

УДК 792.8

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ПЕТРОГРАДСКОЕ
ТЕАТРАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ
В ЗЕРКАЛЕ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1917 ГОДА

Т. А. Филановская¹

¹ Владимирский государственный университет, ул. Горького, д. 87, г. Владимир 600005, Российская Федерация

В статье дан анализ новых условий развития культуры после революции 1917 г. в России. Определено влияние новой политики на развитие профессионального хореографического образования в России. Рассмотрены изменения в структуре Государственного Петроградского театрального училища, новое содержание образования и сохранение традиционной методики обучения. Дана высокая оценка гражданской позиции педагогического коллектива Государственного Петроградского театрального училища, сохранившего базовые традиции школы русского балета в сложное время культурно-политического сдвига.

Ключевые слова: культурный сдвиг, дифференциация хореографического образования, школа классического танца, традиции

STATE PETROGRAD THEATER SCHOOL IN THE MIRROR
OF THE 1917 OCTOBER REVOLUTION

Tatyana A. Filanovskaya¹

¹ Vladimir State University, 87 Gor'kogo Str., Vladimir 600005, Russian Federation.

New conditions for the development of culture in the post-revolutionary period in Russia are analyzed. The influence of the new policy on changes in the development of professional choreographic education in Russia is determined. The changes in the structure of the Petrograd Theatrical School, the new content of education and the preservation of the traditional methods of teaching are considered. He highly appreciated the civic position of the teaching staff of the Petrograd Theater School, which preserved the basic traditions of the school of Russian ballet during the difficult time of the cultural and political shift.

Keywords: cultural shift, differentiation of choreographic education, school of classical dance, traditions

Октябрьская революция 1917 года радикально изменила траекторию развития российской культуры, и эти глубочайшие перемены можно назвать культурным сдвигом. Под знаком идеологии социализма новая политическая элита строила экономический порядок, развивала эстетику массового искусства, формировала систему инновационного образования. Одно из старейших в России, академическое хореографическое образование разворачивало вектор развития в соответствии с новыми условиями. Каковы же были концептуальные особенности новой культуры?

Смена власти привела к изменению не только экономики России, но и сословной иерархии в соответствии с лозунгом: «кто был ничем, тот станет всем». Рабочий класс и крестьянство смотрели на мир другими глазами и давали оценки многим видам деятельности как постыдно буржуазным. Искусство балета вызывало ожесточенные споры и служило объектом для яростных нападок со стороны новоявленных критиков. «Музейный экспонат. Социально инертная форма. Демонстрация культа женской изнеженности, женской красоты», — писал о балете в 1927 году критик Ю. Бродерсен [1]. «Это памятник пышного дворцового стиля. Поэтому надо создать новый балетно-пантомимный театр», — поддерживал Э. Мэй [1]. Поскольку хореографическое искусство теснейшим образом связано с балетными школами, то и они подвергались нападкам со стороны критиков, требовавших радикальных перемен: «Совершенно сгнившие устои балетного образования давно пора изменить, как-то развить и осмыслить», — писал Н. Марквардт [2, с. 10].

Народный комиссар просвещения А. В. Луначарский поддерживал бывшие императорские театры, выступал за сохранение театральных училищ в Петрограде и Москве. В широкой общественной дискуссии на тему: «Нужно ли новой России буржуазное оперно-балетное искусство» А. В. Луначарский поставил точку. Он утверждал: «Именно оперно-балетный театр в самой своей сущности является наиболее пролетарским театром и наиболее нужным пролетарской публике... Оперный и балетный спектакль, насыщенный внутренним содержанием феерия — нас покоряет: этого масса всегда будет требовать даже на самых высоких культурных ступенях своего развития... Я убежден, что оперно-балетный театр нам во что бы то ни стало необходимо сохранить» [3, с. 13]. Нарком просвещения видел в этом виде искусства скрытые возможности эмоционального объединения людей и мощного воздействия на их сознание.

Советская культура стремилась к реальной демократизации, создавала условия для того, чтобы массы простых трудящихся занимались художественным творчеством, даже таким технически сложными, как балет и музыкальное исполнительство. В стране быстро увеличивалось количество школ и библиотек, театров и Дворцов культуры. Миллионы людей занимались в драмкружках, изостудиях, хореографических ансамблях. Для создания образа счастливой жизни в стране, пропаганды дружбы народов развивался массовый народный танец. Яркий, праздничный, оптимистичный по природе, танец как нельзя лучше формировал коллективное сознание, вызывал энтузиазм строительства новой жизни, надежду на лучшее будущее.

Массовость как принцип поведения подкреплялась идеей коллективизма. В искусстве эта установка приводила к типу образов, к выхолащиванию индивидуальности. Насаждался метод социалистического реализма, который требовал «правдиво изображать жизнь в ее революционном развитии». Появился драмбалет, насыщенный новым содержанием и демократическими пластическими средствами выражения. Идеологический заказ связывал руки балетмейстерам, которые были вынуждены ставить «политически правильные» спектакли.

Каким образом новый политический порядок повлиял на дальнейшее развитие хореографического образования в России? В целом модель хореографического образования структурно усложнилась. Впервые произошло разделение, дифферен-

ция в подготовке кадров по нескольким стилевым направлениям: классическая хореография, народно-сценический танец, современный танец. Квалификация специалиста также дифференцировалась по видам деятельности: стали отдельно готовить исполнителя, балетмейстера, педагога, руководителя самодеятельного коллектива. Система хореографического образования усложнилась и по формам организации: наряду с государственными учебными заведениями возникли частные школы, студии, курсы, которые были ориентированы как на профессиональный, так и на любительский уровни образования. «Театральная жизнь кипела всевозможными дерзаниями, экспериментами, отрицаниями. И в этом «шквале обновления», вызванном революцией, чуть ли не каждый день рождались новые студии. Любой артист мог снять помещение и давать уроки», — писал современник эпохи А. Мессерер [4, с. 17]. Хореографическое образование выполняло социальный заказ на воспитание нового типа выпускника: творчески инициативного, технически подготовленного «актера балетного театра», способного воплощать и передавать смыслы хореографических произведений, самоотверженно готового утверждать ценность новой культуры советского государства.

Что происходило в стенах Театрального училища в Петрограде? В старейшем учебном заведении, находившемся в ведении Дирекции императорских театров, произошли радикальные организационные изменения. 6 мая 1917 года был подписан указ Временного правительства об отставке директора императорских театров В. А. Теляковского и о трансформации дирекции в Управление государственными академическими театрами, которое возглавил И. В. Экскузович. Декретом Совнаркома от 5 июня 1918 года «О передаче в ведение Народного комиссариата по просвещению учебных и образовательных учреждений всех ведомств» Государственное Петроградское театральное училище получило статус среднего специального учебного заведения [5]. Позже, с 1928 по 1937 год оно будет называться Ленинградским государственным хореографическим техникумом Ленинградского отдела профессионального образования Леноблисполкома.

Насколько серьезными были перемены во внутренней жизни учебного заведения, как изменилось содержание, методики преподавания, инфраструктура, взаимоотношения субъектов образования? На эти сложные вопросы проливают свет архивные документы, которые свидетельствуют о стремлении педагогического коллектива сохранить русскую академическую школу танца, традиции преподавания, относительную замкнутость культурно-образовательной среды, теснейшую интеграцию с театром, высокую планку требований к обучающимся. Все эти качества были свойственны дореволюционному образованию.

Советская власть бесцеремонно «давила» на педагогический коллектив, навязывая ему свои решения даже в вопросах педагогики. На что получила бесстрашный ответный протест, изложенный в заявлениях основных педагогов: Е. П. Гердт, М. Ф. Романовой, И. Ф. Кшесинского, Л. С. Леонтьева, В. И. Пономарева, А. И. Черкрыгина. Педагоги обратились с письмом, в котором предупреждали «о сложении с себя с августа месяца 1918 года обязанностей преподавателей в названном училище...» по причине «...недопустимости вмешательства в вопросах балетного искусства лиц, в нем некомпетентных» [6]. Комитет государственной Петроградской балетной

труппы, который вмешался в конфликт, счел необходимым сохранить состав преподавателей. Для снятия напряжения и создания условий для дальнейшего развития училища нарком просвещения А. В. Луначарский 4 октября 1918 года дал важные указания И. В. Экскузовичу: «Школа эта необходима, должна быть сохранена: по-видимому, не менее необходимым является организация при ней интерната... Прошу Вас выдать для непосредственных расходов школы аванс, соответственно ее нуждам, по Вашему усмотрению» [7]. Заручившись столь высокой поддержкой, директора А. Н. Маслов (1917–1919), А. А. Облаков (1919–1926), В. А. Семенов (1927–1929), Н. А. Шувалов (1929–1934) пытались сохранить автономию учебного заведения, встраиваясь в общие процессы реформирования образования в стране.

«Проект Положения о государственном Петроградском театральном балетном училище», составленный в 1918 году, был рекомендован для организации работы в 1919 году [8]. Перед училищем ставились следующие цели: научно-художественная и практическая подготовка деятелей балета в различных его областях; научно-практическая разработка вопросов, относящихся к области художественного творчества на сцене и балетного искусства во всех его проявлениях; популяризация знаний для правильной научно-художественной постановки дела образования деятелей балета [9, с. 229–232]. Формулировка целей свидетельствует о наметившейся дифференциации обучения классическому и «свободному» танцу, о необходимости подведения теоретической базы под практику обучения, о распространении искусства балета среди широких слоев населения. В училище были совмещены программы двух (Единой Трудовой и балетной) школ: «Учебный отдел имеет целью: дать общее образование в размере 1 и 2 ступени Единой Трудовой Школы (далее — ЕТШ) и подготовку деятелей театра» [9, с. 229]. В связи с этим училище имело три структурных отдела: подготовительный, с образовательными классами, равными курсу первой ступени ЕТШ с 4-х летним сроком обучения; основной отдел, с общеобразовательными классами, равными курсу второй ступени ЕТШ с 3-летним обучением; практический отдел (студия) для углубления профессиональной подготовки в течение двух лет.

В учебный план были включены следующие дисциплины: танцы (балетные, характерные, салонные), пластика, мимика, поддержка, композиция. Обязательными для изучения были: выразительное чтение, музыка (рояль, скрипка), рисование, грим, история искусств, история балета, этнография, психология, эстетика, история записывания человеческих телодвижений, класс сценического владения оружием, методика, гимнастика [9, с. 232]. К этому списку были добавлены общеобразовательные предметы по программе ЕТШ. В результате совмещения программ недельная нагрузка учащихся увеличилась с 36 часов в 1917–1919-х годах до 48 часов в 1920 году. Если количество преподавателей по общеобразовательным дисциплинам в 1913–1914 учебном году составляло 15 человек, то в 1920 году их число увеличилось до 24 человек [10].

Воспитанники, по традиции занятые в спектаклях на профессиональной сцене, не всегда успевали подготовить задания по общеобразовательным предметам. Число отчисленных детей неуклонно росло. Документы показывают, что в 1926 году «отчисляются из училища за неуспешностью по классическим танцам: 1 класс —

6 человек, класс Д — 5, класс Г — 8, класс В — 6, класс Б — 8, класс А — 6 человек. Оставляются на второй год в том же классе: 3-й класс — 1, 2-й класс — 4, 1 класс — 9, класс Д — 2, класс Г — 2, класс В — 2, класс Б — 4 человека. Отчисляются за невзнос платы за обучение 19 человек» [11]. Массовое отчисление (39 человек) за неуспеваемость вызвало поток жалоб в Дирекцию Актёатров, после чего И. В. Экскузовичем было отдано распоряжение «допустить к занятиям и дать возможность окончить училище всем, поступившим в 1919 и 1920 годах. Впредь же предлагается Художественному Совету строже просматривать учащихся в первые учебные годы» [12].

Причиной повальных отчислений стали новые правила приема в Государственное академическое театральное балетное училище, согласно которым были снижены требования к природным данным детей. Политика власти превратить балет из буржуазного в народное искусство заставляла увеличивать цифры набора. Директор А. А. Облаков докладывал, что «в 1919 году ГАТБУ расширило свою деятельность в смысле широкого доступа в него учащихся и в настоящее время количество учащихся в нем достигает около 350 человек» [13]. Без сомнения, увеличение количества учащихся «всех сословий и вероисповеданий» без учета их природной предрасположенности к этому сложнейшему виду искусства, было системной ошибкой послереволюционного времени.

Чиновники новой власти расшатывали веками сложившуюся систему подготовки профессионального исполнителя танца, не понимая особенностей процесса воспитания специалиста в этой сфере. Управление Актёатров регулярно посылало комиссии с целью поиска недостатков в организации работы. «В прошлом учебная жизнь балетного училища, видимо, находилась далеко не в благоприятных условиях: не было строго определенной программы, учащиеся часто снимались с занятий для театральных репетиций, зафиксированных следов педагогической работы имеется очень мало... Дисциплина в классах и вне классов очень хорошая, но она не является результатом ученической самоорганизации... Педагогический состав (за некоторым исключением) довольно тусклый», — такую оценку деятельности училища дала 5 октября 1927 года Г. Жакова, член комиссии от Сектора социального воспитания в отделе народного образования [14].

Однако педагогический состав в трудных условиях перемен держал марку школы русского балета. Несмотря на бытовую неустроенность, холодные танцевальные залы, полуголодных детей, легендарные педагоги не только сохраняли методики преподавания, но и двигались вперед, внося новые элементы в образование.

Классический танец преподавали: А. Я. Ваганова, М. Ф. Романова, Е. П. Снеткова-Вечеслова, З. В. Фролова, М. В. Пороховникова, А. И. Чекрыгин, В. И. Пономарев, Х. Х. Кристерсон; характерный — А. В. Ширяев, балльный — Н. Л. Гавликовский, салонный — М. А. Берестовский, класс поддержки — Л. С. Леонтьев, мимику — И. Ф. Кшесинский, грим — К. К. Иванов, запись телодвижений — А. А. Облаков и т. д. [15]. Так называемые «вспомогательные» дисциплины, которые формировали сознание специалиста, преподавали талантливые композиторы Е. А. Мравинский, Д. Д. Шостакович; искусствоведческие предметы блистательно вел балетный критик И. И. Соллертинский [12]. Он читал курс западной литературы студийцам последнего года обучения. Вера Костровицкая, которая окончила

училище в 1923 году, вспоминает: «Он знал не только наизусть целые произведения... Гениальная сверх память, благодаря которой он без труда говорил на всех европейских языках и в короткий срок изучил санскрит. Знал все оркестровые партитуры и мог на память, мысленно, продирижировать для себя любую симфонию» [16, с. 47].

Внутренним источником успешности образования было сохранение особой атмосферы в училище, «старых» правил поведения на уроке, традиций почтительного отношения к педагогам. Балерина Л. В. Евментьева, поступившая в Театральное балетное училище в 1925 году, описывает тот традиционный стиль общения педагогов и воспитанников, который «предполагал сдержанность, внешнюю и внутреннюю осанку и несколько стилизованную холодноватую чопорность... Девочки, приветствуя старших, приседали в глубоком реверансе, а мальчики, здороваясь, останавливались, делая почтительный наклон головы и, конечно, никто не смел сидеть, когда проходили взрослые. Эти навыки не ушли в прошлое еще и потому, что были необходимы для сценического поведения» [17, с. 30]. Именно такая модель поведения, подчеркивающая уважение к педагогу, подвергалась критике со стороны управленцев. Огромной удачей было сохранение интерната для проживания воспитанников, в котором ни на минуту не прекращался процесс становления личности исполнителя балета. Там продолжала работать В. И. Лихошерстова, бывшая инспектриса Императорского училища, бдительная и требовательная, она по-прежнему поддерживала строгую дисциплину и серьезное отношение к учебе.

Для отработки безупречного исполнительского мастерства практиковалась форма особых занятий-консультаций на дому у педагога. М. Ф. Романова, мать Г. Улановой, приглашала учениц на занятия, которые проходили в большой комнате с пятью окнами и зеркалами, «где царила настоящая театральная атмосфера» [17, с. 32]. А. Я. Ваганова также дополнительно занималась с ученицами у себя дома. В 1925 году она подготовила к выпуску любимую ученицу Марину Семенову, станцевавшую на экзамене партию из академического балета «Ручей», показав всем критикам, требовавшим обновления школы, что основы классического танца незыблемы, без них система подготовки развалится.

Педагоги новой школы сохраняли классический репертуар в содержании образования, так как он помогал раскрыться таланту будущей балерины. Об этом свидетельствуют архивные документы, согласно которым А. А. Облаков обращался к дирекции театра 2 июня 1922 года с просьбой «отпустить из Главного Гардероба костюмов для предполагаемых к постановке силами училища спектаклей: «Копеллия», «Грაციэлла», «Наяда и Рыбак», «Привал кавалерии», «Тщетная предосторожность», «Волшебная флейта» [18]. Сохранить классический репертуар было непросто, так как советская критика требовала содержательного обновления репертуара в сторону рабоче-крестьянской тематики, реализма на злобу дня. Ю. Бродерсон в заметке, посвященной выпускному спектаклю балетной школы, предъявлял претензии к программе: «Те же испанские, венгерские, цыганские танцы, та же классика и немного акробатики, так сказать, «для идеологии». Вот и весь творческий багаж училища» [19, с. 13]. Н. Марквардт видел причину застоя в балетном искусстве в старой методике школы. Главный недостаток преподавания в том, что

оно «покоится на изустном предании», современные педагоги учат так, как учили М. Петипа, Х. Иогансон, Э. Чекетти [2, с. 10–11]. Подвергаясь таким нелепым нападкам некомпетентных критиков, мастера хореографического образования пытались «закрыться» от внешней среды, уменьшить контакты с представителями органов управления, мало понимающих в педагогике искусства. В 1926 году художественный руководитель труппы Государственного академического театра оперы и балета Ф. В. Лопухов и директор училища А. А. Облаков обратились к директору Госактеатров И. В. Экскузовичу с просьбой о «предоставлении училищу всей необходимой для того самостоятельности. Оно должно работать на основе особого положения, которое устраняло бы мелочную опеку Дирекции Актеатров, предоставляло бы самостоятельный бюджет, утвержденный дирекцией» [20].

Нешуточная борьба привела к изменению статуса училища: в 1928 году оно стало Ленинградским государственным техникумом при Дирекции Ленинградских академических театров (ЛХТ). Пожалуй, это была одна из последовательных реформ, определивших вектор дальнейшей динамики хореографического образования. Во-первых, были четко определены взаимоотношения учебных заведений и академических театров, которые стали базой профессиональной практики. Во-вторых, новым было требование к уровню квалификации преподавателей: к преподаванию допускались лица, «окончившие высшие учебные заведения, общие и специальные, обладающие достаточным педагогическим и производственным стажем» [14]. В связи с тем, что в России до 1946 года не было учебного заведения, дающего высшее образование в области хореографии, была сделана оговорка о допуске к преподаванию в исключительных случаях лиц, «не имеющее законченного высшего образования, но удовлетворяющие условиям педагогического и производственного стажа» [14]. В-третьих, внутреннюю жизнь учебного заведения регламентировали Педагогический и Художественный Советы. У каждого обозначился свой круг функций: утверждение программ и планов занятий по дисциплинам специального и общеобразовательного цикла, разработка планов художественно-показательных выступлений и т. д.

В 1928 году коллективом педагогов ЛХТ (Л. С. Леонтьевым, А. М. Монаховым, В. И. Пономаревым) был разработан учебный план. Перечень дисциплин и количество часов варьировались в зависимости от отделения: исполнительского, балетмейстерского, педагогического [21]. Однако педагогическое отделение в ЛХТ откроется только в 1934 году под руководством А. Я. Вагановой, когда будет научно разработано методическое сопровождение новой специализации. Постановление ЦИК СССР от 19 сентября 1932 года «Об учебных программах и режиме в высшей школе и техникумах» инициировало разработку программ и учебных пособий по специальным хореографическим дисциплинам. Но только в 1936 году выйдет большой сборник программ, разработанных коллективом педагогов ЛХТ. И. Соллертинский, Ю. Слонимский в предисловии напишут: «Как не анекдотично, но Петербургская балетная школа (в таком положении была и Московская) в 1917 году не имела ни одной программы по специальным дисциплинам... 18 лет, отделяющих нас от 1917 года, неузнаваемо изменили лицо русского балета» [22, с. 3]. Плеяде блестящих талантливых педагогов 1920–1930-х годов удалось это в полной мере.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

1. ЦГАЛИ. Ф. 259. Оп. 1. Ед. хр. 177. Л.3.
2. *Марквардт Н.* Современные проблемы педагогики балета // Жизнь искусства. 1926. № 25. С. 10–11.
3. *Луначарский А. В.* Оперно-балетный театр // Рабочий и театр. 1924. № 1. С. 3.
4. *Мессерер А. М.* Танец, мысль, время. М.: Искусство, 1990. 265 с.
5. Ленинградское государственное хореографическое училище: обзор работы за советский период. Л.-М.: Искусство, 1940. 56 с.
6. ЦГАЛИ. Ф. 259. Оп. 1. Ед. хр.4. Л.2.
7. ЦГАЛИ. Ф. 259. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л.66.
8. ЦГАЛИ. Ф. 259. Оп. 1. Ед. хр.18. Л.1.
9. Материалы по истории русского балета: в 2 т. // сост. М. Борисоглебский. Т. 2. Прошлое балетного отделения Петербургского Театрального училища. 1888-1918. Л.: ЛГХУ. 1939. 355 с.
10. ЦГАЛИ. Ф. 259. Оп. 1. Ед. хр. 55. Л. 42–43.
11. ЦГАЛИ. Ф. 259. Оп. 1. Ед. хр. 151. Л. 5.
12. ЦГАЛИ. Ф. 259. Оп. 1. Ед. хр. 161. Л. 11.
13. ЦГАЛИ. Ф. 259. Оп. 1. Ед. хр. 50. Л. 5–56.
14. ЦГАЛИ. Ф. 259. Оп. 1. Ед. хр. 172. Л. 2.
15. ЦГАЛИ. Ф. 259. Оп. 1. Ед. хр. 63. Л. 6.
16. *Костровицкая В. С.* Воспоминания об Иване Ивановиче Соллертинском // Бюллетень Музея Марка Шагала. Вып. 19–20. Витебск: Витебская обл. типография, 2011. С. 46–49.
17. *Евментьева Л. В.* Записки балерины. Л.: Редактор, 1991. 158 с.
18. ЦГАЛИ. Ф. 259. Оп. 1. Ед. хр. 60. Л. 23.
19. *Бродерсен Ю.* Результаты ложного метода // Рабочий и театр. 1930. № 34. С. 13.
20. ЦГАЛИ. Ф. 259. Оп. 1. Ед. хр. 146. Л. 13.
21. Учебный план и программы вступительных испытаний: Ленингр. гос. хореогр. техникум / сост. Л. С. Леонтьев, А. М. Монахов, В. И. Пономарев; общ. ред. И. И. Соллертинского. Л.: [б. и.], 1928. 16 с.
22. Ленинградский государственный хореографический техникум: учеб. программы. Л.: Советский печатник, 1936. 82 с.

REFERENCES

1. CGALI. F. 259. Op. 1. Ed. hr. 177. L.3.
2. *Markvardt N.* Sovremennye problemy pedagogiki baleta // ZHizn' iskusstva. 1926. № 25. S. 10–11.
3. *Lunacharskij A. V.* Operno-baletnyj teatr // Rabochij i teatr. 1924. № 1. S. 3.
4. *Messerer A. M.* Tanec, mysl', vremya. M.: Iskusstvo, 1990. 265 s.
5. Leningradskoe gosudarstvennoe horeograficheskoe uchilishche: obzor raboty za sovetsskij period. L.-M.: Iskusstvo, 1940. 56 s.
6. CGALI. F. 259. Op. 1. Ed. hr.4. L.2.
7. CGALI. F. 259. Op. 1. Ed. hr. 32. L.66.
8. CGALI. F. 259. Op. 1. Ed. hr.18. L.1.
9. Materialy po istorii russkogo baleta: v 2 t. // sost. M. Borisoglebskij. T. 2. Proshloe baletnogo otdeleniya Peterburgskogo Teatral'nogo uchilishcha. 1888-1918. L.: LGHU. 1939. 355 s.
10. CGALI. F. 259. Op. 1. Ed. hr. 55. L. 42–43.

11. CGALI. F. 259. Op. 1. Ed. hr. 151. L. 5.
12. CGALI. F. 259. Op. 1. Ed. hr. 161. L. 11.
13. CGALI. F. 259. Op. 1. Ed. hr. 50. L. 5–5b.
14. CGALI. F. 259. Op. 1. Ed. hr. 172. L. 2.
15. CGALI. F. 259. Op. 1. Ed. hr. 63. L. 6.
16. *Kostrovickaya V. S. Vospominaniya ob Ivane Ivanoviche Sollertinskom // Byulleten' Muzeya Marka SHagala. Vyp. 19–20. Vitebsk: Vitebskaya obl. tipografiya, 2011. S. 46–49.*
17. *Evment'eva L. V. Zapiski baleriny. L.: Redaktor, 1991. 158 s.*
18. CGALI. F. 259. Op. 1. Ed. hr. 60. L. 23.
19. *Brodersen YU. Rezul'taty lozhnogo metoda // Rabochij i teatr. 1930. № 34. S. 13.*
20. CGALI. F. 259. Op. 1. Ed. hr. 146. L. 13.
21. *Uchebnyj plan i programmy vstupitel'nyh ispytaniy: Leningr. gos. horeogr. tekhnikum / sost. L. S. Leont'ev, A. M. Monahov, V. I. Ponomarev; obshch. red. I. I. Sollertinskogo. L.: [b. i.], 1928. 16 s.*
22. *Leningradskij gosudarstvennyj horeograficheskij tekhnikum: ucheb. programmy. L.: Sovetskij pechatnik, 1936. 82 s.*

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ЕТШ — Единая Трудовая Школа
ГАТБУ — Государственное академическое театральное балетное училище
ЛХТ — Ленинградские академические театры
ЛГТ — Ленинградский государственный техникум
ЦИК СССР — Центральный исполнительный комитет Союза Советских социалистических республик
ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга

ABBREVIATIONS

YTSH — Unified Labor School
FATBU — State Academic Theatrical Ballet School
LHT — Leningrad Academic Theatres
LGT — Leningrad State Technical College
CIC USSR — Central Executive Committee of the Union of Soviet Socialist Republics
CGALI — Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Т.А. Филановская — канд. пед. наук, д-р культурологии, проф.; filanovskaya@rambler.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Tatyana A. Filanovskaya — Dr. Sci. (Cultural Studies), Prof.; filanovskaya@rambler.ru