

Государственное бюджетное учреждение культуры
Рязанской области
«Рязанский областной научно-методический центр
народного творчества»

«...ИМЕНИ ВАГАНОВОЙ»

Сборник материалов танцевальной гостиной

Рязань, 2014

Кузьмина Н.В., Корочкина Т.В. *(авторы-составители)*.
«...Имени Вагановой»: Сборник материалов танцевальной гостиной. Выпуск № 2.– Рязань: ГБУК РОНМЦ НТ, 2014.– 32 с.

© ГБУК «Рязанский областной научно-методический центр народного творчества», 2014 г.

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Данный сборник составлен по материалам танцевальной гостиной «...Имени Вагановой», которая состоялась 27 апреля в Областном научно-методическом центре народного творчества. Танцевальная гостиная – это камерная форма, которую можно использовать в работе с хореографическими коллективами. Гостиная состояла из нескольких страничек. Первая страничка – это рассказ об истории создания балетной школы в России, которую провела педагог ритмики МБОУ «Средняя общеобразовательная школа № 70» г. Рязани – Корочкина Татьяна Валерьевна, вторая страничка была посвящена жизни и творчеству первого в нашей стране профессора хореографии, педагога и автора книги «Основы классического танца» – Агриппины Яковлевны Вагановой. Вторую страничку провела заведующая хореографическим сектором Рязанского областного научно-методического центра народного творчества – Кузьмина Надежда Владимировна. Творческая часть была представлена выступлением «Народного любительского художественного коллектива Рязанской области» театра современного танца «Art-Dance» МОУ ДОД «Средняя общеобразовательная школа № 15» г. Рязани руководитель Ольга Орлова-Каменчук. Специально для танцевальной гостиной коллектив подготовил творческую программу с использованием современной хореографии и неоклассики.

Руководителям хореографических коллективов, которые были зрителями танцевальной гостиной, понравилась такая форма и они изъявили желание провести подобную гостиную у себя в коллективах. Эту задачу и преследовали организаторы танцевальной гостиной, чтобы руководители взяли для себя уже имеющийся опыт и дополнили его своим творчеством. Организаторы планируют продолжать и в дальнейшем работу танцевальной гостиной циклом рассказов о творчестве выдающихся мастеров хореографии, внёсших огромный вклад в современное искусство танца. Организаторы надеются, что дан-

ный проект будет интересен и полезен и руководителям, участникам хореографических коллективов Рязанской области.

Авторы-составители:

Кузьмина Н.В. – заведующая хореографическим сектором отдела сохранения и развития нематериального культурного наследия Рязанского областного научно-методического центра народного творчества;

Корочкина Т.В. – педагог ритмики МБОУ «Средняя общеобразовательная школа № 70» г. Рязани.

І ЧАСТЬ

СОЗДАНИЕ БАЛЕТНОЙ ШКОЛЫ

В е д у щ а я : Добрый день, уважаемые зрители и любители искусства Терпсихоры. Сегодня, в преддверии международного Дня танца, мы снова открываем танцевальную гостиную, которая называется «...Имени Вагановой».

Наша первая страничка посвящается созданию балетной школы в Росиии. И я с удовольствием приглашаю на сцену Корочкину Татьяну Валерьевну – педагога ритмики МБОУ «Средняя общеобразовательная школа № 70» г. Рязани.

В е д у щ а я : Императрицей Анной Иоанновной 4 мая 1738 года был издан Указ об открытии в Петербурге «Танцевальной школы Её Императорского Величества». Инициатором создания выступил французский танцмейстер Жан Батист Ланде. Ланде зачислили «на службу ко двору» с жалованием в тысячу рублей в год. В число воспитанников Анна Иоанновна собственноручно определила 12 девочек и мальчиков из детей дворцовой прислуги. Новое учебное здание располагалось в двух небольших комнатах верхних покоев Зимнего дома – бывшего дворца Петра I, – рядом с Эрмитажем. Там, среди пестрой актёрской братии, придворных музыкантов и певчих начала свою жизнь школа русского балета. Денег на её содержание казна выделяла в обрез. Ланде, обучая танцам, ещё и «приглядывал» за мальчиками.

Первый выпуск воспитанников состоялся в 1742 году. Способные выпускники получили оклад в 400 рублей в год, а остальные – по сто. В 1745 году после смерти Ланде школа, созданная его трудами, крепко стояла на ногах. В 1779 году танцевальная школа влилась в Санкт-Петербургскую театральную школу. Вместе с артистами балета стали обучаться будущие актёры оперы и драмы. Никакого разделения по специальностям в школе не существовало. Все воспитанники, без исключения, должны были посещать уроки пения, декламации, танца. Но с приходом Шарля Дидло для многих учеников наступили «чёрные» дни. Главным уроком был объявлен танец. Занятие танцем, прежде продолжавшееся два часа, превратилось в четырёх–пятичасовое. «Лёгкий на ногу», но «тяжёлый на ру-

ку», Дидло щедро раздавал пинки и затрещины, требуя от учеников отменного прилежания и правильного исполнения балетных движений. Его цепкий взгляд отмечал способных, старательных и тех нерадивых, кто, дрожа от испуга, прятался за спины впереди стоящих. Строгость, требовательность дали свои результаты. Звёздам императорского балета – Марии Даниловой, Авдотье Истоминой, Екатерине Телешовой, Адаму Глушковскому – рукоплескал весь Петербург. Успехи воспитанников школы были так велики, что её вновь выделили в отдельное учебное заведение. Тогда же ввели вступительные экзамены. Только пройдя «смотрины» строгой комиссии, состоящей из балетных профессионалов, ребёнок 8–12 лет мог поступить туда учиться. Во внимание принимались хорошее сложение, «шаг», «прыжок», «выворотность», хорошее личико. Жизнь воспитанников меньше всего походила на праздник. С восьми утра и до самого вечера продолжались уроки. Кроме специальных дисциплин обучали Закону Божьему, русскому и французскому языкам, истории, географии, литературе, рисованию, игре на фортепиано. После уроков начинались репетиции.

Танцы воспитанников школы всегда имели успех у зрителей, и потому многие балетмейстеры, включая самого Мариуса Петипа, с радостью сочиняли их, вставляя в свои балеты. Номера эти тщательно репетировались в школе, а затем лучшие из учеников выступали на сцене Императорского театра в ролях цветов, божьих коровок, амуров. Выезд на вечерний спектакль напоминал собой торжественную церемонию. Занятые в балете воспитанники с волнением ожидали большую зелёную карету с кучером, которую подавали к подъезду. Её хорошо знали петербуржцы, а дворовые мальчишки, приметив, кричали, не жалея голоса: «Балетных крыс в театр повезли!»

Ко второй половине XIX века школа Петербурга считалась одной из лучших в мире. Все «звёзды» Мариинского, Кировского, а теперь вновь Мариинского за редким исключением обучались именно в ней. Знаменитое училище, а ныне «Балетная академия», с 1957 года носящая имя выдающегося педагога – Агриппины Вагановой, и сегодня находится на одной из самых красивых улиц старого Петербурга – улице Зодчего Росси.

Среди выпускников Петербургской академии Адам Глушковский, Авдотья Истомина, Лев Иванов, Павел Гердт, Александр Горский, Матильда Кшесинская, Агриппина Ваганова, Михаил Фокин, Анна Павлова, Тамара Карсавина, Фёдор Лопухов, Вацлав Нижинский, Елизавета Гердт, Касьян Голейзовский, Ольга Спесивцева, Джордж Баланчин, Леонид Якобсон, Леонид Лавровский, Марина Семёнова, Вахтанг Чабукиани, Татьяна Вечеслова, Галина Уланова, Константин Сергеев, Наталья Дудинская и многие другие артисты балета.

В Москве, повелением Екатерины II, был отстроен дом для сирот и подкидышей на берегу Москвы-реки. Но чтобы немалые расходы, связанные с содержанием детей, легли не только на казну, повелела Екатерина отчислять четвертую часть всех доходов от «комедий, опер, балов, маскарадов и всяких игрищ», что давались в Москве, Воспитательному дому. Будучи сторонницей идей просвещения, Екатерина требовала, чтобы воспитанники этого заведения не только росли в нём, но и приобретали профессию, которая обеспечивала бы им дальнейшее безбедное существование. И стали обучать сирот московских кроме наук ещё и музыке, пению, декламации, танцам. В 1773 году в стенах Воспитательного дома состоялся первый танцевальный урок, который провёл итальянец Мисоли. Этот год теперь принято считать годом образования московской балетной школы. К большому изумлению начальства и педагогов, самые большие успехи были достигнуты учениками Воспитательного дома не в истории или Законе Божьем, а на танцевальном поприще. Дети, которые «без роздыху» прыгали под руководством Филиппа Бекари и его жены, настолько освоили балетную науку, что их силами давались даже самостоятельные спектакли. Ученики итальянца Бекари были нарасхват. Первый выпуск состоялся в 1779 г. В 1784 году классы были переданы в ведение Петровского театра, а в 1806 году в ведение Конторы императорских театров и она была преобразована в Московское императорское театральное училище.

В начале XIX века уютная, купеческая Москва с её небольшими улицами и петляющими переулками разительно отличалась от холодного величия северной столицы. Отдалённость балетной школы от императорского Двора и «светских соблазнов» отразилась на атмосфере обучения в училище, спокойном, размеренном

ходе её жизни. В 1812 году в Москву из Петербурга был переведён один из самых любимых учеников Дидло – Адам Глушковский. Одарённый танцовщик, педагог и хореограф, впервые воплотивший на балетной сцене произведения А.С. Пушкина. Ему, руководившему училищем более двадцати лет, Москва многим обязана. В годы директорства Глушковского в театральной школе преподавали известные профессора университета, а драматическое мастерство – выдающиеся актёры Малого театра. Воспитанники школы не только танцевали в балетах, но и участвовали в спектаклях рядом с корифеями русской драматической сцены. Именно с тех пор артистизм, эмоциональность стали характерными чертами московской балетной школы.

Этими качествами славилась одна из известных её выпускниц – Екатерина Санковская. Родители Санковской были очень бедны и отдали дочь «на казенное содержание». Живая и непосредственная, девочка привлекла внимание педагогов не только в танцклассе, но и на уроках драматического мастерства. Как и другие воспитанники школы, она изображала в балетах бабочек, птичек. На сцене же драматического Малого юная Санковская играла роли в одних спектаклях с Павлом Мочаловым и Михаилом Щепкиным, который не мог нахвалиться маленькой Катей. Её педагогом и другом стала бывшая балерина Большого театра Фелицата Гюллень-Сор. Она по-матерински любила Санковскую, взяла к себе жить, а когда повсюду стали произносить с восторгом и трепетом имя Марии Тальони, Гюллень-Сор повезла её в Париж. В ложе Гранд-Опера молодая танцовщица, словно замороженная, следила за танцем-полётом печальной, словно обречённой на страдание Сильфиды – Тальони. Вернувшись в Москву, Гюллень-Сор подготовила с Санковской эту партию. Она стала лучшей в репертуаре замечательной московской балерины.

А жизнь школы шла своим чередом. Приходили новые ученики, и, как раньше, их обучали с 8 до 13 лет в общем потоке, без разделения по специализации. Но в рубежном классе всех учеников распределяли на три потока. В первом потоке продолжали своё образование, как тогда говорили «Средние дарования – будущие корифеи для пения и танцев, фигуранты, драматические актёры на малые роли и оркестранты». Во второй зачисляли «особо одарён-

ных к танцам, песне, драме». Им преподавали лучшие педагоги, да и денег на содержание выделяла дирекция больше, чем на других воспитанников. Ничего не попишешь – таланты. В третьем «обучались живописи и театральным ремёслам» те, кто не был способен к актёрской профессии. Так под одной крышей обучались будущие живописцы и музыканты, певцы и балетные артисты, скромные бутафоры и костюмеры. Но всех их объединяла искренняя любовь к великому искусству под названием Театр. В конце XIX века в московской школе, а затем и в кулуарах Большого театра всё чаще и чаще стали звучать имена блистательных выпускников московского училища Екатерины Гельцер и Михаила Мордкина.

Пристрастие и даже преклонение перед танцовщиком – актёром и балериной – актрисой Москва сохранила и по нынешний день. Чистое, с точки зрения правил танцевального академизма, исполнение всегда навевало на московскую публику чувство глубочайшей тоски. Зато как преображался зал во время выступления Ольги Лепешинской, Майи Плисецкой, Раисы Стручковой, Михаила Лавровского, Владимира Васильева, Юрия Владимирова и т. д. Сегодня, как и много десятилетий назад, каждую весну академические хореографические училища объявляют набор детей. Три обязательных отборочных тура должны пройти все претенденты. А на улице, ожидая решения, томятся их бабушки, папы и мамы. Но, как и прежде, учеба в балетной школе далека от картины безграничного праздника с морем цветов и аплодисментами, которая заманчиво искушает доверчивую фантазию родителей. «Только труд может создать лёгкость, красоту и вдохновенность танца» – это высказывание принадлежит великой русской балерине Галине Улановой, ученицы Агриппины Вагановой.

II ЧАСТЬ

В е д у щ а я : Наша следующая страничка посвящается жизни и творчеству Агриппины Яковлевны Вагановой и проведёт её заведующая хореографическим сектором Рязанского областного научно-методического центра народного творчества – Кузьмина Надежда Владимировна.

Агриппина Яковлевна Ваганова родилась 26 июня 1879 года в Санкт-Петербурге в семье капельдинера Мариинского театра, от-



ставного унтер-офицера Якова Тимофеевича Ваганова. В десятилетнем возрасте она стала ученицей Петербургского театрального училища по классу балета. О том, чтобы стать балериной Ваганова мечтала с ранних лет, так как росла в семье, где разговоры о театре были постоянными, и сама она имела возможность бывать на спектаклях немного чаще, чем другие дети благодаря тому, что её отец был капельдинером в Мариинском театре. Жалованье его было невелико и семья, в которой было

трое детей, жила небогато. Поступление в училище означало для маленькой Груни Вагановой возможность приобрести профессию и, кроме того, облегчить жизнь семьи – тех учениц, кто успешно сдал экзамены после первого года обучения, принимали в училище на полный пансион. Вскоре девочка научилась находить радость даже в монотонных упражнениях, готовящих маленьких учениц к будущим танцам. Она быстро поняла, что без этих упражнений танец просто не получится. У неё не было тех блестящих способностей, обладательниц которых уже в раннем детстве учителя называют «прирождёнными танцовщицами». Однако, безмерное трудолюбие и осмысленный подход к занятиям поставил Агриппину Ваганову в ряды первых учениц. Именно такой глубокий подход к занятиям заставил Ваганову обратить внимание на то, что преподаватели учат далеко не одинаково. Первым педагогом Вагановой был довольно известный в то время танцовщик А. Облаков. Он лишь показывал учени-

цам, какие движения им нужно проделывать, а затем следил за правильностью их выполнения. Однако пытливая натура Вагановой противилась такому механическому повторению, и к концу первого года обучения девочка попыталась соединить усвоенные движения в одно целое, сочинив, по её словам, «танцевальный отрывок, как бы вариацию» (впоследствии взрослою Ваганову будут называть «царицей вариаций»).

Начиная со второго класса учениц, по традиции, занимали в театральных спектаклях. Они изображали всевозможных птичек, пастушек, амурчиков – словом, играли все детские роли в балетных и оперных спектаклях. В костюме маленького амура впервые в жизни вышла на сцену Мариинского театра и Ваганова, которая вместе с несколькими своими соученицами принимала участие в балете «Спящая красавица». Даже такие крошечные роли непременно требовали репетиций, и на них все старались заниматься как следует, иначе неуспевающую отстраняли от участия в спектаклях. Потом, как было заведено традицией, была роль пажа, а через год – Спутницы феи Сирени все в той же «Спящей красавице». Первой по-настоящему танцевальной ролью Вагановой стало её участие в «крестьянском вальсе» того же балета.

Но, кроме радости и гордости от участия в самом настоящем балете, от появления перед публикой, Вагановой нравилось принимать участие в спектаклях ещё и потому, что она могла своими глазами видеть танец прославленных балерин, внимательно всматриваться во все их движения, запоминать, изучать – а потом пытаться воспроизвести их. В первые годы обучения Ваганова старалась анализировать все балетные приёмы, как бы расчленяя их на составные элементы – интуитивно она поняла, что иначе освоить их в совершенстве невозможно.

Огромный интерес представляли для начинающей танцовщицы репетиции «Лебединого озера», в которых принимали участие и ученицы хореографического училища. Ваганова своими глазами могла видеть творческий процесс создания балета. Именно тогда у неё начала складываться своя точка зрения на постановку этого балета, и не случайно через много лет она сочинила его собственную версию.

В её жизни произошло ещё одно благоприятное событие – она перешла в класс педагога Екатерины Оттовны Вазем, известной балерины, обладавшей хорошими педагогическими способностями и уделявшей много внимания своим ученицам. Впервые в преподавании появилась чёткая система. Девочки знали, что именно достигается повторением определённых упражнений, знали, к чему им следует стремиться. Требовательность Вазем заставила подтянуться даже ленивых, а для Вагановой, стремившейся к систематической работе, занятия в классе Вазем были истинной радостью, несмотря на строгость педагога. Некоторые её качества, запомнившиеся на всю жизнь, Агриппина Ваганова стремилась выработать и в себе, когда сама начала преподавательскую деятельность. По душе ей пришлись строгость и требовательность, а особенно – умение не выпускать из виду ни одну ученицу: «каким бы большим ни был класс, Вазем все видела, никто не ускользал от её взгляда». А понимание того, что делается на уроке, какую цель преследует каждое упражнение, облегчало их выполнение.

Однако на следующий год, несмотря на горячее желание остаться в классе Вазем, Ваганову перевели к другому педагогу. Тем не менее, Ваганова многое усвоила из преподавательской системы Вазем, которая утверждала, что нельзя строить занятия лишь на подражании движениям педагога, без их осмысления и понимания, без анализа каждого движения, разложения его на составные части.

Ваганова продолжала заниматься, стараясь анализировать свои движения, и результат был неплохим: на выпускном экзамене она получила одиннадцать баллов из двенадцати. Однако, несмотря на то, что курс обучения был окончен, покинуть стены училища Ваганова не могла. Ей было лишь шестнадцать лет, а по правилам тех лет на сцену могли быть приняты лишь девушки, достигшие семнадцатилетнего возраста. Ей пришлось остаться в училище еще на один год в качестве пепиньерки (старшей ученицы), занимаясь только хореографией, поскольку курс общеобразовательных предметов был ею пройден.

Её постигло ещё одно огорчение. В этот год в училище был приглашён для работы со старшими ученицами известный итальянский педагог Энрико Чекетти, о котором говорили, что он может сотворить талант даже из танцовщицы с весьма слабыми способно-

стями. Школа Чекетти действительно была очень прогрессивной для своего времени, и учиться у него было счастьем для любой начинающей танцовщицы. Казалось бы, всё благоприятствовало Вагановой – и приглашение Чекетти в училище, и его интерес к ней (Чекетти видел выступление Вагановой в балете «Тщетная предосторожность», поставленном в школьном театре). Итальянский педагог выразил желание видеть Ваганову в числе своих учениц, но по причине, которая осталась неизвестной, ему отказали. Ваганова была зачислена в класс к Павлу Андреевичу Гердту, который был талантливым танцовщиком, но женский класс вёл впервые в жизни. Ей оставалось только одно – уловив свободную минутку, посмотреть на уроки Чекетти в дверную щель, стараясь запомнить увиденное.

Наконец, училище осталось позади. Правда, класс Чекетти танцевал свой выпускной спектакль на сцене Мариинского театра, а класс Гердта довольствовался маленьким школьным театром, что немного расстроило юную балерину. Но выступлению Вагановой сопутствовал успех. Она танцевала в двух балетах – «Шалость амура», исполняя в нём партию Нимфы, и «Жемчужина». Агриппина Ваганова выполняла несколько сложных элементов и сумела привлечь к себе внимание критиков, посетивших выпускной спектакль.

Она была зачислена в балетную труппу Мариинского театра в качестве артистки кордебалета. Быстрой карьеры она сделать не могла. Ваганова не обладала данными, делавшими её исключительной танцовщицей и, кроме того, ее характер нередко доставлял ей неприятности и неудовольствие начальства. Независимость, колкость, язвительность не могли не препятствовать ей в продвижении на более заметные роли.

Ваганова действительно не была эталоном балерины – небольшой рост, тяжеловатые, крепкие ноги, жесткая пластика рук. Правда, сама она знала о своих недостатках лучше, чем все остальные, и старалась упорными занятиями достичь того, в чём ей отказала природа. Как писала о ней В. Красовская: «живой, язвительный ум помогал понять собственные недостатки, преодолевать их и даже обращать в достоинства. Независимый характер толкал на шалости, на стычки с начальством».

Путь Агриппины Вагановой к первым партиям был долгим и трудным. В театре она начинала с последнего места в кордебалете.

Однако, несмотря на огорчение, которое это, конечно, доставляло молодой честолюбивой танцовщице, она не разочаровалась в балете и упорно продолжала все более напряжённые занятия.

В 1900 году появился первый отзыв о её сольной вариации в балете «Пробуждение Флоры». Конечно, основное внимание рецензентов уделялось Анне Павловой, которая в этом спектакле впервые исполняла главную партию. Однако Ваганову также заметили, написав, что она танцевала «с воздушностью и смело». Справедливо отмечалось также, что «этой танцовщицей наши балетмейстеры недостаточно пользуются».

Несмотря на явные успехи и краткие, но неизменно положительные отзывы прессы, Ваганова ещё долго продолжала танцевать в «шестёрках» и «восьмёрках», что было неплохо, но и в кордебалете её продолжали использовать постоянно. Безусловно, такое положение её не устраивало, и не только из-за того, что ей хотелось получать более серьёзные партии. Она хотела учиться, совершенствоваться, а возможностей для этого было мало. Она сама вспоминала об этом периоде: «Работа в кордебалете не окрыляла меня. Наблюдая за приобретением виртуозности танца ученицами Чекетти, я стала ощущать недостаток техники. Между тем слепое подражание меня не устраивало. Начались муки неудовлетворённости, и это угнетало меня».

Как знать – возможно, если бы Ваганова изначально была бы более одарена от природы или, по крайней мере, получила бы ту школу, к которой стремилась, она не стала бы столь вдумчивым педагогом. А при сложившемся положении вещей и при её упорном характере и постоянном стремлении к самосовершенствованию ей приходилось тщательно анализировать все движения, расчленять их на составные части, внимательно выискивать собственные ошибки и пути их преодоления. Методика Вагановой вырабатывалась в её неустанной работе над собой, именно поэтому впоследствии она могла сразу заметить недостатки своих учениц и объяснить им возможности их устранения. Она постоянно размышляла о сложившейся системе танца, о том, какую роль играет в выполнении того или иного приема каждая мышца тела и как они должны взаимодействовать для создания гармонии.

Техника Вагановой заметно совершенствовалась, и теперь танцовщица, по её собственной оценке, была способна на большее, чем исполнение танцев в «четвёрках». Однако, балетмейстеры не торопились давать ей сольные партии. Это объяснялось ещё и тем, что в это время на сцене появилось много талантливых балерин – Седова, Трефилова, Павлова, Кшесинская, которые больше соответствовали взглядам на классическую танцовщицу ведущего балетмейстера Мариуса Петипа, в те годы безраздельно властвовавшего в Мариинском театре. В хореографии он приветствовал нежность, изящество, женственность, мягкость пластики, а Ваганова обладала великолепным прыжком, силой и отчётливостью исполнения.

Огромное влияние на Ваганову в ту пору оказала известная балерина Ольга Преображенская, ведущая класс усовершенствования в Мариинском театре. Ваганова утверждала, что именно занятия с Преображенской дали ей толчок к осмыслению движений, к стремлению синтезировать в творчестве две школы танца – французскую с её мягкой пластикой и итальянскую, отличавшуюся силой и виртуозностью.

Педагогом, который помог Агриппине Вагановой достичь титула «царицы вариаций», стал Николай Густавович Легат. Он оказал ей большую помощь в становлении техники классического танца. Именно тогда Ваганова поняла, что совершенное владение техникой хореографии раскрепощает тело и руки танцовщика и танец приобретает выразительность. Ваганова начала обретать свой стиль и её индивидуальная манера исполнения стала заметной зрителям и критикам. Знаменитый «стальной носок» Вагановой, великолепный прыжок – сильный, высокий, почти мужской, чёткость хореографических линий и отточенность всех движений стали характеризовать эту танцовщицу. Техника Вагановой стала почти безупречной.

Легат радовался успехам своей ученицы. В бенефис кордебалета Ваганова исполняла сольную партию, поставленную Николаем Легатом специально для неё. В этот период известный балетный критик Аким Волынский, который ранее был непримиримым врагом Вагановой, изменил свое мнение о ней и, признав свою ошибку, писал: «Вариации Вагановой останутся среди легенд балетного искусства навсегда, некоторые было бы справедливо назвать её

именем для заслуженного увековечения памяти замечательного таланта в будущих поколениях артистов. Ваганова показала феноменальное мастерство полёта с длительными замираниями в воздухе. Она срывается с места без разбега и висит неподвижно несколько секунд в воздухе. Аплодировал весь зал – от верхов до первых рядов театра».

Однако, несмотря на признание всеми её несомненных достоинств, несмотря на звание «царицы вариаций», Ваганова так и не получала сольных партий. Любовь Дмитриевна Блок, жена поэта, увлекавшаяся балетом, также относившаяся к числу поклонниц Вагановой, а затем ставшая её другом на всю жизнь, называла эту танцовщицу «мученицей балета». Действительно, сама Ваганова с горечью писала: «Только к концу карьеры, совершенно измученная нравственно, я пришла к званию балерины».

Угнетала Агриппину Ваганову и неустроенность её жизни, какой-то кочевой, «цыганской». Она постоянно переезжала с квартиры на квартиру, не в состоянии долго задерживаться на одном месте. Быт был самым скудным, точнее, его почти не было. Радовало только общение с друзьями. Но, к счастью, Ваганова, наконец, встретила свою судьбу, причём в кругах, далёких от театра. Ваганова не оставила записей о том, как познакомилась она с отставным полковником, тонким, интеллигентным человеком, Андреем Александровичем Померанцевым, который вошёл в её жизнь, полностью изменив её. Брак они не заключили – Померанцев был женат. Но семья у них была – крепкая, настоящая. Померанцев был нежным, тактичным, заботливым спутником жизни вспыльчивой, темпераментной артистки. Их новая квартира оказалась долгой пристанью – Ваганова прожила там больше тридцати лет.

В 1904 году у них родился сын Саша, для соблюдения формальностей усыновленный Померанцевым. А через несколько лет семья ещё увеличилась – Померанцев предложил Вагановой взять в их дом двоих детей умершей сестры Агриппины Яковлевны. По крайней мере, личная жизнь танцовщицы сложилась благополучно. А Саша, подрастая, стал очень внимательно следить за творчеством матери, не пропуская ни одной её премьеры. Именно ему история балета обязана множеством материалов, касающихся Вагановой –

сын бережно собирал и хранил их много лет, передав впоследствии в театральный музей.

Вернувшись в театр после длительного перерыва, связанного с рождением сына, Ваганова оказалась в значительно лучшей ситуации, нежели та, что складывалась в годы начала её работы. Петипа покинул место балетмейстера, его место занял на время Николай Легат, высоко ценивший талант танцовщицы. Правда, к сожалению, директор театра Теляковский не разделял этого мнения. В кордебалете её более не занимали, но и сольных партий не давали. Оставаясь на положении «второй танцовщицы», Агриппина Ваганова исполняла порученные ей вариации так, как не смогли бы исполнить первые.

В то время начиналось самостоятельное творчество молодого балетмейстера с новаторским мышлением Михаила Фокина. Вначале Ваганова, исповедовавшая культ классического танца, не принимала его постановки, однако потом к ней пришло осознание того, что балеты Фокина, хотя и использующие новаторские приемы, основаны на классическом танце, но при другом подходе к нему и с некоторыми изменениями. Большое впечатление на Ваганову произвела вторая редакция балета Фокина «Шопениана», поставленная в 1908 году. В первых спектаклях «Шопенианы» она не участвовала, что неудивительно. Ваганова не была балериной Фокина, который требовал от исполнителей выразительности и артистизма, а отчётливость и твёрдость Вагановой не соответствовали понятиям балетмейстера о раскрепощенном танце. Тем не менее, танцовщице так понравился этот балет, что она самостоятельно разучила все три его партии – и, как оказалось, не зря.

В карьере Вагановой, как это нередко бывает, вмешался случай. Тамара Карсавина, исполнявшая вальс в «Шопениане», повредила ногу и, чтобы спасти положение, исполнять её партию предложили Вагановой. «Мне, не избалованной судьбой на сцене, улыбнулось большое счастье. Моя «дерзость» понравилась, успех был большой». Исполняла она впоследствии и мазурку в этом балете и неизменно пользовалась успехом. Исполнение Вагановой было своеобразным, глубоко индивидуальным – она не могла и не хотела копировать Павлову и Карсавину. Своеобразие это пришлось по душе публике, понравилось критикам. Однако Фокин всё же пред-

почитал «своих» исполнительниц, чья манера была ближе его эстетическим воззрениям. И, когда под руководством Сергея Павловича Дягилева были организованы гастроли Фокина с труппой в Париже (первые «Русские сезоны»), Ваганова приглашена не была.

Тем не менее, она уже завоевала признание как балерина, и оставлять её на вторых и третьих ролях дирекция более не могла. Правда, и первые роли ей давать не торопились. Лишь через год она получила сольную партию в балете «Ручей». Балет этот стал триумфом Вагановой – она показала всё разнообразие своей хореографии, исполняя труднейшие и разнообразнейшие вариации и подтверждая свой титул. Публика была в восторге, критика превозносила Ваганову. Недоволен был один лишь директор театра Теляковский, который, видя всеобщее одобрение Вагановой как балерине, не совпадавшее с его личным мнением, был уверен, что «Ваганова со своим профессором Легатом подсадила публику, которая им устроила овации».

И вновь после успеха – долгое ожидание. Следующий свой балет Ваганова получила лишь через два года после «Ручья». Но, к её радости, это было «Лебединое озеро», в котором она много лет мечтала танцевать Одетту-Одиллию. Работа над «Лебединым озером», кроме того, заставила Ваганову задуматься о принципах постановки балета. Несмотря на то, что ведущая партия в этом балете была её давней мечтой, она думала о том, что изменила бы постановку некоторых частей. Однако пока её мнение, конечно, никто не стал бы учитывать, да она и не высказывала его.

Работа над этой партией была нелёгкой. Образ Одиллии, где требовалась чёткость линий, отточенность и стремительность, давался Вагановой легче, чем образ нежной, женственной, утончённой Одетты. Ваганова решила этот характер по-своему, внося в него стать и горделивость, свойственные ей самой. Это было необходимо для создания гармоничного сценического образа. В процессе работы над этой партией она постоянно делала для себя открытия, касающиеся исполнения – впоследствии это очень пригодилось Вагановой в её педагогической работе.

Время шло, и сценическая карьера Вагановой должна была вскоре подойти к концу. Последним её балетом стал «Конёк-Горбунок», поставленный Александром Горским, к чьему творче-

ству Ваганова относилась с большим вниманием и интересом. Участие в постановке «Конька-Горбунка» она принимала с удовольствием, тем более что здесь был простор для её виртуозного исполнения. Её Царь-Девушка поражала своими сложными хореографическими приёмами и пользовалась успехом у зрителей, несмотря на то, что сам балет не был шедевром хореографии.

Под влиянием Волынского Ваганова сделала попытку выступить в партии Жизели. Совет критика оказался неудачным – образ Жизели не удался. Это был просто не её характер, не её роль. С технической точки зрения исполнение Вагановой было безупречным, но воздушной, незащищённой, призрачной Жизели на сцене не было.

В 1915 году, в день своего рождения, когда Вагановой исполнилось тридцать шесть лет, она получила последний «подарок» от Теляковского – приказ о своём увольнении на пенсию «За выслугу установленного срока». Правда, с ней заключили впоследствии контракт на участие ещё в четырёх балетах, однако балерине даже не предложили бенефиса, как это было принято. Она сама воспользовалась своим правом на бенефисный прощальный спектакль, выбрав для этого балет «Ручей». Спектакль состоялся в начале 1916 года. Многочисленные рецензенты, как один, жалели о том, что прекрасная балерина не имела возможности использовать весь свой творческий потенциал. Волынский писал о том, что стихия танца находится у Вагановой на высоте, почти небывалой в летописях театра.

Итак, сценическая карьера была окончена. Ваганова пребывала в растерянности, в упадке духа – что же ей делать теперь? Её натура не терпела бездействия, а приложения сил не было. Ваганова продолжала посещать класс танцовщиков, не прекращая постоянных занятий хореографией. Но разве может труд быть одухотворённым, если нет цели? Она пыталась заняться делами, не связанными с театром. Как могла, старалась принять участие в помощи русским солдатам, сражающимся на фронтах первой мировой войны, занималась воспитанием сына, домашними хлопотами. Но именно дома Агриппину Яковлевну Ваганову ожидал страшный удар. Померанцев, встревоженный и подавленный событиями первой мировой войны, не смог выдержать потрясения февральской

революции. Ваганова, занятая собственной трагедией разлуки со сценой, переживала это не так остро, как её муж. Россия, с его точки зрения, погибала, и он не мог оставаться наблюдателем этой гибели. В начале 1917 года, он застрелился. Вагановой казалось, что её жизнь оборвалась со смертью любимого человека. Но оставался сын, о котором надо было позаботиться. А вскоре бурные события в стране полностью перевернули её жизнь.

Впоследствии Ваганова никогда не вспоминала первые после-революционные годы, которые оказались для неё, как и для многих артистов, непрерывной борьбой за выживание в самом прямом смысле этого слова. Она родилась в небогатой семье и долго ощущала свою бедность. Но перед угрозой голодной смерти Ваганова оказалась в первый раз. Исчезло всё – пенсия, продукты, дрова. В разорённом доме, вещи из которого выменивались на продукты для сына и двоих племянников, царили холод и голод. Постепенно Агриппина Яковлевна, как многие артисты, нашла временный выход – она стала выступать с концертами, за которые платили то хлебом, то картошкой. Танцевать приходилось в фойе кинотеатров, в крошечных театриках.

Постепенно в Петербурге открылось множество хореографических школ. Казалось бы, для Вагановой, прирождённого педагога, появились новые возможности для приложения своего таланта. Однако эти перспективы не оправдали себя. Ваганова мечтала о серьёзном преподавании в балетном училище, которое окончила она сама. А работать пришлось в маленькой частной студии, директора которой значительно больше интересовали получаемые на школу пайки и дрова, чем методика преподавания. В те голодные годы это был действенный способ выжить, однако Ваганову не устраивало благополучие, идущее вразрез с её принципами, и она перешла в школу Балтфлота, которая гораздо больше известна под названием школы Вольнского. Однако и его постановка обучения не устроила требовательную к себе и другим Агриппину Яковлевну. «Глаза мои глядели вдаль, туда, на Театральную улицу, но места все были заняты», – вспоминала она.

Наконец, в 1921 году её мечта сбылась, и Ваганова была зачислена в штат балетного училища, где было холодно и голодно, в особенности по сравнению с благополучием частных школ, но эн-

тузиазм педагогов и учеников, казалось, не давал им обращать внимание на то, что заниматься хореографией приходится в шерстяных платьях и кофтах, а вода, которой поливают пол класса перед занятиями, замерзает под ногами.

Вначале она преподавала в первом, самом младшем классе. Однако знаний и педагогических способностей Вагановой хватило бы не только на самых маленьких девочек, едва начавших постигать азы хореографии. Вскоре от первого класса её освободили, передав ей другой, третий – и далеко не самый послушный. Вначале девочки, расстроенные тем, что в класс пришла новая преподавательница со своими, непривычными для них, требованиями, противоречили Вагановой, как могли, и не слишком усердствовали на занятиях. Однако настойчивость и твердость Агриппины Яковлевны постепенно делали своё дело. А вскоре в её классе появилась новая ученица – маленькая, неприметная девочка, которая, тем не менее, повела класс за собой, своим примером заставив юных упрямец равняться на неё – сначала из самолюбия, а потом уже войдя во вкус регулярных занятий. Эту девочку звали Марина Семёнова – имя, которое сейчас знакомо каждому любителю балета.

Ваганова чуть ли ни с первого взгляда могла распознать среди своих учениц будущие таланты. Главное для неё в ученицах было желание танцевать, стремление к упорной работе – такое, каким отличалась она сама.

У неё были свои любимицы – они бывают у каждого неравнодушного педагога. Однако им приходилось ещё тяжелее, чем всем остальным – Ваганова не щадила их в стремлении воспитать истинные таланты. Она не только обучала девочек технике танца, но и воспитывала в них настоящий «театральный» характер – стойкий, упорный, работающий. Ваганова не была мягкой, не обращалась со своими ученицами, как с маленькими детьми. К каждой она могла найти свой подход. Одну нужно было поощрить, на другую действовал суховатый, деловой тон, третью можно было пронять лишь насмешкой. На неё, правда, обижались – но ненадолго, чувствуя ее внутреннюю правоту. Несмотря на её внешнюю жесткость, суховатость и насмешливость, Вагановой посвящены самые тёплые страницы воспоминаний её прославившихся подопечных.

Вскоре о классе Вагановой стали говорить, что она отбирает для себя наиболее одарённых воспитанниц. Только сама Ваганова знала, сколько труда стоила эта одарённость, сколько нужно было приложить усилий к тому, чтобы она стала видна всем, а не только ей самой. Результатом этого труда стал экзамен в классе Вагановой, прошедший блестяще. Постепенно Агриппина Яковлевна вырабатывала свою методику преподавания, которая складывалась в процессе работы. Она вносила некоторые изменения в хореографические приёмы, которые вначале могли показаться неуместными строгим ревнителям академизма, однако впоследствии занимали достойное место в технике ведущих танцовщиков. Помня собственное обучение, когда она старалась из прискучивших движений составить «нечто вроде вариации», Ваганова вносила элемент творчества в выполнение обыденных упражнений. Она комбинировала их так, чтобы девочки могли исполнять какой-либо осмысленный хореографический отрывок, а не просто ряд упражнений, не связанных между собой.

Осмысленность – один из основных принципов методики Вагановой. Она приучала своих девочек не просто копировать показ движения, а понимать его сущность. Ваганова стремилась объяснить им, как именно работают те или иные мышцы, выполняющие движение, почему один нюанс придаёт исполнению красоту, а другой делает его неуклюжим. Ещё один основополагающий принцип методики Агриппины Яковлевны Вагановой заключался в том, что сначала девочка должна была освоить основные приёмы хореографии строго канонически, выполнять их чётко, без малейшей неточности. И лишь когда это было достигнуто, Ваганова, идя от личных особенностей каждой ученицы, начинала вместе с ней работать над выявлением индивидуальной окраски, присущей только этой начинающей танцовщице.

Ученицы Вагановой не только становились блестящими танцовщицами – они своим творчеством утверждали новый стиль в танце. Понятие апломба, сейчас распространённое и общепринятое, было введено в преподавание хореографии именно Вагановой, понимавшей под этим термином правильную постановку корпуса и спины. Все её питомицы отличались горделивой осанкой, уверенным прыжком и чёткостью хореографических линий. Через не-

сколько лет работы можно было уже смело говорить о школе Вагановой.

Однако в первые годы преподавания Агриппине Яковлевне пришлось выдержать немало нападок. Самое обидное для неё заключалось в том, что практически все они были вызваны причинами не творческого, не рабочего, а конъюнктурного порядка. Что было ещё горше – исходили они со стороны бывших единомышленников, Волынского и Легата. Вдохновителем этих нападок был Волынский. Он хотел, чтобы балетное училище при Мариинском театре слилось с его школой и было отдано ему под начало. В таком случае Волынский мог полностью контролировать обучение юных артистов. Однако в его школе не было достаточно талантливых преподавателей. Несмотря на это, он писал, что необходимо немедленно ставить вопрос о реформе балетного училища. Справедливость и здравый смысл восторжествовали. Балетное училище не только не было закрыто – в нём появились вечерние курсы для тех, кто по возрасту уже не мог обучаться на дневном отделении. Таким образом, исчезла необходимость в школе русского балета Волынского, и она была закрыта.

Ваганова теперь вела лишь старшие классы – те, в которых она могла принести больше всего пользы. Несмотря на то, что авторитет Вагановой становился все более сильным, преподавание приносило ей не только радость, но и множество проблем. Одной из основных причин этого была разгоревшаяся война между сторонниками полной реформы балета и блюстителями академических традиций классического танца. Ваганова, без сомнения, относилась к последним, однако не могла не видеть того, что балет неизбежно будет меняться в соответствии с тенденциями времени. Значит, главная задача – воспитать юных танцовщиц так, чтобы новые веяния не могли уничтожить бесценные классические традиции. Если новаторство, так или иначе, появляется на балетной сцене, значит, необходимо искать новые пути обучения этим новым приемам, причем пути эти должны гармонично объединять старое и новое.

Тогда на балетной сцене начал занимать ведущие позиции молодой реформатор, танцовщик Фёдор Лопухов, ставший впоследствии балетмейстером. Деятельность Лопухова шла по двум направлениям – он ставил классические балеты в полной неприкосновен-

ности, строго следя за хореографической техникой танцовщиков, и одновременно осуществлял собственные новаторские постановки, в которых хореография почти превращалась в акробатику.

Новые балеты Лопухова не соответствовали эстетическим взглядам Вагановой. Воспитанная на традициях классики и прочувствовавшая всю необходимость изучения этой основы основ балетной техники, Ваганова утверждала: «Каковы бы ни были элементы танца, которые войдут в классический балет, классический танец и классический экзерсис – это тот фундамент, на котором зиждется всё здание хореографического искусства».

Как показало время, правы были именно Агриппина Ваганова и её единомышленники. Именно широта взглядов Вагановой и её подчинение целесообразности даже в том случае, если она имела собственное мнение по поводу использования акробатических элементов в балете, заставляли её приходить на помощь артистам, занятым в балетах Лопухова.

Ваганова могла оценить балет, даже если он основывался на отличных от её принципах. Так произошло и с балетом Лопухова «Ледяная дева». Как вспоминала Наталья Дудинская, «...когда произведение чуждой ей формы танца становилось действительно произведением искусства, она не только признавала его, но и восхищалась им».

У Вагановой не было ни одного бесцветного, неинтересного выпуска. Безусловно, способности всех её учениц были различны, но всех их роднила школа Вагановой, не терпевшей недоработок. И в каждом выпуске обязательно были ученицы Агриппины Яковлевы, которые становились украшением балетной сцены. Первой такой «находкой» была, несомненно, Марина Семенова, в связи с которой писали: «Если бы Ваганова выучила так танцевать одну только Семёнову, уже этого было бы достаточно, чтобы она оставила по себе славу лучшего педагога своего времени... Это она открыла и мастерски отшлифовала драгоценный бриллиант, заставив сверкать его ярче солнца».

Семёнова очень высоко оценивала участие Агриппины Яковлевы Вагановой в своём становлении как танцовщицы. Уже перейдя на работу в Большой театр, она продолжала приезжать в Ленинград для того, чтобы пройти с Вагановой новую роль. И сама

Агриппина Яковлевна, внимательно следившая за успехом своей ученицы, старалась не пропускать ни одной её премьеры, приезжая в Москву специально для того, чтобы побывать на спектакле и, если позволяло время, несколько дней позаниматься с Семёновой, не перестававшей оставаться её ученицей.

Огромной удачей Агриппины Яковлевны Вагановой стал 1928 год, ставший годом выпуска Татьяны Вечесловой и Галины Улановой. Интересно, как педагогическая система Вагановой могла развить индивидуальность двух этих танцовщиц, таких разных, хотя и занимающихся в одном классе, у одного педагога. Именно к формированию собственного стиля, к развитию личности артиста всегда стремилась Ваганова в своей работе. Как писали об этих двух танцовщицах: «Вечеслова и Уланова были доказательным примером разносторонней и умной деятельности своего педагога».

Через десять лет после своего прихода в хореографическое училище Ваганова получила подтверждение тому, что её деятельность была необходима балетному театру. Она была назначена на пост художественного руководителя театра, вместо Фёдора Лопухова.

Самостоятельной балетмейстерской работой для Вагановой стала постановка «Лебединого озера». Теперь она могла внести в этот спектакль те изменения, которые казались ей необходимыми ещё в те годы, когда она сама принимала участие в этом балете как танцовщица. Она не была единственным автором новой редакции балета, однако играла главную роль в её создании. Основным мотивом создания новой хореографии этого балета, поставленного в своё время Петипа и Ивановым, было стремление Вагановой устранить давно отжившие элементы из этого балета, убрать непонятные условные жесты и пантомиму. «Моя задача, — объясняла Ваганова, — сохраняя лучшие части спектакля, отбросить условный жест, заменив его осмысленным танцем. Нам необходимо было избавиться от шаблонных пантомимических сцен и знаков, малопонятных и чуждых современной публике.

Правда, в новой редакции первоначальный замысел «Лебединого озера» претерпел некоторые принципиальные изменения. Основным среди них было то, что теперь партию Одетты-Одиллии танцевали две балерины, создавая образы белого и чёрного лебе-

дей. Таким образом, сказочная ситуация колдовского превращения переводилась в реалистическое русло и Одиллия становилась реальной оболочкой, а не воплощением сил зла.

Однако, в целом редакция Вагановой оказалась намного более уважительной и бережной по отношению к первоначальной художественной ткани балета, чем многие, последующие вслед за вагановской. Балет «Лебединое озеро» держался в репертуаре театра в течение десяти лет.

Следующей балетмейстерской работой Вагановой была постановка балета «Эсмеральда». Работа над ним оказалась неожиданно трудной. Музыка композитора Пуньи, на которую был поставлен этот балет почти за сто лет до того, как его решено было переработать, не соответствовала замыслам Вагановой. Вставки и переработки молодого композитора Глиэра немногим улучшили ситуацию. Как писала по поводу этой постановки В. Красовская: «...чем ближе надвигалась премьера, тем острее Ваганова ощущала стилистическую несовместимость старой основы и попыток омолаживания».

Обновленная «Эсмеральда» имела немалый успех, однако Ваганова, всегда строгая к себе, не считала свою постановку удачной и была уверена, что своим успехом балет обязан прекрасным исполнителям. Однако «Эсмеральда» вошла в число тех постановок, с которыми театр гастролировал в Москве. Столица с восторгом открыла для себя молодых балерин, воспитанных Вагановой. И сами её ученицы никогда не забывали о том, кому они обязаны раскрытием своих талантов, с благодарностью продолжая принимать советы Агриппины Яковлевны и стараясь оправдать доверие своего педагога.

Но для Агриппины Яковлевны Вагановой успех балета и её учениц не заслонил собой тех проблем, которые назрели в балете того времени. Она видела, что стремление балета к драматизации, постановка так называемых хореодрам сводит к минимуму значение классического танца в балетном спектакле. Её, как сторонницу классического танца как основы балета, это не могло не беспокоить. Ваганова видела и сама, да и её ученицы, уже нашедшие своё место на большой сцене, говорили ей о том, что в новых постановках им практически нечего танцевать. Возникало опасение, что искусство классического танца, складывавшееся веками и постоянно развивающееся, может быть постепенно утрачено в такой ситуации. Такой стала

новая постановка Кировского театра по роману Бальзака «Утраченные иллюзии». Он стал фактически драматическим спектаклем пантомимы, места классическому танцу в нём не оставалось. Галина Уланова, будучи прекрасной актрисой, провела свою роль безупречно, но как балерина она, конечно, не могла быть удовлетворена такой партией. Ваганова тоже была недовольна спектаклем. В конечном итоге успех «Утраченных иллюзий» целиком зависел от прекрасных артистов, его исполняющих, — при другом, менее сильном составе исполнителей, постановка была бы обречена.

Ваганова перестала ставить сама — её представления о балете не соответствовали тенденциям тех лет. Впоследствии, по прошествии времени, всё встало на свои места — балет остался балетом в классическом понимании, сиюминутные новшества ушли в прошлое. Однако тогда Вагановой приходилось нелегко на посту художественного руководителя. Её взгляды не совпадали со взглядами молодых балетмейстеров и возражения практически не принимались в расчёт — новые тенденции поддерживались всемогущим Комитетом по делам искусств при Совете Народных Комиссаров СССР. В 1937 году она получила почётную отставку: её освободили от должности художественного руководителя Кировского театра, предложив Ленинградскому хореографическому училищу «широко использовать её по линии педагогической работы». Увольнение с поста художественного руководителя было для Агриппины Яковлевны Вагановой одновременно и обидой, и облегчением — теперь она могла вновь все силы отдавать училищу, своим ученицам.

И вновь — непрерывная работа, работа с раннего утра до позднего вечера. Уроки, репетиции, присутствие на спектаклях. И — новые выпуски, новые таланты, развивающиеся под неусыпной заботой Агриппины Яковлевны Вагановой. Уже отработана до мелочей методика, уже вышел в свет её учебник хореографии, а она продолжала искать новые и новые приёмы обучения, совершенствовать своё педагогическое мастерство. Лишь однажды она рассталась со своими девочками на целую зиму — причиной стала Великая Отечественная война.

Ленинградское хореографическое училище вместе с Кировским театром было эвакуировано в Пермь. Ваганова не захотела покидать родной город. Кроме того, она боялась, что письма сына

её не найдут в эвакуации, а она очень беспокоилась за его судьбу (он был инженером-путейцем и работал на Западе).

После эвакуации большей части артистов спектакли продолжались силами оставшихся в Ленинграде. Однако ей всё же пришлось покинуть Ленинград – состояние её здоровья стало угрожающим. Но, как только она оказалась в Перми, Ваганова тут же включилась в работу – вновь занималась с ученицами хореографического училища, репетировала с артистами театра.

В 1943 году Ваганову вызвали из Перми в Москву. В её жизни произошло два события – ей присвоили звание профессора хореографии и направили на работу в Большой театр. С новым назначением она согласилась лишь при условии, что со временем вернётся в родное Ленинградское хореографическое училище. А пока она стала вести занятия с артистами Большого театра. Майя Плисецкая, ещё только начинавшая в тот год свой творческий путь, писала, что она очень многим обязана Агриппине Яковлевне Вагановой, которая не только помогла ей усовершенствовать технику танца, но и научила её трудиться, привила ей привычку к регулярным занятиям, помогла найти радость в ежедневной работе.

В июне 1944 года Ленинградское хореографическое училище вернулось в родной город. Ваганова немедленно последовала за своими учениками. После разлуки занятия шли с особым рвением и радостью. Ваганова продолжала совершенствовать свои методы. Менялись потребности времени – менялась методика преподавания. Ее ученицы всегда были современными танцовщицами, однако непременно обладали великолепной классической техникой.

Однако с течением времени силы Вагановой, кажущиеся неисчерпаемыми, начали покидать ее. Нелегкая жизнь в постоянных волнениях дала о себе знать в болезни сердца. Ваганова не хотела покоряться ни возрасту, ни болезни, и её блестящие последние выпуски были лучшим доказательством этого. Последней её ученицей стала Ирина Колпакова, безупречная классическая танцовщица, которая могла воплотить на сцене все требования современности.

Последний выпуск дался Агриппине Яковлевне Вагановой нелегко. Она чувствовала себя всё хуже, всё больше времени ей приходилось проводить в больнице. Однако она не могла не прийти на выпускной вечер своих девочек. Традиция была нарушена лишь

одним – Ваганова уже не могла выйти на поклонь вместе с ученицами после выпускного спектакля.

Агриппины Яковлевны Вагановой не стало 5 ноября 1951 года. Во время прощания с ней звучало адажио из «Лебединого озера» и в торжественном карауле стояли возвращенные ею «Лебеди» – Кириллова, Семёнова, Зубковская, Дудинская, такие непохожие, но объединённые несравненной школой Вагановой. И не случайно на надгробии изображена девушка в танцевальном платье, держащая в руках раскрытую книгу. Ваганова работала и училась всю жизнь, она научила этому и многих других, ставших гордостью отечественного балета.

Агриппина Яковлевна Ваганова стала первым в нашей стране профессором хореографии. Результатом её неустанного труда, длившегося не одно десятилетие, стало появление плеяды замечательных танцовщиц, среди которых Марина Семёнова, Татьяна Вечеслова, Галина Уланова, Наталья Дудинская, Фея Балабина, Ирина Колпакова, Алла Шелест, Нинель Кургапкина и многие другие талантливые балерины. Плодом длительной педагогической работы, огромного опыта, накопленного на практике и обобщенного глубокими размышлениями о путях развития преподавания хореографии, стала книга Вагановой «Основы классического танца», вскоре после выхода в свет переведённая практически на все европейские языки и ставшая незаменимым пособием для педагогов.

Эта книга была очень высоко оценена и отечественными, и зарубежными специалистами в области балета: «Мадам Ваганова написала труд, который должен попасть на книжную полку каждого артиста балета. Как выдающийся педагог и хранитель великой традиции, она создала исчерпывающий и простой учебник большой ценности. Её взгляды освежающе просты и профессиональны: в книге есть настоящее чувство меры в отношении наболевшего вопроса о технических различиях традиционных школ. Какой урок заключается в её обдуманном суждении, в её объективном подходе! Жизнь, посвящённая изучению балета, отданная ему, дала ей богатый запас знаний, подлинно проникновенное понимание потребностей её учеников», – писала о книге Вагановой художественный руководитель английского национального балета Нинель де Валуа, и

это лишь один из многочисленных восторженных отзывов об этом труде.

Агриппина Яковлевна Ваганова прошла все этапы нелёгкого балетного труда. Сама она не была выдающейся балериной – истинное её призвание, её талант заключался в том, чтобы учить других искусству танца, делать доступным для своих учениц то, что поняла она сама.

Агриппина Яковлевна была похоронена на «Литераторских мостках» Волковского кладбища.

В е д у щ а я : А сейчас я приглашаю на сцену «Народный любительский художественный коллектив Рязанской области» театр современного танца «Art-Dance» МОУ ДОД «Средняя общеобразовательная школа № 15» г. Рязани руководитель Ольга Орлова-Каменчук. Коллектив специально для нашей гостининой подготовил программу с использованием современной хореографии и неоклассики.

Программу коллектива можно сопровождать рассказом о творчестве коллектива, и его достижениях и т. д.

Программа выступления коллектива:



1. «Дождь».



2. «Тучки».



3. Никколо Паганини «Бабочки Паганини».



4. Антонио Вивальди «Времена года. Фантазии с Вивальди».



5. «Сказки на полянке».



6. «По дороге с облаками».

Награждение коллектива.

В е д у щ а я : Дорогие друзья! Вот и закончилась наша гостиная. Благодарим всех за внимание. И до новых встреч!

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дешкова И.П. Иллюстрированная энциклопедия «Балет в рассказах и исторических анекдотах для детей и их родителей».– М.: Конец века, 1995.– С. 216.
2. Бочарникова Э.В. Страна волшебная – балет.– М.: Детская литература, 1974.– С. 190.
3. Амиргамзаева О.А., Усова Ю.В. Самые знаменитые мастера балета России.– М.: Вече, 2002.– С. 480.
4. Ваганова А.Я. Основы классического танца. Серия: «Учебники для вузов».– СПб.: Лань.– С. 192.

Для заметок

Автор-составитель
Кузьмина Надежда Владимировна

«...ИМЕНИ ВАГАНОВОЙ»
Сборник материалов танцевальной гостиной

Технический редактор *В.И. Трофимов*

Корректор *Н.И. Столярова*

Подписано к печати 22.10.14 г.

Бумага офсетная. Печать трафаретная. Формат 60x84 ¹/₁₆
Гарнитура Times New Roman. Усл. печ. л. 1,8. Уч.-изд. л. 1,6. Тираж 100 экз.

Издание подготовлено и отпечатано
в отделе реализации медиа-проектов
ГБУК «Рязанский областной научно-методический центр
народного творчества»
390000, г. Рязань, ул. Урицкого, д. 72.
Тел.: (4912) 25-64-76; 25-27-54.
E-mail: cnt@post.rzn.ru