

**РЕСПУБЛИКА УЗБЕКИСТАН МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА
МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ТАШКЕНТСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ВЫСШАЯ ШКОЛА
НАЦИОНАЛЬНОГО ТАНЦА И ХОРЕОГРАФИИ**

КАФЕДРА «Хореографии»

**По предмету:
«Теория и методика преподавания классического танца»**

Курсовая работа

На тему:

**«Роль профессора А.Я. Вагановой и её учебника
«Основы классического танца» в развитии и становлении
русской школы классического танца»**

**Выполнила: студентка 3 курса
отделение: «Педагог-Хореограф»
Авдеева Маргарита
Принял преподаватель:
МАХМУДОВА М.М**

Ташкент 2013г.

План

1. Введение
2. Биография
3. Жизнь и творчество
4. Заключение
5. Список литературы



Ваганова Агриппина Яковлевна
6 (24 июня) июля 1879 года – 5 ноября 1951 года

Введение

Книга А. Я. Вагановой “Основы классического танца” была издана в 1934 году. Уже тогда стало очевидно, что ее значение далеко выходит за пределы учебника. Изложенная в ней методика преподавания классического танца явилась выдающимся вкладом в теорию и практику балетного искусства, итогом достижений советской хореографической педагогики.

Система Вагановой — закономерное продолжение и развитие традиций русской балетной школы. Творчество многих русских хореографов, педагогов, танцовщиков было направлено на совершенствование техники и выразительности классического танца. На русской сцене работало также немало известных зарубежных педагогов. Прививаемые ими навыки творчески усваивались исполнителями и подчас значительно изменялись в сценической практике. Огромный опыт, накопленный русским балетом, критически осмысленный и систематизированный, стал базой новаторской деятельности следующих поколений педагогов танца. Эта грандиозная работа была возглавлена А. Я. Вагановой, профессором хореографии и народной артисткой РСФСР, педагогом Ленинградского государственного хореографического училища, ныне — Академии русского балета, носящей теперь ее имя.

Книгу “Основы классического танца” знает и ценит весь хореографический мир. Переведенная на английский, немецкий, испанский, польский, чешский, венгерский и многие другие языки, она перешагнула рубежи всех стран, где существует балетное искусство. Можно с уверенностью сказать, что переводы этой книги способствовали утверждению мировой славы русского балета не менее, чем зарубежные гастроли выдающихся балерин, учениц Вагановой, и крупнейших хореографических коллективов страны. На опыт Вагановой опираются авторы современных зарубежных учебников классического танца. Тем более велика популярность ее педагогической системы в нашей стране. Пяти изданий “Основ классического танца”, выпущенных на русском языке, оказалось недостаточно, чтобы удовлетворить потребность современных мастеров балета. За последние годы в связи с расширением сети хореографического образования, появлением множества балетных трупп стала ощущаться необходимость в новом издании книги Вагановой.

В творческой жизни Агриппины Яковлевны Вагановой (1879-1951) отчетливо различаются два периода. О первом из них — сценической карьере танцовщицы — она вспоминала с горечью, второй — послереволюционная педагогическая деятельность — принес ей мировое признание. И все же эти периоды взаимосвязаны.

В неудовлетворенности артистической карьерой кроются истоки последующих достижений.

Со страниц воспоминаний Вагановой¹ встает облик человека, настойчиво ищущего с юных лет. Блестящая танцовщица Мариинского театра, прославившаяся как “царица вариаций” в балетах, где главные партии исполняли Павлова и Карсавина, Преображенская и Кшесинская, Ваганова лишь за год до своего прощального бенефиса получила звание балерины и в 1916 году оставила навсегда сценическую деятельность. Оставила глубоко разочарованной... Причины этого коренились не только в рутинных условиях императорской сцены. Чрезвычайно требовательная к себе, Ваганова ощущала недостатки своей танцевальной техники. “Было очевидно, что я не прогрессирую. И это сознание было ужасно. Вот здесь и начались для меня муки неудовлетворенности и собой, и старой системой преподавания”, — писала она в черновых набросках своих воспоминаний. Ваганова не упускала возможности учиться у старших товарищей по сцене, но главным оставалась самостоятельная работа, поиски собственного подхода к танцу на основе критического освоения опыта современников.

Первые выводы родились из сравнения двух систем преподавания танца, бытовавших на русской сцене в конце XIX века под условным названием французской и итальянской школ. Представителями так называемой французской школы были известные русские педагоги танца Н. Г. Легат и П. А. Гердт. В балетном училище или в театре Ваганова брала у них уроки. Через учителя Гердта Х. П. Иогансона, у которого также занималась Ваганова, традиции “благородного” классического танца восходят к датскому педагогу и балетмейстеру Августу Бурнонвилю, а далее — к знаменитым французским балетмейстерам и танцовщикам XVIII века, включая Жана Жоржа Новера. Отсюда и ведет свое начало французская школа танца.

Традиционный урок французской школы в конце XIX века вырабатывал мягкую и грациозную, но излишне вычурную, декоративную пластику. Впоследствии Ваганова не без иронии вспоминала о замечаниях, которые она слышала от своих педагогов: “Ножкой, ножкой! Пококлетливей!” Сознательно подчеркивая архаичные черты этой танцевальной манеры, Ваганова пишет о ее слащавости, вялости поз, руках с провисшими или жеманно приподнятыми локтями, раскинутыми “изящно” пальчиками. В итоге пренебрежение к выработке энергии рук и корпуса, спокойная, размеренная манера ведения экзерсиса ограничивали виртуозность танца.

От этой старой манеры преподавания и исполнительства резко отличалась итальянская школа, достигшая расцвета в последней четверти XIX века и представленная в педагогике Энрико Чекетти, а на сцене — гастролершами Пьериной Леньяни, Карлоттой Брианца, Антониэттой Дель-Эра и рядом других. Виртуозное мастерство танцовщиц-итальянок, стремившихся поразить зрителей труднейшими *pas*, например впервые продемонстрированными тридцатью двумя *fouette*, было не безоговорочно принято в России. За блестящей техникой итальянок деятели русского балета нередко чувствовали недостаток поэтичности и содержательности.

В годы работы на петербургской сцене Энрико Чекетти авторитет итальянской школы значительно поднялся. Особенно убеждали быстрые успехи его русских учениц. Стали очевидными преимущества итальянского экзерсиса, воспитывавшего надежный *aplomb* (устойчивость), динамику вращения, крепость и выносливость пальцев. Привлекала и продуманность ведения урока: Чекетти имел твердый план занятий на каждый день недели, тогда как большинство педагогов работало без четкой программы. Об огромной пользе занятий с Чекетти свидетельствуют многие русские балерины, в том числе Анна Павлова, которая на протяжении многих лет систематически приезжала в Милан, чтобы заниматься у прославленного педагога.

С глубоким уважением отзывается о Чекетти и Ваганова. Она называет деятельность Чекетти “событием, сыгравшим огромную роль в истории нашей педагогики, а вместе с тем и русского балета”. Но достоинства итальянской школы не помешали Вагановой разглядеть в ней чуждые русскому балету тенденции: чрезмерную угловатость пластики, напряженную постановку рук, то слишком вытянутых, то остро согнутых в локте, резкое подгибание ног в прыжке.

Впрочем, это замечала не только Ваганова. Подобно тому как выдающиеся русские балерины и танцовщики еще раньше творчески претворяли принципы французской школы в свой национальный стиль, итальянская школа также была существенно преобразена в России. “Ученицы Чекетти сглаживали резкости его манеры и итальянский рисунок *pas* (например, подгибание ног в прыжках), а несомненные преимущества итальянского влияния не оставили равнодушной ни одну из талантливых представительниц и учениц французской школы”, — рассказывает Ваганова.

Замечательные мастера русского балетного театра Анна Павлова, Тамара Карсавина, Ольга Преображенская и их предшественницы обладали глубоко национальной манерой танца: поэтической одухотворенностью, чисто русской “кантиленой” танцевальных движений, богатством и выразительностью пластических оттенков. Но русская школа в широком смысле слова еще не была закреплена в педагогической практике. Это и стало делом жизни Вагановой. Вспоминая уроки одного из любимых педагогов — Е. О. Вазем, умевшей выработать у учениц силу и мягкость *plié*, пользуясь советами и пояснениями к итальянскому экзерсису О. И. Преображенской, присматриваясь к балетмейстерской деятельности молодого Фокина, добившегося в своих спектаклях редкой одухотворенности танца, свежести поз, непринужденной и поэтичной пластики рук, Ваганова постепенно отбирала характерные особенности русской танцевальной манеры. Все более сознательным становилось желание разобраться в “науке танца”, найти эффективные средства воспитания классической танцовщицы.

Второй период творческой деятельности Вагановой начался сразу после Октября. В 1918 году она стала преподавать в школе Балтфлота, руководимой балетным критиком и горячим пропагандистом классического танца А. Л. Волинским, а три года спустя перешла в Хореографическое училище.

Педагогический метод Вагановой складывался в двадцатые годы, трудную для советского балета пору, когда классическое наследие подверглось натиску псевдоноваторов. Формалистическая “левая” пресса называла балет тепличным искусством, всецело обусловленным феодальным укладом и обреченным на гибель в новых условиях. “...И тарлатановая тюника балерины, и прочая премудрость — все это еще от Монгольфера, от воздушного шара”². “Классика, корнями упирающаяся в галантность эпохи Людовиков... органически чужда нашей эпохе”³ — подобные безапелляционные заявления пестрели на страницах журналов и газет. Вслед за классическим репертуаром нападкам подверглась основа основ балета — классический танец. Вместо системы классического воспитания танцовщика апологеты “нового” искусства предлагали “теафизтренаж”, спортивную гимнастику, танец “эксцентрический”, “механический”, “акробатический”...

Если театры немало страдали от предвзятой критики, толкавшей на путь формалистических экспериментов, то положение балетной школы было не лучше. Школу обвиняли в сознательном консерватизме, рутине, отсталости, творческом бессилии, требовали реформировать “сверху донизу”. А в это время в стенах Ленинградского хореографического училища складывалась строго проверяемая практикой педагогическая система, позднее ставшая известной всему миру как система А. Я. Вагановой.

Результаты, естественно, были замечены не сразу, хотя уже в 1923 году Ваганова выпустила отличных танцовщиц О. Мунгалову и Н. Млодзинскую, в 1924-м — Н. Камкову и Е. Тангиеву. Следующий 1925 год вписан в историю советского балета как год невиданного триумфа Марины Семеновой и ее педагога. Современников поражали виртуозность семнадцатилетней танцовщицы, полнозвучность ее пластики, стремительность туров, необычайная выразительность “певучих” рук. Семенову признали законченной балериной, но сущность ее таланта на первых порах была неправильно понята. В ней видели “цветок старинного искусства”, исключительное, но случайное явление, тогда как она была провозвестницей новой советской хореографической школы.

На следующий год Ваганова выпустила Ольгу Иордан, потом Галину Уланову и Татьяну Вечеслову, затем Наталью Дудинскую и Фею Балабину... Критика отмечала глубоко индивидуальный характер дарования молодых балерин. И в то же время в танце Улановой находили “много семеновского... грацию, ту же исключительную пластичность и какую-то увлекающую скромность жеста”.⁴ Стало очевидно, что это черты формирующейся школы. Еще мелькали в прессе требования “обновить театр, начиная с училища”, а между тем вступало в жизнь замечательное балетное поколение, воспитанное А. Я. Вагановой и ее сподвижниками — В. И. Пономаревым, М. ф. Романовой, Е. П. Снетковой-Вечесловой, А. В. Ширяевым и другими.

Система Вагановой утверждалась в тесной связи с театральной практикой. Если в двадцатые годы деятели советского балета отстояли классическое наследие от псевдоноваторов, то в тридцатые — главной задачей стало создание современного репертуара. С 1931 по 1937 год Ваганова возглавляла балетный коллектив Академического театра оперы и балета. За это время были созданы спектакли “Пламя Парижа”, “Бахчисарайский фонтан”, “Утраченные иллюзии”, “Партизанские дни”. Осуществленные Вагановой новые редакции балетов “Лебединое озеро” (1933) и “Эсмеральда” (1935) отвечали общему направлению поисков советских хореографов 30-х годов, стремившихся к заострению идейного конфликта, действенности танца, правдивости в передаче человеческих чувств.

В новых балетных спектаклях утвердился и отшлифовывался исполнительский стиль танцовщиков. Основы этого стиля закладывала хореографическая школа, которую можно назвать вагановской. Начиная с 30-х годов стала очевидной художественная однородность ленинградской балетной труппы. “Не надо быть особым знатоком в области балета, чтобы заметить на спектаклях нашего театра у всех — от артисток кордебалета до ведущих балерин — нечто общее в манере исполнения. Единый стиль, единый почерк танца, проявляющийся ярче всего в гармоничной пластике и выразительности рук, в послушной гибкости и в то же время стальном апломбе корпуса, в благородной и естественной посадке головы — это и есть отличительные черты “школы Вагановой”, — пишет в воспоминаниях о своем педагоге Н. М. Дудинская. Решительно отвергая излишнюю декоративность, позирование, занимавшие немалое место в хореографии прошлого, Ваганова добивалась от учениц эмоциональной выразительности, строгости формы, волевой, энергичной манеры исполнения. Танец выпускниц Вагановой отвечал самой сущности русского балета как искусства большого содержания, высокой лирики и героики.

Метод Вагановой оказывал огромное воздействие и на развитие мужского танца. Танцовщики, которые непосредственно у нее никогда не учились, приобретали чисто вагановский “стальной” aplomb, умение находить опору в корпусе, брать force (запас силы) руками для туров и прыжков. Опыт Вагановой был признан и воспринят другими педагогами, а ее ученицы постепенно распространили этот опыт по стране. Наконец, выход в свет книги “Основы классического танца” сделал метод Вагановой достоянием всего советского балетного театра.

Новым в этом замечательном методе являлись строгая продуманность учебного процесса, значительная усложненность экзерсиса, направленная на выработку виртуозной техники, а главное — стремление научить танцовщиц сознательному подходу к каждому движению. Ученицы Вагановой не только прочно усваивали pas, но умели объяснить, как его нужно правильно исполнять и в чем его назначение. Заставляя их записывать отдельные комбинации, предлагая найти причины неудачного выполнения pas, Ваганова развивала понимание правильной координации движений.

Важнейшей предпосылкой свободного владения телом в танце Ваганова считала крепкую постановку корпуса. От начальных plie, которые она рекомендует изучать обязательно с I позиции, более трудной для начинающих, но зато приучающей к собранности корпуса, ее усилия были направлены на выработку aplomb. В дальнейшем aplomb становится фундаментом для туров и сложных прыжков в allegro.

В своей книге Ваганова нередко подчеркивает, что движение необходимо начинать “из корпуса”, ибо танец “из корпуса” обеспечивает надежную опору и артистическую окраску pas. Об особом внимании, уделяемом epaulement (поворотам плеч и корпуса), свидетельствует то, что на ее уроках нельзя было увидеть подряд двух pas, исполняемых с одинаковым положением корпуса.

Выработав у учениц необходимую устойчивость и гибкость, она затем смело вводила в экзерсис различные формы fouette, гепуегей и другие движения, основанные на поворотах корпуса.

Предметом неустанной заботы Вагановой была также правильная постановка рук. О ногах, разумеется, говорить не приходится, ибо любая школа классического танца прежде всего добивается развития выворотности, большого шага, крепости пальцев. Ваганова уделяла не меньшее внимание и рукам. Согласно ее методу, руки должны не только завершать художественный облик танцовщицы, быть выразительными, легкими, “певучими”, но и активно помогать движению в больших прыжках и особенно турах, подчас исполняемых без подготовительного трамплинного толчка, — тут force зависит исключительно от умения владеть руками. Не случайно техника всевозможных вращений усовершенствована Вагановой.

В конечном итоге система Вагановой направлена к тому, чтобы научить “танцевать всем телом”, добиться гармоничности движений, расширить диапазон выразительности.

В книге движения сгруппированы по основным видам. Такая композиция ограничивала возможность останавливаться на ведении урока. В связи с этим стоит напомнить некоторые примечательные его особенности. Все ученицы отмечают необычайную насыщенность уроков Вагановой, сложность и стремительность темпов экзерсиса, разнообразие хореографических комбинаций. Если для начинающих Ваганова считала полезным и необходимым многократный повтор движений, чтобы лучше развивалась эластичность связок, то в старших классах она бесконечно варьировала урок. Будучи противницей механического усвоения раз, Ваганова предлагала их в многообразных, всегда заранее продуманных ею сочетаниях — импровизации педагога на уроке она не признавала. Такой урок держал учениц в состоянии сосредоточенного, напряженного внимания, повышал их активность, приносил наибольшую пользу. Развивая творческую инициативу учащихся, Ваганова нередко поручала им придумать небольшое *adagio* или *allegro* на пройденном материале.

Никогда не останавливаясь на достигнутом, Ваганова с годами все более усложняла, обогащала уроки. Талантливые находки балетмейстеров-постановщиков не проходили мимо ее внимания. Без колебаний она вводила все новые движения, чтобы подготовить артисток и школьную молодежь к работе над современными постановками.

Ваганова писала в одной из последних статей:

“Ученицы, давно не видевшие меня, находят сдвиг, прогресс в моем преподавании.

Отчего это происходит? От пристального внимания к спектаклям нового порядка.

Ведь кругом жизнь, все растет, все двигается вперед. Поэтому рекомендую... наблюдать за жизнью и за искусством”.

Биография

Бутафоры, плотники, кассиры, портнихи, парикмахеры – словом, птицы невысокого полета квартировали неподалеку от Мариинского театра. Там же снимал скромное жилье и Яков Тимофеевич Ваганов. На место театрального капельдинера он был определен из унтер-офицеров: армейское прошлое казалось начальству не лишним для этой должности. Ваганов являлся отцом трех дочерей. Но в балетную школу ему удалось поместить только младшую – Агриппину, Грушеньку... А вскоре после этого Яков Тимофеевич скончался, оставив семью свою терпящей всяческие лишения. На Грушу, будущую артистку, и была одна надежда. О судьбе ее очень образно и интересно поведала в своей книге балетовед Вера Красовская. Воспитанница Ваганова слыла отъявленной озорницей: то подговорит подруг нарушить какое-нибудь из унылых правил школы, то надерзит учителю или классной даме. Ей частенько снижали балл за поведение. Первое появление в труппе Мариинки запомнилось ей на всю жизнь. Вместе с подружкой все лето она обдумывала наряды, а затем потратила на них добрую половину жалованья, выданного в конторе. Но все они оказались невзрачными на фоне костюмов и платьев от лучших петербургских и парижских портных. Бриллианты чистой воды, бесценные кружева украшали не одних балерин, а самых что ни на есть посредственных танцовщиц кордебалета. «Спеша на сцену, я поскользнулась и скатилась с крутой лестницы, ударяясь затылком о ступени. Искры посыпались из глаз, но, встав, оправилась и побежала... Да, таков был мой плачевный «дебют», – с горькой усмешкой оглядывалась на прошлое Ваганова.

Роли посыпались на нее как из рога изобилия. Но какие... Занимали без разбору в операх и балетах, в классическом и характерном кордебалетах. Спектаклей было много, партий и того больше, хотя не удовлетворяла ни одна. Ведь в тех же балетах так много сольных вариаций! А она бы справилась с любой. Ей мешала внешность – она была не слишком хороша собой. Лицо с тяжеловатыми чертами освещал взгляд серо-зеленых пронзительных глаз. Но на сцене это властное лицо теряло выразительную подвижность, к тому же почти не поддавалось гриму. Кроме того, оно казалось крупным по отношению к невысокому росту танцовщицы. Мускулистые ноги, широкие плечи, прямая спина, чуть грубоватые линии рук словно уже сами отрицали изящество... «Я не запомню г-жу Ваганову в роли феи Канареек. Ну какая же «канарейка» г-жа Ваганова?» – возмущался после «Спящей красавицы» некий критик по фамилии Козлянинов.

Свои недостатки Ваганова прекрасно знала. И сильно переживала по этому поводу. Даже позднейшая слава не изгладила ощущения неполноценности, терзавшего ее в начале пути. В те первые ее сезоны сознание некой безысходности вылилось в протест: что ни вечер, режиссеры заносили в «дело» танцовщицы новые провинности.

Все ее «выходки» были скрытым бунтом исполнительницы, уже столько времени пытавшейся выбиться на роли хотя бы второго плана. Впрочем, в конце концов случился и на ее улице праздник: Агриппину Яковлевну перевели-таки во вторые танцовщицы. Ее имя, пусть мельком, стало появляться в газетах. А газет в Петербурге выходило множество, и почти в каждой писали о балете. Тон задавал Александр Плещеев – сын известного поэта, автор книги «Наш балет»: «У этой артистки есть все задатки для того, чтобы быть незаурядной солисткой: танцует правильно, сильна на носках, поднимается легко, а между тем она почему-то в тени!» Ваганова и сама искренно недоумевала: почему не находит признания гигантский труд, почему приходится ценой унижительных просьб добиваться того, что так просто получают другие? Даже всепонимающий Мариус Петипа не увидел в ней Божьего дара, записав в своем дневнике: «Вечером в 29-й раз дают балет «Раймонда»... Очень неудачный подбор танцовщиц. Г-жа Ваганова ужасна. На балет не иду...» Или такая запись: «27 февраля. Сегодня день моего рождения. Мне восемьдесят семь лет. Возраст что! Вся беда в том, что приходится мучиться. Вечером мой балет «Жемчужина». Г-жа Ваганова ужасна... В театр я не иду». Ее частная жизнь тоже была какой-то неприкаянной. Мелькали мимолетные романы, в поклонниках недостатка она не испытывала; танцовщицу влекли рестораны, кутежи, чадный угар ночного Петербурга, нравилась роль хозяйки на банкетах, которые устраивали балетоманы, – она умела расшевелить самых нелюдимых, зажечь, дать нужный тон общему веселью. Сохранилась черновая запись Вагановой о первой ее поездке за границу в начале 1900-х годов. Она с друзьями, артистами балета, побывала в Варшаве, Вене, Венеции, Флоренции, Риме, Неаполе. Задержались в Сорренто. Там однажды вечером отправились в кафе, где «загуляли как умели. Коля Легат взял скрипку у скрипача из оркестра, играл, аккомпанировал нам, нашим танцам, а мы плясали до упаду... Публики собралось порядочно, прямо-таки концерт устроили. Все были довольны, успех большой. Но в результате нам подали счет, в который входило, помимо съеденного и выпитого, за... веселье и пользование скрипкой». Саму Ваганову все чаще стал тяготить такой образ жизни. Мечталось о настоящем чувстве, о собственном доме, о семье... ..Должно быть, они встретились случайно, как говорится, по прихоти судьбы. Член правления Екатеринославского строительного общества, отставной подполковник путейской службы Андрей Александрович Померанцев не был балетоманом и тем более прожигателем жизни. Выходец из старой петербургской семьи, он обладал мягким уравновешенным нравом. Казалось бы, что могло быть общего у этого стареющего, сдержанного, замкнутого человека с актрисой, ветреницей, не знающей, куда девать избыток молодости и сил? На прежней его квартире остались жена и сын Андрея Александровича. Развода он то ли не требовал, то ли не добился. В свидетельстве о крещении мальчика, появившегося на свет 13 января 1904 года, записано, что Померанцев «усыновил Александра, рожденного вне брака от девицы Агриппины Вагановой». Мальчик вырастет стройным и ладным, с темными ласковыми глазами и мягким характером. А когда умрет Анна – старшая из двух сестер Агриппины Яковлевны – Померанцев скажет, что осиротевшие дети, Леля и Сережа, должны поселиться у них. Каждый год в этой семье, соблюдая обычай, будут готовить на Пасху праздничный стол. Каждое Рождество в гостиную будет украшаться елка. Каждое лето хозяйка дома вместе с ребенком будет ездить на юг Франции, к морю, а поближе к осени к ним присоединится и хозяин.

После долгого перерыва из-за беременности и родов танцовщица еле-еле дождалась возвращения в театр. Ее встретили куда приветливей, чем в памятный день поступления в труппу. Больше того – многие дали понять, что уважают за смелость, с какой она решила свою судьбу... За время своего отсутствия Ваганова словно бы поднялась в глазах начальства. Ее освободили от кордебалета. Все еще числясь во вторых танцовщицах, она постоянно доказывала: в этих вариациях никто не может сравниться с нею. Она доводила до блеска танцы, затертые поколениями исполнительниц. Рецензент Аким Вольнский придумал для Вагановой титул «царицы вариаций», затем и другие критики воспользовались его находкой. 29 ноября 1911 года, через четырнадцать лет после окончания школы, Ваганова вышла на сцену в своей первой балеринской (т.е. заглавной) партии. 13 ноября 1914 года давали «Жизель» и «Шопениану» с Карсавиной в главных ролях. Во втором акте «Жизели» прима подвернула ногу. Спектакль оказался под угрозой срыва. Молодой, но уже избалованный успехом танцовщик Петр Владимиров вбежал в уборную Вагановой, умоляя танцевать с ним вместо его партнерши. Как и все в труппе, Владимиров знал: одна Ваганова способна с ходу войти в ни разу не репетированную партию. «Моя «дерзость» понравилась, успех был большой, – вспоминала потом Агриппина Яковлевна. – Но мне редко приходилось этот вальс исполнять, так как затем все были здоровы». Много лет отделяло ее от осуществления, казалось, несбыточной мечты. Женщина-балетмейстер на этой сцене! Да еще покусившаяся на «Лебединое озеро»! Ее засмеяли бы насмерть, посмей только о таком заикнуться. Она и не заикалась. Но после всяческих успехов решила попросить роль Одетты-Одиллии.

В глубине ее души шевелилось сомнение. Острый взгляд не мог не подмечать в зеркале репетиционного зала беспощадное несоответствие рук и лица тому волшебному образу, что виделся ей в мечтах. Упорствуя, она не сдавалась. И не ведала, что награда придет потом: спустя тринадцать лет на ту же самую сцену, но совсем в другой эпохе появится ее воплотившимся идеалом лебедь Марины Семеновой – первой из ее учениц. ...Агриппину Яковлевну уволили со службы аккуратно в день ее рождения, когда ей исполнилось тридцать шесть, – отправили на пенсию. Впрочем, изредка она продолжала танцевать в спектаклях. Ваганова оставила сцену, добившись многого по своим исполнительским данным, но не изведав громкого успеха. Ее мучила неопределенность существования. Андрей Александрович, по-прежнему ровный, заметно переменялся. Просматривая за завтраком газеты, мрачнел, запирался в кабинете, и оттуда можно было слышать либо его шаги, либо разговор по телефону – сердитый, нервный. Шел 1917-й. Выстрелы Октября внешне не изменили жизнь Агриппины Яковлевны. В сочельник дворник раздобыл и принес елку. Вместе с сыном она убрала мохнатые ветки нитями серебряного дождя, развесила золотые шары, игрушки, расставила разноцветные свечи. Ужин был скромн.

Ночью Андрей Александрович застрелился под елкой... ...В театре перед началом зимнего сезона 1920/21 года открыли «школу мастеров хореографии», позже названную классом усовершенствования. В числе других преподавателей сюда была приглашена и Агриппина Яковлевна. Чуть позже она стала учить девочек в Театральном училище, позднее Ленинградском хореографическом, с которым была связана до последних дней своей жизни. Воительница по натуре, она могла восхититься девочкой не слишком с виду складной и работать с ней до седьмого пота, поражая результатами экзаменационную комиссию, труппу, публику, критиков. И только усмехалась, пряча обиду, когда доходили слухи о ее якобы везении; о том, будто в ее класс всегда попадают отборные ученицы. А они, ее ученицы, и составили славу русского балета. Марина Семенова, Ольга Иордан, Галина Уланова, Татьяна Вечеслова, Наталья Дудинская, Алла Шелест, Ирина Колпакова, Алла Осипенко и многие, многие другие – какие имена!.. 7 мая 1922 года состоялся концерт в честь 25-летия творческой деятельности Агриппины Яковлевны. Сама она танцевала в гранд-па из «Пахиты» и в «Шопениане», позже переданных ею поколениям учениц. Марина Семенова сохранила ее образ в этих жемчужинах старой классики: «Ни до этого времени, ни после мне не приходилось видеть прыжка такой собранности, стремительности... Ваганова на мгновение словно повисла в воздухе... Оказалось, что как танцовщица она была еще в полном блеске, в полной силе». Искусство балета хрупко. Его спектакли переходят от поколения к поколению, но стоит приостановить этот ход, и они навсегда умирают. «Пахита» утрачена, как многие шедевры Петипа. Большое классическое па сохранилось благодаря Вагановой: в 1930 году она возобновила полюбившийся ей фрагмент для своего

Смолоду мечтала Ваганова о переплавке итальянских и французских начал классического танца в единый стиль русской школы. Успехи училища радовали далеко не каждого. К исходу 1928 года нападки на него приобрели злобный политический характер: «11 лет советской власти еще не смогли полностью изгнать из стен училища порядочки прошлого, мертвый дух старого времени, выправить руководство». Слово «господа», обращенное к преподавателям и ученикам, то и дело витало в стенах этого учебного заведения, что не могло не тревожить партаппаратчиков. Сама Агриппина Яковлевна была целиком из того, старого времени, и имела (подумать только!) домработницу – верную Ньюшу. ...Иногда, к концу второго урока, в зал, где вела занятия Ваганова, входила пожилая женщина и, обменявшись с ней поцелуем, грузно опускалась на соседний стул. Девочки с любопытством посматривали на гостью, чья фигура являла разительный контраст их подтянутой, всегда аккуратной учительнице. Многие из них увлекались поэзией, любили и знали наизусть стихи Блока. И не могли себе представить, что коротко стриженная, располневшая подруга Агриппины Яковлевны была вдовой поэта, Любовью Дмитриевной Блок – Прекрасной Дамой блоковских стихов... Ученицы знали: Любовь Дмитриевна помогает Вагановой в работе над книгой «Основы классического танца». Этот уникальный учебник вышел в свет в 1934 году, весьма знаменательный для Агриппины Яковлевны: именно в это время она, художественный руководитель балетной труппы Театра оперы и балета им. Кирова, получила редкую награду – звание народной артистки РСФСР. В «Основах...» знаменитый педагог систематизировала весь опыт своих предшественников и свой собственный, раскрыв творческие принципы и методы, достижения русского классического танца.

Книга вызвала отклик, какого автор даже и не смела ожидать. Отовсюду, где были в стране балетные театры или школы, посыпались письма. Ее благодарили за помощь, одолевали просьбами прислать экземпляр учебника, сразу исчезнувшего из продажи. А она, вовсе на такое не рассчитывая, раздарила те немногие экземпляры, которые были у нее на руках... Книгу признали за рубежом – она вышла в Англии, Америке, Испании, Голландии. ...Во время войны театр начал собираться в далекую Пермь. Ваганова со дня на день откладывала отъезд. Тревожило отсутствие вестей о сыне. Став взрослым, Александр Андреевич Померанцев унаследовал отцовскую профессию путейского инженера. Жил он с матерью. Но, уважая, гордясь ею, охранял свою независимость, самостоятельно избранную судьбу. В 1939 году он женился на своей сослуживице. Агриппина Яковлевна холодно приняла невестку, слишком, на ее взгляд, юную для сына. А потом понемногу стала оттаивать, наблюдая, как преданно любит мужа эта скромная девочка, как терпеливо сносит от свекрови иные колкости. Война близилась к завершению. Летом 1944-го в Ленинград двинулись эшелоны с работниками театра и воспитанниками школы. Ваганова возвращалась домой, где 18 апреля родилась внучка, Людочка. Болезненная, слабенькая, «блокадная» девочка сразу заняла главное место в ее сердце. Шли годы. Сердце Агриппины Яковлевны порядком стало пошаливать. Она долго скрывала болезнь от близких, от себя самой. А тут врачи уложили в постель. Напрасно она уверяла, будто лучше ей двигаться, чем мучиться бездельем. Сердилась – ведь она необходима в школе! Еще бы, близился выпуск, она же «предательски» бросила учениц. ...Город ее не забудет. У дома по улице Дзержинского, 4 появилась мемориальная доска: «Здесь с 1937 года по 1951 год жила Агриппина Яковлевна Ваганова, профессор, крупнейший деятель советской хореографии». Знаменитое хореографическое училище, названное сегодня Академией танца, станет носить имя А. Я. Вагановой...

История жизни

Здание с двумя рядами колонн на петербургской улице Зодчего Росси знакомо всем любителям балета. Здесь находится прославленное Ленинградское хореографическое училище, из стен которого разлетелись по всему миру великолепные его питомцы. Сегодня училище это изменило свое название — это Академия танца. Однако имя, присвоенное ему, осталось и останется неизменным — это имя Агриппины Яковлевны Вагановой. Агриппина Яковлевна Ваганова стала первым в нашей стране профессором хореографии. Результатом ее неустанного труда, длившегося не одно десятилетие, стала целая плеяда замечательных танцовщиц, среди которых Марина Семенова, 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 переведенная практически на все европейские языки и ставшая незаменимым пособием для педагогов. Книга эта 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. Ее взгляды освежающе просты и профессиональны: в книге есть настоящее чувство меры в отношении наболевшего вопроса о технических различиях традиционных школ. Какой урок заключается в ее обдуманном суждении, в ее объективном подходе! Жизнь, посвященная изучению балета, отданная ему, дала ей богатый запас знаний, подлинно проникновенное понимание потребностей ее 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 нелегкого балетного труда. Сама она не была выдающейся балериной — истинное ее призвание, ее талант заключался в том, чтобы учить других искусству танца, делать доступным для своих учениц то, что поняла она сама. Агриппина Яковлевна Ваганова родилась 14 июня 1879 года. В десятилетнем возрасте она стала ученицей Петербургского театрального училища по классу балета. О том, чтобы стать балериной, девочка мечтала с самых ранних лет, ведь росла она в семье, где разговоры о театре были постоянными, да и сама она имела возможность бывать на спектаклях немного чаще, чем другие дети: отец ее, Яков Тимофеевич Ваганов, 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 уже научилась находить радость даже в монотонных упражнениях, готовящих маленьких учениц к будущим танцам. Она быстро поняла, что без этих упражнений танца просто не будет. У нее не было тех блестящих способностей, обладательниц которых уже в раннем детстве учителя называют «прирожденными 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 А. Облаков — довольно известный в то время танцовщик. Он лишь показывал ученицам, какие движения им нужно проделывать, а затем следил за правильностью их выполнения. Однако пытливая натура Вагановой противилась такому механическому повторению, и уже к концу первого года обучения девочка попыталась соединить усвоенные движения в одно целое, сочинив, по ее словам, «танцевальный отрывок, как бы вариацию» (впоследствии взрослую 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 ее 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 еще и потому, что она могла своими глазами видеть танец прославленных балерин, внимательно всматриваться во все их движения, запоминать, изучать — а потом, конечно, пытаться воспроизвести их. Уже в первые годы обучения Ваганова старалась анализировать все балетные приемы, 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. Уже тогда у нее начала складываться своя точка зрения на постановку этого балета, и не случайно через много лет она сочинила его собственную версию.

В ее жизни произошло еще одно благоприятное событие — она перешла в класс педагога Екатерины Отговны Вазем, известной балерины, обладавшей хорошими педагогическими способностями и уделявшей много внимания своим ученицам. Впервые в преподавании появилась четкая система. Девочки знали, что именно достигается повторением определенных 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 ее 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 ее взгляда». А понимание того, что делается на уроке, какую цель преследует каждое упражнение, облегчало их выполнение. Однако уже 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 уже ею пройден. Ее постигло еще одно огорчение. В этот год в училище был приглашен для работы со старшими ученицами известный итальянский педагог Энрико Чекетти, о котором говорили, что он может сотворить талант даже из танцовщицы с весьма слабыми способностями. Школа Чекетти действительно была очень прогрессивной для своего времени и учиться у него было счастьем для любой начинающей танцовщицы. Казалось бы, все 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 вел 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 нем 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 ее 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 чем ей отказала природа. Как писала о ней В. Красовская, «живой, язвительный ум помогал понять собственные недостатки, преодолеть 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 напряженные занятия.

В 1900 году появился первый отзыв о ее 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 еще долго продолжала танцевать в «шестерках» и «восьмерках», что было неплохо, но и в кордебалете ее продолжали использовать постоянно. Безусловно, такое положение ее не устраивало, и не только из-за того, что ей хотелось получать более серьезные 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 неудовлетворенности, 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 ее 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 выработывалась в ее неустанной работе над самой 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 ее собственной оценке, была способна на большее, чем исполнение танцев в «четверках». Однако балетмейстеры не торопились давать ей сольные партии. Это объяснялось еще 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 отчетливостью 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 ее мягкой пластикой и итальянскую, отличающуюся 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 ее индивидуальная манера исполнения стала заметной зрителям и критикам. Знаменитый «стальной носок» Вагановой, великолепный прыжок — сильный, высокий, почти мужской, четкость 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 нее. 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 ее именем для заслуженного увековечения памяти замечательного таланта в будущих поколениях артистов. Ваганова показала феноменальное мастерство полета 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 ее 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 ее 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 ее 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, причем в кругах, далеких от театра. Ваганова не оставила записей о том, как познакомилась она с отставным полковником, тонким, интеллигентным человеком, Андреем Александровичем Померанцевым, который вошел в ее жизнь, полностью изменив ее. 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 еще 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 ее 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 ее работы. Петипа покинул место балетмейстера, и его место занял на время Николай Легат, высоко ценивший талант танцовщицы. Правда, к сожалению, директор театра Теляковский не разделял этого мнения. В кордебалете ее 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 отчетливость и твердость 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 ее 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 все же предпочитал «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 ее 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 все 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 оvation».

И вновь после успеха — долгое ожидание. Следующий свой балет Ваганова получила лишь через два года после «Ручья». Но, к ее 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 ее давней мечтой, она думала о том, что изменила бы постановку некоторых частей. Однако пока ее мнение, конечно, никто не стал бы учитывать, да она и не высказывала его. Работа над этой партией была нелегкой. Образ Одиллии, где требовалась четкость линий, отточенность и стремительность, давался Вагановой легче, чем образ нежной, женственной, утонченной Одетты. Ваганова решила этот характер по-своему, внося в него старт 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 ее педагогической работе. Время шло, и сценическая карьера Вагановой должна была вскоре подойти к концу. Последним ее балетом стал «Конек-Горбунок», поставленный Александром Горским, к чьему творчеству Ваганова относилась с большим вниманием и интересом. Участие в постановке «Конька-Горбунка» она принимала с удовольствием, тем более что здесь был простор для ее виртуозного исполнения. Ее Царь-Девушка поражала своими сложными хореографическими приемами 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 ее характер, не ее роль. С технической точки зрения исполнение Вагановой было безупречным, но воздушной, незащитной, 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 своем увольнении на пенсию «за выслугу установленного срока». Правда, с ней заключили впоследствии контракт на участие еще в четырех 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. Волинский 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?

Ее натура не терпела бездействия, а приложения сил не было. Ваганова продолжала посещать класс танцовщиков, не прекращая постоянных занятий хореографией. Но разве может труд быть одухотворенным, 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 ее муж. Россия, с его точки зрения, погибала, и он не мог оставаться наблюдателем этой гибели. Вскоре после нового, 1917 года, он застрелился. Вагановой казалось, что ее жизнь оборвалась со смертью любимого человека. Но оставался сын, о котором надо было позаботиться. А вскоре бурные события в стране полностью перевернули ее жизнь. Впоследствии Ваганова никогда не вспоминала первые послереволюционные годы, которые оказались для нее, 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 все — пенсия, продукты, дрова. В разоренном 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, прирожденного педагога, появились новые возможности для приложения своего таланта. Однако эти перспективы не оправдали себя. Ваганова мечтала о серьезном 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 ее принципами, и она перешла в школу Балтфлота, которая гораздо больше известна под названием школы Волинского. 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 ее мечта сбылась, и Ваганова была зачислена в штат балетного училища, где было холодно и голодно, в особенности по сравнению с благополучием частных школ, но энтузиазм 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 ее 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 свое дело. А вскоре в ее классе появилась новая ученица — маленькая, неприметная девочка, которая, тем не менее, повела класс за собой, своим примером заставив юных упрямцев равняться на нее — сначала из самолюбия, а потом уже войдя во вкус регулярных занятий. Эту девочку звали Марина Семенова — имя, которое сейчас знакомо каждому любителю балета. Ваганова чуть ли не с первого взгляда могла распознать среди своих учениц будущие таланты. Главное для нее в ученицах было желание танцевать, стремление к упорной работе — такое, каким отличалась она сама.

У нее были свои любимицы — они бывают у каждого равнодушного педагога. Однако им приходилось еще 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 нее, правда, обижались — но ненадолго, чувствуя ее внутреннюю правоту. Несмотря на ее внешнюю жесткость, суховатость и насмешливость, Вагановой посвящены самые теплые страницы воспоминаний ее прославившихся подопечных. Вскоре о классе Вагановой стали говорить, что она отбирает для себя наиболее одаренных воспитанниц. Только сама Ваганова знала, сколько труда стоила эта одаренность, 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 приемы, 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 придает исполнению красоту, а другой делает его неуклюжим. Еще один основополагающий принцип методики Агриппины Яковлевны Вагановой заключался в том, что сначала девочка должна была освоить основные приемы хореографии строго канонически, выполнять их четко, 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 распространенное и общепринятое, было введено в преподавание хореографии именно Вагановой, понимавшей под этим термином правильную постановку корпуса и спины. Все ее питомицы отличались горделивой осанкой, уверенным прыжком и четкостью хореографических линий. Через несколько лет работы можно было уже смело говорить о школе Вагановой.

Однако в первые годы преподавания Агриппине Яковлевне пришлось выдержать немало нападков. Самое обидное для нее заключалось в том, что практически все они были вызваны причинами не творческого, не рабочего, а конъюнктурного порядка. Что было еще горше — исходили они со стороны бывших единомышленников, Волынского и Легата. Вдохновителем этих нападков 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.

Однако справедливость и здравый смысл восторжествовали. Балетное училище не только не было закрыто — в нем 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 Федор Лопухов, ставший впоследствии балетмейстером.

Деятельность Лопухова шла по двум направлениям — он ставил классические балеты в полной неприкосновенности, 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 все здание хореографического искусства».

Как показало время, права были именно Агриппина Ваганова и ее единомышленники. Именно широта взглядов Вагановой и ее подчинение целесообразности даже в том случае, если она имела собственное мнение по поводу использования акробатических элементов в балете, заставляли ее приходить на помощь артистам, занятым в балетах Лопухова. Ваганова могла оценить балет, даже если он основывался на отличных от ее 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 ее учениц были различны, но всех их роднила школа Вагановой, не терпевшей недоработок. И в каждом выпуске обязательно были ученицы Агриппины Яковлевны, 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 Семенову, 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». Семенова очень высоко оценивала участие Агриппины Яковлевны Вагановой в своем 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 ее премьеры, приезжая в Москву специально для того, чтобы побывать на спектакле и, если позволяло время, несколько дней позаниматься с Семеновой, не перестававшей оставаться ее 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 ее деятельность была необходима балетному театру. Она была назначена на пост художественного руководителя театра, вместо Федора Лопухова.

Самостоятельной балетмейстерской работой для Вагановой стала постановка «Лебединого озера». Теперь она могла внести в этот спектакль те изменения, которые казались ей необходимыми еще 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 ее создании. Основным мотивом создания новой хореографии этого балета, поставленного в свое 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, мало понятных и чуждых современному зрителю». 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 черного лебедей. Таким образом, сказочная ситуация колдовского превращения переводилась в реалистическое русло, и Одиллия становилась реальной обольстительницей, 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 ее 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 ее 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. Ее, как сторонницу классического танца как основы балета, это не могло не беспокоить. Ваганова видела и сама, да и ее ученицы, уже нашедшие свое 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 нем 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 — ее представления о балете не соответствовали тенденциям тех лет. Впоследствии, по прошествии времени, все встало на свои места — балет остался балетом в классическом понимании, сиюминутные новшества ушли в прошлое. Однако тогда Вагановой приходилось нелегко на посту художественного руководителя. Ее взгляды не совпадали со взглядами молодых балетмейстеров и возражения практически не принимались в расчет — новые тенденции поддерживались всемогущим Комитетом по делам искусств при Совете Народных Комиссаров СССР. В 1937 году она получила почетную отставку: ее освободили от должности художественного руководителя Кировского театра, предложив Ленинградскому хореографическому училищу «широко использовать ее 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 ее учебник хореографии, а она продолжала искать новые и новые приемы обучения, совершенствовать свое 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 покинуть родной город. Кроме того, она боялась, что письма сына ее 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 все же пришлось покинуть Ленинград — состояние ее 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 ее 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 вернется в родное Ленинградское хореографическое училище. А пока она стала вести занятия с артистами Большого театра. Майя Плисецкая, еще 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 ее 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 ее блестящие последние выпуски были лучшим доказательством этого. Последней ее 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 все хуже, все 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 поклоны 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, Семенова, Зубковская, Дудинская, такие непохожие, но объединенные 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.

Заключение.

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, Семенова, Зубковская, Дудинская, такие непохожие, но объединенные несравненной школой Вагановой. Похоронена она в Некрополе «Литераторские мостки». 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.

Список литературы:

1. Ваганова А.Я. Основы классического танца.
2. Хореографическое искусство. Государственный образовательный стандарт. 2001 г.
3. Материалы по истории русского балета: В 2 т. / Сост. М. В. Борисоглебский. Л., 1938-1939; Ленинградское государственное ордена Ленина и Трудового Красного Знамени академическое хореографическое училище им. А. Я. Вагановой: Альбом. Л., 1988.



