театральной власти произошли перестановки [2]. Министром императорского двора был назначен граф В. Ф. Адлерберг<sup>2</sup>, театрал, благосклонно относившийся к инициативным людям. Министерство теперь стремилось лично курировать дела

<sup>1</sup> Шарль-Луи (Фредерик) Дидло (1767–1837) – артист балета и балетмейстер, с 1801 г. проживавший и работавший в России.

<sup>2</sup> Граф Владимир Федорович Адлерберг 1-й (1791–1884) – приближенный Николая I, генерал от инфантерии, генерал-адъютант, в 1852–1870 гг. – министр императорского двора и уделов.

Школы. Действующий директор императорских театров равнодушный А. М. Гедеонов<sup>3</sup>, о недостатках которого как управленца говорили многие, по-пал в немилость и был уволен. С этого момента директор театров стал связующим звеном между министром и управляющим Училищем. По мнению В. Ф. Адлерберга, последний играл едва ли не самую значимую роль для школы в этой связке и должен был быть опытным и знающим человеком.

Управляющий П. С. Фёдоров<sup>4</sup> являлся таковым. Именно он сделал М. Петипа инспектором балетного отделения, а затем пригласил вести старший балетный класс Х. Иогансона<sup>5</sup>, аккумулировав, таким образом, ведущие силы русского балетного мира в стенах Училища. На имя управляющего поступало немало докладных записок от преподавателей танца, драмы и других предметов.

Авторы справедливо считали, что не всякий артист, как бы велик он ни был, может быть преподавателем. «Они не в состоянии развивать самостоятельный взгляд воспитанника на искусство. Делают из воспитанников обезьяну. Гос-жа Мичурина объявила, что будет учить девочек “женским манерам”. Но манерам учиться нельзя. Надо развивать в учащих чувство прекрасного, а говоря “делай так и так”, требуя рабского подражания каким бы то ни было образом, все-таки сделаешь обезьяну или автомат, а уж никак не художника. Уча манерам, можно научить только манерности» [3, с. 5] – так начинается одна из записок на имя П. Фёдорова, поданная в 1863 г. И это далеко не единственный документ, в котором поднимается вопрос о профессиональной пригодности педагогов.

В конце концов П. С. Фёдоров с разрешения министра занялся подбором педагогического состава для балетного отделения, а также для драматических и оперных классов, и приступил к разработке поправок к действующему уставу.

**3** Александр Михайлович Гедеонов (1791 – 1867) – русский театральный деятель, с 1833 по 1858 г. возглавлял императорские театры обеих столиц. Обер-гофмейстер, действительный тайный советник (1846).

**4** Павел Степанович Фёдоров (1803 – 1879) – российский драматург, известный автор водевилей эпохи Николая I.

**5** Христиан Петрович Иогансон (1817 – 1903) – артист Санкт-Петербургского балета, педагог, представитель французской школы, так называемой *belledanse*.

## РЕФОРМА 1860-х И ЕЕ РЕАЛИЗАЦИЯ

В 1865 году появился новый документ, который провозгласил главной целью Училища приготовление прежде всего балетных танцовщиков, танцовщиц и вообще артистов мимического искусства и лишь затем драматических актеров, оперных певцов и певиц [4].

Музыкальные классы в Училище упразднились, воспитанников, еще не закончивших обучение, определили стипендиатами дирекции императорских театров в Консерваторию. Для драматического и оперного искусств открыли специальные классы. Это были дополнительные бесплатные курсы (учащиеся должны были только приобрести все классные принадлежности) для тех, кто уже имел образование и хотел лишь усовершенствовать свои навыки или переквалифицироваться.

Об этом свидетельствуют возраст принимаемых – 16–17 лет, их количество – всего 20 и 10 человек соответственно и краткосрочность обучения – всего 2 года. Для поступления нужно было выдержать экзамены по русской словесности, географии, истории, экзамен по вокалу и сольфеджио, элементарному курсу теории музыкальных сочинений, то есть продемонстрировать весьма хорошее образование.

Правила поступления и обучения изменились и для будущих танцовщиков. В балет стали принимать с 10 лет (ранее с 12 лет), ведь более молодой организм лучше приспособлен к обучению, обладает гибкостью, подвижными суставами. Абсолютно все дети поначалу зачислялись в школу как своекоштные или вольноприходящие, то есть должны были платить за обучение. Это было в новинку. Чтобы перевестись на казенное обеспечение, по крайней мере в течение одного года ученик должен был показывать отличные успехи в танцах. В противном случае ученик признавался неспособным и отчислялся. Если раньше он мог рассчитывать на обучение ремеслу костюмера или декоратора, то теперь такой возможности не было.

В балетном отделении выделили три класса, в которых учились суммарно около 7 лет и не более. Раньше срок обучения мог достигать и 10 лет, потому что не каждый воспитанник сдавал экзамен с первого раза. Появилась учебная программа, включающая общие и специальные предметы. Так, курс общего учения составляют дисциплины: Закон Божий, русская словесность, французский язык, арифметика, география, всеобщая и русская история, мифология, рисование и чистописание, музыка, элементарное учение на скрипке и фортепиано. Курс специальных наук был сформулирован впервые и включал в себя [4, с. 21–22]:

1. Общие основные правила для танцев.
2. Танцы балетные, характерные, бальные.
3. Мимику.
4. Фехтование.

5. Постановку и представление на театре Училища небольших балетов и дивертисментов для развития в учащихся надлежащего понятия о хореографическом искусстве вообще.

Успехи воспитанников должны были оцениваться по 5-балльной шкале и заноситься в специальные журналы. Однако оценочные листы свидетельствуют, что на деле преподаватели использовали 12-балльную шкалу, видимо, чтобы более точно оценить старания ученика. В танцевальных классах за один урок воспитанник получал сразу три отметки: за способности, за прилежание и за успехи [5]. Так становилось понятно, кто, даже не обладая большими задатками, трудится изо всех сил и желает совершенствоваться мастерство, а кто, будучи, безусловно, талантливым, ленится и относится к обучению поверхностно.

В драматическом и оперном отделении курс общих наук отсутствовал. Устав 1865 г. предусматривает лишь специальные предметы для драмы [4, с. 23]:



1. Историю и теорию драматического искусства, историю русского театра, критическое изучение произведений драматической литературы.

2. Изучение ролей из лучших драм произведений и объяснение их преподавателем.

3. Постановку спектакля на сцене Училища.

Для оперы:

1. Лирическую декламацию и мимику.

2. Изучение отдельных партий.

3. Упражнения в исполнении дуэтов, трио, квартетов и вообще совокупных отрывков.

4. Исполнение партий на сцене театра Училища.

5. Итальянский язык.

В 1867 году обучение в драматическом классе усовершенствовалось в соответствии с проектом, предложенным режиссером русской драматической труппы Е. И. Вороновым<sup>6</sup>. Учитывая длительность курса занятий (2 года), Е. И. Воронов предложил выделить на первом «приготовительном» году обучения два класса – теоретический и практический.

Предметом занятий теоретического класса стало «определение и выражение душевных способностей, состояний, страстей и нравственных свойств на основании данных, заимствованных из жизни»; предметом практического класса – «выработка орудий сценического выражения голоса, языка, жеста, что достигается упражнениями в декламации чтении» [6, с. 5–6].

Во второй год обучения артисты начинали заниматься постановкой пьес и отработкой ролей, основываясь уже на понимании классических психологических и физиологических законов. Таким образом, старая система, базирующаяся на произволе и личном мнении учителя, в драме перестала существовать.

Экзамены в Училище проводились ежегодно. Среди них выделяли частные, переводные и выпускные, каждый из которых делился на две части – общую и специальную (разумеется, только для балетного отделения). Ученики, посещавшие драматические и оперные классы, сдавали только выпускной экзамен, юные танцовщики проходили через все три вида испытаний. Воспитанник должен был показать как минимум удовлетворительные успехи во всех творческих направлениях, чтобы считаться выпущенным.

Оценка по общеобразовательному предмету была менее важна: даже если выпускник не сдавал экзамен по общему курсу, он все равно выпускался из Училища, но со специальной справкой. Это не позволяло ему быть принятым на службу в императорский театр, но заниматься артистической деятельностью не запрещалось. Важным отличием от предыдущих лет была отмена обязательной службы при императорских театрах после выпуска. Теперь дирекция заключала контракт сроком на 5 лет лишь с теми новоиспеченными артистами, которых считала

<sup>6</sup> Евгений Иванович Воронов – театральный деятель, воспитанник Санкт-Петербургского Императорского театрального училища, ученик П. А. Каратыгина (умер в 1868 г.).

полезными. Этой мерой, по мнению театрального руководства, «можно удалить из Училища тех воспитанников и воспитанниц, которые определены их родителями или попечителями не потому, что их дети обнаружили способности к сценическому искусству, а с целью обеспечить их будущность в материальном отношении, так как было широко известно, что при прошлой организации Училища все выпускаемые воспитанники и воспитанницы определялись на службу к Императорским Театрам с большими или меньшими окладами, жалованиями» [4, с. 4]. Кроме того, это позволяло повысить уровень артистов, выступающих на императорской сцене, потому что очевидно, что дирекция приглашала на службу только лучших.

В 1865 году произошла передача части полномочий Правления новому органу, который именовался Конференцией Училища. Он должен был решать задачи, связанные с приемом, экзаменами, выпуском, отчислением и поведением воспитанников. Иными словами, Конференция курировала образовательную часть. Созывалась она раз в месяц для того, чтобы педагоги могли рассказать о методиках преподавания, о наиболее успешных воспитанниках и, напротив, о тех, чьи достижения были весьма скромными, разработать инструкции для надзирателей. В ведении Правления остались хозяйственные вопросы.

## **«КУРС НА УСОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ», ИЛИ НЕКОТОРЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ БАЛЕТНОГО ТЕАТРА**

Помимо изменений в структурах власти, которые обусловили первые реформы в Училище, во второй половине XIX в. в театральном мире в целом скопилось множество противоречий, касающихся восприятия балетного искусства. Изменились вкусы публики. «Г-жи Вергина, Вазем и Евг. Соколова вместо усовершенствования хореографического искусства отодвинули его скорее назад, являясь только подражательницами своих предшественниц, тогда как публика пошла далее, требуя от балерин, кроме того, и выражения мысли. Вот почему она отшатнулась от балетов. Любители каскадных зрелищ обратились в театры Буфф и Берга, а люди с более развитым эстетическим вкусом не могли уже удовлетвориться танцами, только танцами – без игры и выражения» [7, с. 195–196] – таков взгляд прогрессивного зрителя. «В этот момент петербургский балетный репертуар поневоле всецело становится на службу наиболее консервативных кругов господствующих классов и, утратив свои демократические тенденции, делается нужным лишь очень небольшому числу зрителей» [8, с. 112] – так оценивает происходящее на балетной сцене в начале второй половины XIX в. Ю. А. Бахрушин. Содержательная часть в большинстве спектаклей отсутствовала, а упор делался на зрелищность (дивертисмент). Зрителю же хотелось историй, отражающих переменчивое, нестабильное состояние в государстве и мире, хотелось раздумывать над событиями, искать ответы.

Следующим весьма важным фактором, повлиявшим на положение вещей, была музыка. Среди балетных деятелей и театральной критики устоялось мнение, лишь закрепившееся в период «застоя», о том, что мелодия, написанная для балетного спектакля, не может быть сравнима с музыкой отдельных композиторов, а также музыкальным сопровождением для оперных арий. Создание музыки для балета считалось низшим проявлением таланта композитора, обыденным ремеслом, делом несерьезным.

Все изменилось с появлением в балетной жизни Петра Ильича Чайковского, назвавшего предвзятое отношение к балетной музыке несправедливым. Создавая «Лебединое озеро», а затем и другие свои балеты, композитор направлял балетмейстеров на путь создания симфонизированного танца и музыкально-хореографических образов. Музыка в спектакле становилась формообразующим компонентом, заставляющим постановщика тщательно подбирать движения, а танцора расширять запас выразительных средств.

Постепенно русский балетный спектакль приобретал черты реалистичности – балетмейстер работал над стройным развитием драматургии, композитор создавал музыку, которая рождала в умах публики красочные образы. Далее представим танцора как третьего важного участника действия, разворачивающегося на сцене. В 1880-е годы Россию посетило много блестящих танцовщиков из Италии, среди них Вирджиния Цукки, Пьерина Леньяни,

Энрико Чеккетти (рис. 1), которые демонстрировали поистине первоклассную техническую подготовку, о которой не могли и помыслить русские танцовщики. «Единственным танцором мужчиной в итальянской группе был Энрико Чеккетти. <...> Впервые я увидел его танцующим в мюзик-холле Аркадии, в саду удовольствий. Мне тогда было шестнадцать. Сказать, что я был ошеломлен поразительной виртуозностью маленького итальянца – это ничего не сказать. Я вышел буквально потрясенный. Восемь пируэтов! И на сцене Императорского Мариинского театра и в театральной школе наши танцовщики довольствовались четырьмя» [9, р. 17], – пишет Н. Легат. В прессе Энрико упоминался как «танцор без костей, обладающий запредельной ловкостью» [9, р. 17]. Танцем итальянских балерин была



Рис. 1. Э. Чеккетти, литография братьев Легат. Из книги «Русский балет в карикатурах», СПб., 1903



восхищена и М. Кшесинская. Она назвала движения В. Цукки «подлинным искусством» и долгое время хранила в банке со спиртом цветов, подаренный ей итальянкой [10, с. 26].

Их туры, их пируэты, их фуэте – все превосходило наше. Несмотря на то что многим манеры итальянцев казались недостаточно изящными, а мастерство «слишком акробатическим», русские танцоры признавали их техническое превосходство. Безусловно, наша школа уступала итальянской в виртуозности и зрелищности.

Н. Легат: «С этого момента мы поставили перед собой цель научиться итальянским трюкам. В свободное время мы часами совершали пируэты и двойные туры, иногда чуть не падая в обморок. В то же время не упускали случая понаблюдать за работой итальянцев, особенно Чеккетти и Леньяни, за тем, как они держат свое тело и какие мышцы контролируют» [9, р. 18] (рис. 2). Таким образом, «школа эстетики» соединялась со «школой силы».

Перечисленные тенденции в театральной действительности сделали неизбежными дальнейшие реформы. Петербургская школа должна была выпускать технически хорошо подготовленного артиста. Руководству учебного заведения вновь необходимо было продумать образовательный процесс таким образом, чтобы получить на выходе лучший результат. На изменения в театральном мире также откликнулись многие артисты балета, ставшие затем педагогами. Они предлагали собственные подходы к преподаванию танца. Конечно, в том, что каждый видел развитие этого вида искусства по-своему, кроется большая проблема, не позволявшая долгое время

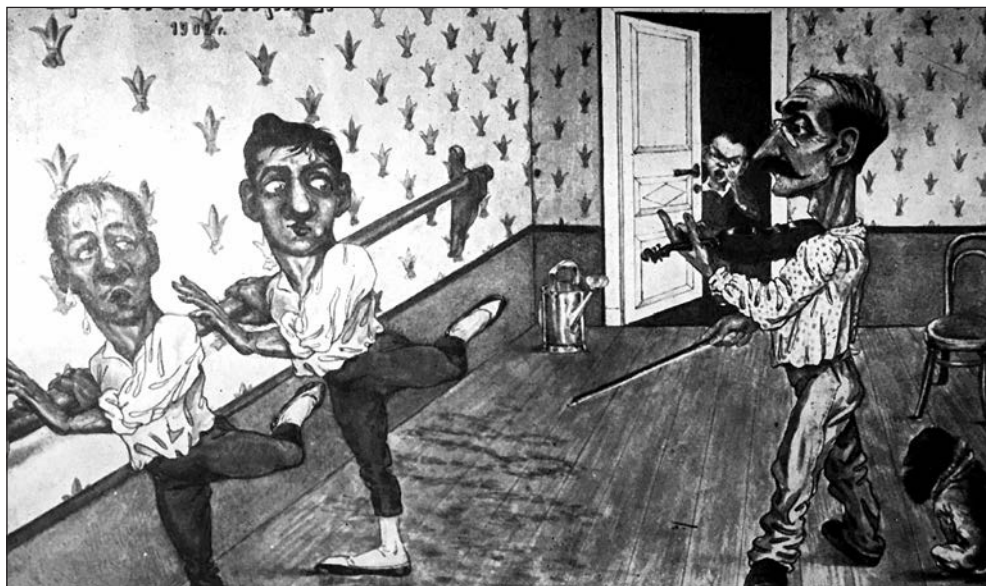


Рис. 2. Густав Легат учит своих двоих сыновей — Николая и Сергея.  
Из книги Н. Легат «Рассказ о русской школе» [9]

выработать единую систему подготовки артиста. Но тем не менее новый подход к преподаванию Х. Иогансона, сочетавшего элементы шведской гимнастики, эквилибристики и принципы исчезающей французской школы [11], авторская методика, развиваемая затем Е. Вазем, поддержанная и используемая Н. Легатом, стали первыми шагами на пути создания такой системы. Основой педагогических установок стало осознанное отношение воспитанника к танцу, к своему телу. В методику преподавания со временем включаются упражнения, развивающие выносливость. Большое внимание уделялось рукам, потому что теперь их движения должны быть не только изящными, но и понятными зрителю, а также тщательно отрабатывались положения стопы, мышцы этой части тела стремились укрепить, чтобы танцор мог с легкостью исполнять самые сложные па на пуантах [12, с. 208–210]. Картины, карикатуры и, наконец, малочисленные фотографии, изучаемые исследователями, к примеру Л. Д. Блок, свидетельствуют о том, что изобразительные компоненты танца – жесты, положения ног, мимика – действительно изменились [13]. Но главное, что рождалось из нового подхода к танцу, описывается как «беспощадная и безжалостная дисциплина была секретом успеха и любовь к той дисциплине, которая торжествовала над болью» [9, р. 42]. Именно дисциплины так не хватало в Училище ранее.

## ВТОРОЙ ЭТАП ШКОЛЬНОЙ РЕФОРМЫ. ПРАВИЛА 1889 г.

В феврале 1882 г. начался следующий этап реформирования Училища, связанный с установлением дисциплинарных порядков. Вновь инициатором стал управляющий – А. П. Фролов, руководивший знаменитой балетной школой с 1879 по 1887 г. Он задавался вопросом, нужно ли вообще сохранять драматические, оперные классы или же сделать Училище исключительно балетным. Управляющий был недоволен тем, что дети, чья жизнь должна быть подчинена жесткой дисциплине, и взрослые, посещающие курсы дополнительного образования и порой не имеющие сильной мотивации, обучались бок о бок. Старшие попросту негативно влияли на младших. Для драматического и оперного классов необходимо было разработать новые правила, но это требовало времени. В балетном отделении все уже работало, как часы, нужны были лишь небольшие дополнения к существующим правилам.

29 апреля 1882 г. Фролов создал новый проект устава Училища как заведения для образования артистов только балетной труппы [14]. Фролов предлагал реформировать штат, значительно увеличить жалование должностным лицам, чтоб привлечь на работу в Училище профессионалов, к которым можно было предъявлять строгие требования при отборе и приеме на работу. Запрашиваемый бюджет возрос с 52 000 до 73 600 руб., т. е. на 21 600 руб. в год. Театральная дирекция не решилась поддержать столь кардинальные изменения и отказалась реализовать предложение управляющего.

Тем не менее после долгих и довольно жарких споров в 1889 г. появились «Утвержденные правила для учащихся в Императорском Санкт-Петербургском Театральном Училище» [15, с. 3–16], которые окончательно возвели балетное отделение в ранг главенствующего, упразднили оперные классы, хотя и сохранили драматические.

Дисциплинарные правила были в новинку для театральной школы: предусматривалось всё – от поведения на уроках до общения между учениками. Например, одна из принятых норм гласит, что места в классе каждому учащемуся назначаются инспектором в соответствии с ростом, зрением, слухом и другими физическими данными. Пересаживаться было запрещено. Пересадить мог только учитель по своему усмотрению, если того требовал урок. Нельзя было во время урока разговаривать, смотреть друг другу в тетради, заниматься посторонними делами. Замеченные лишние предметы изымались учителем и передавались инспектору или классной даме. Ученический стол должен быть пуст – учебник и тетрадь доставались только по распоряжению учителя. Выйти из класса можно было лишь в особых случаях по разрешению учителя или классной дамы.

Проступки воспитанников заносились в дежурный лист, куда воспитатель ежедневно выставлял оценки за неделю, в субботу лист передавался инспектору классов, а тот выводил средний балл за поведение. Категорически запрещено было играть в карты и другие азартные игры, заниматься куплей-продажей, курить. Меры воздействия на нарушителя – выговор со стороны воспитателя, инспектора, управляющего, оставление на уроке без места, обязательное выполнение дополнительной работы, вызов родителей, лишение интерната на время или совсем, отчисление и др.

Первый раздел документа посвящен балетному отделению и включал также правила приема, выпуска и санитарные. Приемная кампания во многом осталась прежней. Единственное изменение коснулось приема иностранцев и нехристиан. Их зачисление происходило в исключительном случае по личному распоряжению императора. Это свидетельствует о стремлении школы стать более закрытой: делиться методиками преподавания балетного танца с иностранцами более не желали. Курс обучения стал еще более продуманным, теперь он был поделен на 5 классов: в первых двух учились по 2 года, в последних трех – по году. Однако в течение дня на уроки по общеобразовательным предметам выделялось всего 2,5 часа. Остальное время тратилось на репетиции. Реальная техническая подготовка воспитанника оказалась важнее идеи всесторонне образованного артиста балета.

Второй раздел новых правил посвящен драматическим курсам. Они стали платными. После прохождения всех обязательных для поступления этапов кандидаты становились приходящими учениками и обязаны были платить по 100 руб. в год. Кроме того, каждый должен был приобрести форму и учебники на свои средства. Не имеющие материального обеспечения, но показавшие особенные способности в науках и искусстве могли быть зачислены без платы. Помимо общеизвестных документов, требующихся

при поступлении, несовершеннолетние кандидаты обязательно прилагали согласие родителей, а замужние женщины – мужей.

Программа обучения была расширена и рассчитана уже на три курса. Учащиеся были обязаны посещать все уроки курсов. Уважительной причиной считался пропуск по болезни, подтвержденной справкой от врача. Пропустившие более 100 разных уроков и 15 уроков по одному предмету отчислялись по решению Конференции. Категорически запрещалось участие в каких-либо спектаклях или концертах на сценах частных театров или клубов. К нарушителям действующего порядка применялись те же санкции, что и к воспитанникам балета: выговоры, отчисление, денежные взыскания.

Завершая изыскания о реформах в Театральном училище Санкт-Петербурга, подведем некоторые итоги. К концу XIX столетия здесь одновременно продолжали существовать только два вида искусства: балет и драма. Причем первый окончательно и бесповоротно утвердился в привилегированном положении. Этот исход был неизбежен, так как изначально к балетному классу относились с большим вниманием, а реформы проводили люди, неравнодушные к танцу. Увеличилось финансирование, улучшались условия для профессионального обучения. Ежегодные экзамены, повторяющиеся медицинские осмотры, оценки за каждое движение, контроль и дисциплина способствовали развитию конкуренции и пониманию воспитанниками необходимости серьезной работы. Твердо вставшая на ноги, школа превратилась в учебный организм, способный постоянно пополнять балетную сцену талантливыми артистами. Ранее российская общественность рукоплескала итальянским мастерам, теперь же Европа заговорила о русских виртуозах.

Так, Санкт-Петербургское училище сделало очередной шаг на пути к становлению Академии Русского балета, которая и сейчас является одним из главных образовательных учреждений в России. Танец прошел длительный путь от «дикивинки», «ярмарочного развлечения» до особого вида искусства, требующего дара и усиленных, длительных, подчас изматывающих тренировок.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. 2-е изд. СПб.: Планета Музыки, 2010. – 616 с.
2. Борисоглебский М. В. Материалы по истории русского балета. Т. 1. Л.: Изд-во Ленинградского государственного хореографического училища, 1938.
3. Проект Положений и Устава Училища 1863 г. // РГИА. Петроградское театральное училище МИДв (ф. 498). Оп. 1. Д. 2300.

#### REFERENCES

1. Glushkovskij A. P. *Vospominaniya baletmeistera* [Memories of a ballet master]. Ed. 2. Saint Petersburg: Planet of Music Publ., 2010. 616 p.
2. Borisoglebskij M. V. *Materialy po istorii russkogo baleta* [Materials on the history of Russian ballet. Vol. 1]. Leningrad: Izd-vo Leningradskogo Gosudarstvennogo Choreographicheskogo Uchilishcha, 1938.
3. *Proekt Polozhenij i Ustava Uchilishcha 1863 g.* [Draft Regulations and Charter of the School 1863]. In: RGIA. *Fond Petro-*



4. О Высочайше утвержденных главных основаниях предположенного преобразования училища // РГИА. Петроградское театральное училище МИДв (ф. 498). Оп. 1. Д. 2469.
5. То же (экзаменационные списки), ч. 2. (О Конференции Училища и ее постановлений) // РГИА. Петроградское театральное училище МИДв (ф. 498). Оп. 1. Д. 3954.
6. Проект драматических классов при Т. У. // РГИА. Петроградское театральное училище МИДв (ф. 498). Оп. 1. Д. 2470.
7. Санкт-Петербургские ведомости № 15 от 15 января 1875 г. // Мариус Петипа. Мемуары балетмейстера, статьи и публикации о нем. СПб.: Союз художников, 2003. С. 194–198.
8. Бахрушин Ю. А. История русского балета. М.: Просвещение, 1977. – 288 с.
9. Legat N. *The story of the Russian School translated with a foreword by Sir Paul Dukes*. London: British Continental Press, 1932. – 87 p.
10. Кшесинская М. Ф. Воспоминания / Предисл. В. Гаевского. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. – 420 с.
11. Силкин П. А. К проблеме педагогического мастерства в хореографическом образовании: Христиан Петрович Иогансон – создатель русской балерины // Вестник Тамбовского университета. 2012. № 11 (115). С. 151–154.
12. Вазем Е. О. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867–1884 / Под ред. и с предисл. Н. А. Шувалова. Л.; М.: Искусство, 1937. – 244 с.
13. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. – 560 с.
14. По представлениям Управления Училищем Действительного статского советника А. П. Фролова относительно преобразования Училища // РГИА. Петроградское театральное училище МИДв (ф. 498). Оп. 1. Д. 3461.
15. Об утвержденных правилах для учащихся в Императорском СПб Театральном училище // РГИА. Петроградское театральное училище МИДв (ф. 498). Оп. 1. Д. 4044.
- gradskogo teatral'nogo uchilishcha MIDv [RGIA. Fund of Petrograd theatre school MFA] (f. 498). Op. 1. D. 2300.
4. O vysochajshe utverzhdennyh glavnyh osnovaniyah predpolozhennogo preobrazovaniya uchilishcha [About the Highly approved main grounds for the proposed transformation of the school]. In: RGIA. *Fond Petrogradskogo teatral'nogo uchilishcha MIDv* [RGIA. Fund of Petrograd theatre school MFA] (f. 498). Op. 1. D. 2469.
5. To zhe (exzamenazionnie spiski) ch. 2 (O Konferencii Uchilishcha i Eya postanovleniyah) [Too (exam lists) Part 2 (about The Conference of the School and its resolutions)]. In: RGIA. *Fond Petrogradskogo teatral'nogo uchilishcha MIDv* [RGIA. Fund of Petrograd theatre school MFA] (f. 498). Op. 1. D. 3954.
6. Proekt dramaticheskich klassov pri T. U. [Project of drama classes at T. S.]. In: RGIA. *Fond Petrogradskogo teatral'nogo uchilishcha MIDv* [RGIA. Fund of Petrograd theatre school MFA] (f. 498). Op. 1. D. 2470.
7. Sankt-Peterburgskie Vedomosti, no. 15, 15 yanvarya 1875 [Saint Petersburg's Vedomosti, no. 15, January 15, 1875]. In: *Marius Petipa. Memuary baletmeystera, stat'i i publikacii o nem* [Marius Petipa. Memories of a ballet master, articles and publications about him]. Saint Petersburg: Soyuz hudozhnikov Publ., 2003, pp. 194–198.
8. Bakhrushin Y. A. *Istoriya russkogo baleta* [History of Russian ballet]. Moscow: Prosveshchenie Publ., 1977. 288 p.
9. Legat N. *The story of the Russian School translated with a foreword by Sir Paul Dukes*. London: British Continental Press, 1932. 87 p.
10. Kshesinskaya M. F. *Vospominaniya / Predisl. V. Gaevskogo* [Memories / Preface By V. Gaevsky]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 1992. 420 p.
11. Silkin P. A. *K probleme pedagogicheskogo masterstva v boreographicheskom obrazovanii: Hristian Petrovich Ioganson – sozdatel' russkoj balleriny* [On the problem of pedagogical skill in choreographic education: Christian Petrovich Ioganson – the Creator of the Russian ballerina]. In: *Vestnik Tambovskogo Universiteta* [Bulletin of Tambov University]. 2012, no. 11 (115), pp. 151–154.



12. Vazem E. O. *Zapiski ballerina Sankt-Peterburgskogo Bolshogo teatra. 1867–1884. Pod red. i s predisl. N. A. Shuvalova* [Notes of a ballerina of the St. Petersburg Bolshoi theatre. 1867–1884 / Ed. and preface by N. A. Shuvalov]. Leningrad; Moscow: Iskustvo Publ., 1937. 244 p.

13. Blok L. D. *Klassicheskij tanec. Istoriya i sovremennost'* [Classic dance. History and modernity]. Moscow: Iskustvo Publ., 1987. 560 p.

14. *Po predstavleniyam Upravleniya Uchilishchem Dejstvitel'nogo statskogo sovetnika A. P. Frolova otnositel'no preobrazovaniya Uchilishcha* [According to the representations of the Management of the School of the Actual state adviser A. P. Frolov regarding the transformation of the School]. In: RGIA. *Fond Petrogradskogo teatral'nogo uchilishcha MIDv* [RGIA. Fund of Petrograd theatre school MFA] (f. 498). Op. 1. D. 3461.

15. *Ob utverzhdenii pravil dlya uchashchisya v Imperatorskom SPb Teatral'nom Uchilishche* [About the approved rules for students in the Imperial Saint Petersburg Theatre school]. In: RGIA. *Fond Petrogradskogo teatral'nogo uchilishcha MIDv* RGIA. [Fund of Petrograd theatre school MFA] (f. 498). Op. 1. D. 4044.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Дронова Ангелина Геннадьевна – соискатель кафедры истории России XIX – нач. XX в. исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова.

E-mail: 6217390@mail.ru

ORCID: 0000-0003-4820-5542

Дронова А. Г. Санкт-Петербургская Театральная школа в 1854–1889 гг.: создание самостоятельного балетного училища // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 83–96. DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-83-96

#### ABOUT THE AUTHOR

Angelina Dronova – PhD doctoral candidate of the Department of Russian history of the XIX – early XX centuries of Lomonosov Moscow State University.

E-mail: 6217390@mail.ru

ORCID: 0000-0003-4820-5542

Dronova A. G. St. Petersburg the Theatre School in 1854–1889: creation of an independent ballet school. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 2, pp. 83–96. DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-83-96