

MUSICUS

ВЕСТНИК
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
ИМЕНИ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

№ 2 (70) • апрель • май • июнь • 2022

Подписной индекс в каталоге Почты России П6982

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Журнал зарегистрирован
в Федеральной службе по надзору
в сфере массовых коммуникаций, связи
и охраны культурного наследия
Свидетельство о регистрации средства
массовой информации ПИ № ФС77-30963

Главный редактор

Марина Владимировна МИХЕЕВА

Редакционный совет

Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ
Андрей Владимирович ДЕНИСОВ
Ирина Степановна ПОПОВА

Отдел распространения, разработка логотипа, редактор

Л. П. МАХОВА

Дизайн и верстка

Ю. Л. НОГАРЕВА

Фотограф

В. Ю. КОНОВАЛОВ

Адрес редакции

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А.
Тел.: +7 (812) 644-99-88
E-mail: edition@conservatory.ru
<http://www.conservatory.ru>

Подписано в печать 30.05.2022 г.
Формат 60×84 1/8. Бумага кн.-журн. Печать
офсетная. Зак. № 122

Оригинал-макет, электронная верстка выполнены
в Санкт-Петербургской государственной
консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Отпечатано в ИП Копыльцов П. И. 394052,
Воронежская область, город Воронеж, улица
Маршала Неделина, д. 27, кв. 56. Тираж 120 экз.

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.
Мнение редакции не всегда совпадает
с мнением авторов материалов. За публикацию
предоставленных в редакцию материалов го-
норары не выплачиваются.

Материалы, опубликованные в настоящем жур-
нале, не могут быть полностью или частично
воспроизведены, тиражированы и распростра-
нены без письменного разрешения редакции.

Содержание

Alma mater

А. Рубец. Воспоминания о первых годах Петербургской консерватории
(продолжение). Подготовили А. Б. Павлов-Арбенин, М. В. Рудко 3

Юбилей

А. Полубенцев. Кафедра режиссуры балета. Как все начиналось
(первые пять лет: 1962–1967 годы) 11
Нам — 60! К юбилею кафедры режиссуры балета (Г. Т. Комлева, Р. Ю. Вагабов,
Е. В. Кийко, Х. Мехмедов, В. М. Медведев, К. А. Чувашев) 19
«Праздник жизни»: выпуск 2012 года о кафедре режиссуры балета.
Подготовила О. В. Грызунова 37
Н. Копысев. Ария Пестова. К биографии танцовщицы 40

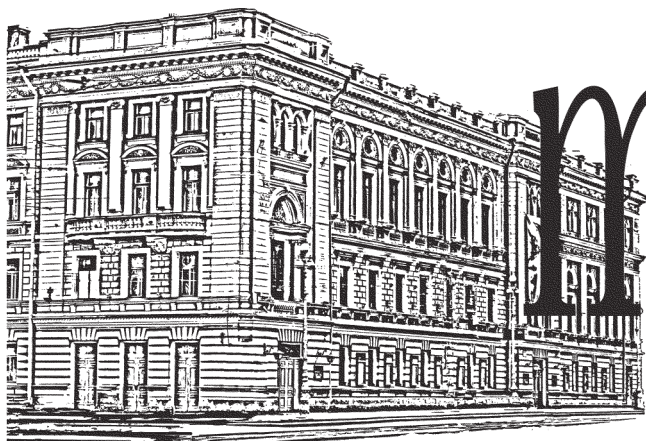
Посвящение

К 350-летию со дня рождения Петра I

Родному городу посвящается... (И. С. Воробьев, Г. О. Корчмар, В. В. Плешак,
Е. В. Петров, С. В. Плешак, И. Е. Рогалев) 46

Studia

И. Райскин. Шостакович: текст, подтекст, свертхтекст (продолжение) 60
Наши авторы 68



MUSICUS

QUARTERLY
OF THE SAINT PETERSBURG
RIMSKY-KORSAKOV
STATE CONSERVATORY

Subscription index in the *Russian Post's* catalog: П6982

№ 2 (70) • april • may • june • 2022

Founder/publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

The magazine is registered by the Federal Service
on Supervision in the Sphere of Mass Media,
Communication and Cultural Heritage Protection.
Registration certifiсat of mass information
medium ПИ № ФС77-30963

Editor-in-Chief

Marina MIKHEEVA

Editorial Council

Natalia BRAGINSKAYA
Andrey DENISOV
Irina POPOVA

Distribution Department, development Logo, editor

L. MAKHOVA

Design and imposition

Y. NOGAREVA

Photographer

V. KONOVALOV

Editorial Board address:

2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88
E-mail: edition@conservatory.ru
<http://www.conservatory.ru>

Signed to print 30.05.2022

Size (format): 60×84 1/8. Book/magazine paper.
Offset print.

Print model and electronic imposition
accomplished at the Saint Petersburg
Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Printed in the Freelance Park LLC, 5th V. O. line,
house 70, letter A, room 52N, St. Petersburg,
199178, Russia.

Circulation: 120 copies.

*Articles submitted to the magazine undergo peer
reviewing. The Editorial Board's opinion may not
coincide with the author's. No royalties are paid
for publication of the materials.*

*Materials published in this magazine may not be
reproduced, circulated or distributed, completely or
partially, without Editorial Board's permission given
in written form.*

Contents

Alma mater

- A. R u b e t s. Memories of the first years of the St. Petersburg Conservatory
(continued). *Prepared by A. Pavlov-Arbenin and M. Rudko* 3

Jubilee

- A. P o l u b e n t s e v. Department of Ballet Directing. How it began...
(the first five years: 1962–1967) 11
- We are 60! To anniversary of the Department of Ballet Directing (G. Komleva,
R. Vagabov, E. Kiyko, Kh. Mekhmedov, V. Medvedev, K. Chuvashov) 19
- «Celebration of life»: graduates of 2012s about the Department
of Ballet Directing. *Prepared by O. Grizunova* 37
- N. K o p y s e v a. Aria Pestova. About biography of ballet dancer 40

Dedication

To 350th anniversary of Peter the Great's birth

- Dedicated to our native city... (I. Vorob'ev, G. Korchmar, V. Pleshak, E. Petrov,
S. Pleshak, I. Rogalev) 46

Studia

- I. R a i s k i n. Shostakovich: text, implication, supertext (continued) 60
- Our authors 68

We are 60!

To anniversary of the Department of Ballet Directing

Нам — 60!

К юбилею кафедры режиссуры балета

ГАБРИЭЛА КОМЛЕВА. Народная артистка СССР, лауреат Государственной премии РФ, профессор, балет-мастер-репетитор Мариинского театра.

Во славу Петербургской консерватории

Наша Петербургская консерватория неизменно вызывала во мне почитание — чуть не религиозное. Не могла даже представить себе в самых смелых мечтах, что она в далеком будущем станет частью моей жизни, и очень значительной. Но образ этого волшебного «храма музыки» непременно присутствовал рядом, то и дело пересекаясь с моими житейскими обстоятельствами.

Началось с Хореографического училища. Уроки музыки на Зодчего Росси были из любимейших. И с педагогом мне повезло: Елена Осиповна Мандель была пропитана музыкой до кончиков ногтей. Доброта и требовательность, вроде бы несоединимые, в ней уживались, и наши встречи превращались в праздник. К тем, кто музыкой не жил, она была терпима, но и сердца своего на них не тратила. Ее дар души доставался целиком нам, одержимым. К ним принадлежал и Рудик Нуреев, одноклассник, и это нас сближало. Вместе прорывались в нашу Филармонию на умопомрачительные концерты с Е. А. Мравинским, где он колдовал и околдовывал. Его боготворила и Вера Сергеевна Костровицкая, двоюродная сестра Гийома Аполлинера, мой выпускающий педагог по танцу — считалось, правая рука А. Я. Вагановой в педагогике. Вера Сергеевна могла как бы ненароком спросить, была ли я на последнем концерте Евгения Александровича, и, пропустив его, чувствовала себя пристыженной. А потом так увлекательно делилась своими впечатлениями, что становилось очевидно: пропустить событие такого масштаба — преступление, невозможная утрата... И мы, валясь с ног от усталости после уроков и репетиций на Зодчего Росси, не пле-

The proposed material represents recollections of graduates of different years about the Department of Ballet Directing of Leningrad conservatory.

Keywords: Leningrad conservatory, the Department of Ballet Directing, George D. Aleksidze, Olga M. Berg, Nicolay N. Boyarchikov, Isaak D. Glikman, Peter A. Gusev, Nikita A. Dolgushin, Tatyana V. Il'ina, Natalia A. Kamkova, Ludmila A. Linkova, Feodor V. Lopukhov, Nina R. Mirimanova, Alexander M. Polubentsev, Juri N. Chirva, Alla Ya. Shelest.

Предлагаемый материал представляет собой воспоминания выпускников разных лет Ленинградской государственной консерватории о кафедре режиссуры балета.

Ключевые слова: Ленинградская консерватория, кафедра хореографии, Г. Д. Алексидзе, О. М. Берг, Н. Н. Боярчиков, И. Д. Гликман, П. А. Гусев, Н. А. Долгушин, Т. В. Ильина, Н. А. Камкова, Л. А. Линькова, Ф. В. Лопухов, Н. Р. Мириманова, А. М. Полубенцев, Ю. Н. Чирва, А. Я. Шелест.

лись — мчались в Филармонию. Рудик был особенно изобретателен в поиске запретных проникновений: это он открыл спасительный для нас ход в зал чуть не через крышу. Так мы оказывались на желанных хорах.

Добрейшая Мандель спуска нам не давала. Зато и успехи наши музыкальные прибывали. Я справлялась уже со сложными пьесами Листа и даже удостаивалась исполнять их на училищных отчетных концертах. Поговаривали — почему бы ей не предпочесть консерваторию? Я же по-прежнему бредила танцем.

Дошли слухи — состоялись «торги» у Елены Осиповны с ближайшей подругой, сестрой Дмитрия Шостаковича Марией Дмитриевной, тоже учившей балетных: та проявляла желание поработать со мной и предлагала в обмен троих своих лучших воспитанников... Шутка шуткою, но ее интерес ко мне льстил.

Перспектива учиться в консерватории вдруг пугающе приблизилась — на грани с реальностью. Выпускной класс. Шаг считался у меня большой, но добавить его никогда не мешало. Нарушая запрет на «растяжки», очень строгий в те годы, я тайком мучила себя, водрузив ногу на круглую печку, возвышавшуюся тогда в классе. Перестаралась и... порвала связки. Консилиум врачей припечатал — менять профессию. Реально — консерватория, прочили будущее концертирующей пианистки. Лишь один травматолог, Наталья Александровна Дембо, спасительница балетных, с приговором не согласилась и, действительно, «вытащила», спасла меня: я заканчивала училище вместе со своим курсом. После этого происшествия, мне показалось, мой шаг стал скромнее и, главное, приходилось остерегаться акробатических «шпагатов», которыми я щеголяла сызмальства: а их-то всё чаще облюбовывали постановщики-новаторы.

Вот и в замечательной «Ленинградской симфонии» с музыкой Шостаковича (1961), второй моей премьере



в современной хореографии, уже артисткой театра, их было предостаточно: талантливейший хореограф И. Д. Бельский щедро и впечатляюще ими пользовался. Приходилось приспосабливаться и остерегаться, помалкивая о своих проблемах.

Нашему поколению повезло: хрущевская «оттепель» способствовала мощному всплеску творческой энергии, и в балетном театре тоже. Талантливые хореографы, принципиально новые типы спектаклей рождались один за другим. Участвовать в их создании было необыкновенно увлекательно, дарило нам счастье. Внимание к музыке было первостепенным.

Современная музыка требовала новых пластических средств, в их поиске хореографам помогали артисты. Недавний выпускник нашей консерватории А. П. Петров в балете «Берег надежды» (Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, 1959, хореограф И. Д. Бельский) смело вводил джазовые интонации и соответствующие музыкальные инструменты, неожиданные для академической сцены. Итог — ошеломляющая новизна хореографического решения, талантливый манифест нового этапа отечественного балета, одаривший многими открытиями, в танце в том числе. А ставший уже классиком Д. Д. Шостакович, вдохновленный недавними военными событиями, потрясал мощью и масштабом своей исповеди, убежденный: «этого не должно повториться!»

Наша биография детей, прошедших через войну и ее утраты, делало участие в «Ленинградской симфонии» глубоко личным, сердечной болью наполненным.

Мне вспоминались гибель отца и его слезы при расставании: он понимал — навсегда, моя замороженная безучастность умиравшего блокадного ребенка.

И Ю. Н. Григорович, и И. Д. Бельский в конце 1950-х в качестве хореографов начинали — как мы в своем исполнительстве, но с первых спектаклей становились признанными мастерами, лидерами. У нас, только набравших опыт, пробуждался вкус к подобного рода экспериментам — своеобразной творческой разведке и азарту открытия. Нового хотелось еще и еще.

Тут и возникла идея подготовки балетмейстеров в нашей консерватории (1962), подогретая жаждой преобразований 1960-х, «оттепелью». Она исходила от Ф. В. Лопухова, то битого, то возносимого. Нелепые обвинения в формализме, очернении советской действительности, достигшие апогея в гонениях на «Светлый ручей» Шостаковича (Малый оперный театр, 1935) — спектакль, имевший чрезвычайный успех в обеих столицах — утратили злободневность, терялись в прошлом. А сам Лопухов приобрел к тому времени солидный постановочный опыт в бывшем Мариинском, окрепшем с его участием Малом оперном, в московском Большом театре. Даже попробовал начать подготовку хореографов, участвуя в создаваемых впервые балетмейстерских курсах при Ленинградском хореографическом училище в 1937 году, вынужденно остановленных войной. Но те курсы высшего образования не давали. Почву для дальнейших ходов подготовили Вагановские педагогические курсы при нашей консерватории, впервые давшие вузовское образование балетным специалистам (1946–1951).

Инициативу после войны перехватила предприимчивая Москва — правда, густо «начиненная» ленинградцами, в балетном мире особенно. Тут вспомнили о сочинителях танца. Р. В. Захаров, успешно начав балетмейстерскую деятельность в Ленинграде («Бахчисарайский фонтан», 1934), с размахом продолжил ее в столице, занял там вместе с Л. М. Лавровским «командные позиции». Ему удалось повторить идею бывших земляков растить хореографов на вузовском уровне. Прославленный ГИТИС создал в 1946 году балетмейстерский факультет, и Захаров его возглавил.

Предпочтения Захарова и Лопухова не совпадали. Каждый объявил свою программу. Позиция Захарова была тогда злободневной: опора на театральную убедительность и соответствующие выразительные средства. Торжествовала, пока, хореодрама. Лопухов, причастный к кричащей, воинствующей современности в искусстве, предельно увлеченный ею, почитал по-прежнему основой основ в балете музыку. Выбор вузов был предопределен: театральный — в Москве, консерватория — в нашем городе.

Противостояние поначалу было острым. Время способствовало тому: шло размежевание рождавшихся тенденций с уходящими. Захаров и Лопухов принадлежали к разным лагерям. Новаторы присягали в верности Лопухову.

Казалось, бурная творческая жизнь, с одной стороны, Кировского балета, с другой — консерватории, несмотря на территориальную близость учреждений (разделяли их, буквально, лишь трамвайные пути!) взаимных пересечений не имела. И вдруг обнаружилось: имела, и эти связи проясняли сущность балетного искусства.

Дерзкая идея родилась у музыкантов... Приходится запнуться: балетные имеют к ней самое прямое отношение, установить первенство вряд ли удастся. Влияние Лопухова проглядывало здесь несомненно.

Три человека: блестящий музыкант Виталий Михайлович Буяновский, его жена, танцовщица Кировского Татьяна Васильевна Базилевская, знакомившая в консерватории будущих хореографов с классическим наследием, любимец Лопухова, студент балетмейстерского отделения первого набора Георгий Дмитриевич Алексидзе составили плодотворный союз единомышленников. Все чтут музыку, каждый по-своему причастен к танцу. Это была общность высочайших профессионалов, дерзко всматривающихся в будущее, не боящихся смелых и неожиданных начинаний. К тому же отмеченная еще интеллектуальностью самой высокой пробы.

Выдающийся потомственный валторнист Буяновский, народный артист РСФСР, профессор, кандидат искусствоведения, ведущий солист у Мравинского, не ограничивался концертной деятельностью, в том числе в излюбленных им камерных ансамблях, и педагогией в консерватории. Он еще сочинял музыку, даже балетную! Танец ему был близок: еще бы, начинал он в оркестре Кировского театра, а теперь вот и жена целиком захвачена преобразованиями в этом искусстве. Баталии между супругами о будущем и балета и музыки были нешуточные. Они обострились с появлением нового студента из Тбилиси, из высших театральных кругов: Алексидзе бредил музыкой, отец его, известный режиссер, руководил драматическим театром. Тончайший вкус, изысканная культура всех троих сближали. А почему бы саму музыку не сделать зримой — предметом танцевального действия? Пусть музыкант присутствует на сцене, а танцовщик попытается передать и смысл пьесы, и особенности звучания солирующего музыкального инструмента. Балетмейстер ему в том поможет. Трудная задача зажгла каждого участника. Так родились интереснейшие вечера Камерного балета и камерной музыки под эгидой Георгия Алексидзе, взорвавшие культурную жизнь города (1968).

Танец бросал вызов музыке: подлинное состязание в выразительности. Музыкальные произведения и инструменты могли быть экзотическими, из редких. Мне достался клавесин — «Три вирджинальных танца», достояние истории. Щипковый инструмент в клавишном варианте, глухой, но отчетливый звук. Хореография Алексидзе очень точно воспроизводила и особенности звучания, и почти суровый аскетизм пьес. Не знаю, удалось ли мне в полной мере передать задумку хореографа, но вечер в целом, состоявшийся в Большом зале филармонии 6 июня 1968 года — в «Белые ночи!» — за-

помнился как одно из оригинальнейших начинаний. Именно тогда родился едва ли не самый самобытный хореограф моего времени Алексидзе. А в нем я обрела верного и талантливого друга, с которым с удовольствием сотрудничала и в дальнейшем.

Солирующий инструмент — и танец. И музыкант, и танцовщик оба на сцене. И, действительно, рождалось новое качество их слиянности, устанавливались какие-то особые токи между ними.

Опыт совместной работы театра и балетмейстерской кафедры консерватории удался. И моя дружба с воспитанниками кафедры продолжалась, и нередко приносила интригующие плоды. И студенты, и выпускники охотно обращались ко мне. А если этот интерес вдруг замирал, я сама вызывала их на сотрудничество. Особенно успешной была совместная работа с Борисом Эйфманом и Эдвальдом Смирновым; я очень благодарна им за счастливые мгновения творчества.

Связи налаживались и с москвичами.

Появилось новое лицо — Игорь Есаулов. Отличный профессионал пермской выучки, ученик блистательного педагога Ю. И. Плахта: тот начинал как москвич, а в итоге оказался нашего ленинградского «разлива». В Плахте московская школа и наша соединились: ему удалось охватить лучшее в педагогическом мастерстве и там, и тут. От москвича Н. Тарасова — к ленинградцу В. Пономареву, одному из самых верных адептов петербургской танцевальной культуры. А дальше — педагогическое отделение Ленинградской консерватории с А. Я. Вагановой и В. С. Костровицкой.

Игорь учился на третьем курсе балетмейстерского отделения ГИТИС'а у Л. М. Лавровского. В 1965 году стал победителем Первого всесоюзного конкурса балетмейстеров. Следующий конкурс состоялся в 1966 году, Игорь решил в нем поучаствовать. Номер «Птица в клетке» на музыку «Наваждения» С. С. Прокофьева он уже сочинил, искал исполнительницу. Остановился на мне. Я на его предложение, конечно же, с радостью откликнулась: по новой хореографии я уже тосковала. Он приехал в Ленинград, показал мне свое сочинение, я постаралась всё это выучить. Потом дважды приезжала в Москву, и мы там репетировали. Мои московские друзья попросили на одной из таких встреч поприсутствовать. И были ошеломлены — не верили, что такое можно выполнить.

А хореография Есаулова была действительно необычайно сложна, даже на фоне всего моего предшествующего опыта. Нервная, экстатическая музыка подчиняла напором. Она рвалась вперед, побуждала к действию. И в танце моей героини преобладали призывные интонации. Репетиций было мало, считанные. В итоге наградили меня — за лучшее исполнение. Сочинителей предпочли других. Номер жил, шел и в дальнейшем, менял даже название.

Вслед за Лопуховым консерваторскую кафедру в Ленинграде возглавил П. А. Гусев (1967–1983). Мудрейший человек, изрядно поднаторевший в тайнах

«театральной кухни». Умело пользовался своим мужским обаянием, знал, как его приспособить к вкусам начальственных дам. И добивался поразительных результатов! Его деятельное участие в рождении журнала «Советский балет» трудно переоценить. И для руководимой им кафедры добивался невероятного — трудоустройства выпускников, и они разлетались по всей стране, нередко руководителями трупп. Сумел даже обмануть бдительность министерских чиновников и открыл (de facto) подготовку кроме хореографов еще и балетмейстеров-репетиторов (1967): официально сделать ему это не удавалось. В первом наборе оказались привлеченные им Колпакова и Кургапкина. Явные «козыри» в борьбе с министерскими верхами.

А мне дома уже давно твердили: «Надо учиться, получить высшее образование. И кругозор расширится, и тебе самой интересно будет!» Студентка — в сорок лет? Да я и запомнить ничего не смогу! Пожалуй, смеяться будут...

Решилась наконец. Для храбрости уговорила подругу Наталию Янанис составить компанию, поступать вместе. И вот мы обе в 1979 году — студентки! На поточных лекциях рядом с нами «зеленая молодежь», для нас они — дети; отшучиваемся: «А мы — комсомолки тридцатых годов!»

Являемся к Гусеву на первое занятие по специальности. Он удивлен: «А вам-то что тут делать? Наверняка о танце больше меня знаете». И отправил восвояси. Свои пятерки получали автоматически. Реальным делом занялись, когда дошли до дипломной работы. Гусев ставил «Баядерку» в Свердловске. Пришла мода — вернуться к премьерному спектаклю. Каждая дипломница приносила по акту, четвертый, давно забытый акт, сочинил Пётр Андреевич сам. Мне достался третий акт «Тени». Странный получился спектакль: победных реляций не было. Но дипломы тем не менее оказались у нас в кармане. У меня, как и в училище, с отличием.

Наступил момент, когда Гусев с администрацией консерватории разминулся. Его заменили Долгушиным (1983), завершившим тут недавно образование у О. М. Виноградова (1980). Это широко практиковалось: кафедра охотно приглашала преподавать своих выпускников. Кстати, принято было очень терпимо относиться к составу кафедры: здесь уживались люди разных художественных ориентаций, традиционалисты и новаторы: И. Д. Бельский, Ю. Н. Григорович, О. М. Виноградов с К. М. Сергеевым, Н. А. Анисимовой, А. Я. Шелест, Н. А. Камковой. Петру Андреевичу удавалось сглаживать противоречия, не доводя их до конфликта.

Гусева не стало в 1987 году. Долгушин задолго до этого предупредил, чтобы я готовилась заменить его в консерватории и взять на себя подготовку репетиторов. Здесь моего желания не спрашивалось, говорилось, как о деле решенном. Опыт репетиторский к тому времени был у меня изрядный, выверялся, когда я переносила спектакли классического наследия на другие сцены. Но главным моим богатством было полученное

у других мастеров, с которыми мне посчастливилось встретиться уже в театре: это они оберегали сокровища прошлого и традиции императорского балета. Считалось, что эти традиции, вопреки всему, продолжали жить в советское время, обновлялись в современном репертуаре.

Обычай почитать старших сохранялся в советском балете предшествующих десятилетий свято: сказанное, подмеченное учителями передавалось от поколения к поколению. Профессиональная память была незыблемой. Дудинская, мой наставник, наверняка хранила полученное у Вагановой и добавляла открытое ею самой. И я шла этим путем.

Я возвращалась в консерваторию педагогом. Годы, проведенные здесь студенткой, мне, действительно, очень много дали. Общение с профессионалами экстра-класса, людьми талантливейшими, нас, студентов, преобразовало. Судите сами: изобразительное искусство — с поразительной Т. В. Ильиной, история театра — со сценаристом, «лучшим другом Шостаковича», как он представлялся, И. Д. Гликманом, музыка — с провидцами А. Н. Дмитриевым, Л. Г. Данько, Л. Г. Ковнацкой; тут и знатоки танца дирижеры О. М. Берг и Ю. В. Гамалей; список выдающихся людей можно длить и длить. Стены прежнего тесного профессионального мира раздвигались, открывая прекрасную художественную Вселенную: разные искусства, каждое по-своему, повествовали о душе человека, погружали в ее тайны. Многое, знакомое прежде, виделось теперь иначе: богаче, ярче, убедительней. Как мне всё это помогло в формировании курса репетиторства, а следом в работе ведущей на радио и телевидении! И, как ни странно, в работе над репертуаром тоже.

О том, как преподавал специальность Гусев, я знала понаслышке. Обычно, считалось, брал танцевальный фрагмент, предпочтительно из старинного балета, и подробно комментировал, к чему в исполнительстве здесь надо было стремиться, в чем заключаются главные трудности. Это были вариации, дуэты, целые сцены, иногда достаточно большие. Любил показывать приготовленное на существовавших тогда творческих лабораториях. Гордился, что у него хранятся записи многих ушедших балетов прошлого. Правда, не слышала, что эти записи где-то позднее появились...

Я попробовала навести тут порядок, как-то систематизировать работу. Решила выстроить курс хронологически — как смену стилей, начиная с романтизма. Завершалось всё современным репертуаром, отечественным и зарубежным. Брала тот материал, который хорошо знала и танцевала сама в течение многих лет. Помогло еще и то, что отношение к репетиторской работе за последние десятилетия кардинально изменилось. У предшествующего поколения акцент делался на самостоятельную работу.

Сохранение текста — святое дело, закон. Вот что оставалось неизменным у всех исполнителей, независимо от их индивидуальных особенностей. Замена

движений, приспособление текста к своим возможностям, предпочтение выигрышных для себя *pas* считались недопустимыми. О принципах работы с балетмейстером-репетитором в 1930-е годы сообщил Андрей Лопухов: следовало самому выучить порядок партии у любого уже танцевавшего ее, придумать собственную трактовку нового для тебя материала. Последнее было обязательно: так пробуждалась творческая инициатива, самостоятельное понимание исполняемого. Если твое толкование репетитора не устраивало, расходилось со спектаклем, старший коллега вносил коррективы.

У нас собственного толкования уже не требовалось. Если оно и появлялось, то либо в силу уникальности дарования, либо в процессе «вызревания» партии. «Разжевывания», углубления в материал от репетитора не ждали.

Позднее работа, которую прежде осуществлял сам исполнитель, легла на репетитора. Именно он искал решения для нового исполнителя, пробуя на нем многие варианты, отбирая удачное. И значимость работы репетитора неизмеримо выросла. Энергия созидательной мысли хореографа постепенно снижалась, приток премьер слабел, а потом захирел вовсе. Роль балетмейстера в творческом процессе падала, а репетитора возрастала.

Особенностью нашей консерватории было то, что учебное заведение имело свою полноценную сценическую площадку — Оперную студию (название много раз менялось), со своей напряженной творческой жизнью. В ней участвовали все кафедры, все учебные подразделения и специалисты по танцу тоже. И педагоги, и студенты выступали постановщиками идущих здесь спектаклей, оперных и балетных. А для экзаменов в качестве исполнителей сочиненного разрешалось использовать артистов труппы, это входило в их обязанности.

Долгушин был очень живой творческой личностью: энергичный, чуткий к современному. Охотно откликался на чужую идею, с удовольствием реализовывал ее, был склонен даже перехватывать инициативу. Он руководил кафедрой, а с некоторых пор и труппой — эдакий монополист по танцу. Активно ставил сам и, главное, несмотря на возраст, травмы, многочисленные хирургические вмешательства, продолжал выступать как артист балета. Увы, он всегда видел происходящее сквозь призму личных интересов. Потому о нем с усмешкой говорили: «косит — в свою сторону». Удача случалась там, где интересы общие и индивидуальные совпадали.

Встреча с Натальей Рыженко, балериной Большого театра, ставшей хореографом, переросла в дружбу и длительное, очень счастливое сотрудничество. И для меня, и для консерватории. Вот кто был одержим танцем! Ради него она была способна на подвиг. И совершила его, влюбившись в творчество Хосе Лимона. Его труппа приезжала к нам на гастроли и потрясла масштабностью замыслов и точностью пластического ре-

шения, восходящего к танцу-модерн. Очарованная Наталья раздобыла давнюю кинозапись ряда шедевров мастера с первыми исполнителями и сделала невозможное: расшифровала ее покадрово, записав и зарисовав необходимое — как текст. Тут были «Павана мавра» и «Танцы для Айседоры».

Предложила мне для моих творческих вечеров. А почему бы не сделать это в консерватории, подумала я? И поделилась задумкой с Долгушиным. Он встретил предложение с восторгом: мечтал о Мавре. «Друга мавра» (так величали здесь Яго) решили поручить Марату Даукаеву. Наташа посоветовалась со мной — какая героиня мне ближе? Решили — интереснее «Жена друга»: больше красок. Дездемона очень подходила Лене Евтевой. С наслаждением работали над этим материалом. И Наташа жила им: проведя столько часов над расшифровкой, она вошла во все тонкости пластики и особых, не близких нам, воспитанным на классике, поз.

Успех премьеры (24 мая 1984 года) превзошел все ожидания, вызвал ажиотаж в балетной среде и любителей и профессионалов. Музыка Г. Пёрселла в замечательном исполнении консерваторского оркестра под руководством ректора В. А. Чернушенко прозвучала как открытие. Горячо обсуждалось наше исполнение, опасались невозможных утрат. Просвещенные знатоки отмечали и стилистическую точность, и различие. Многие отдавали предпочтение нашим артистам: тут корпус был более пластичен, выразительнее, и основывалось это на разнице школ. «Павана» в дальнейшем охотно исполнялась, даже на моих бенефисах, на время вошла в репертуар Кировского театра. И эта постановка Хосе Лимона, и «Танцы для Айседоры» были отсняты на Ленинградском телевидении, оказались достоянием самой широкой аудитории.

Легендарная Дункан стала центром новых идей в танцевальной культуре XX века. Увлечение гениальной босоножкой было повальным. Ее влияние на искусство той эпохи невозможно переоценить. У нас укоренилась неверная информация о том, что ее во многом «импровизационный» материал погиб вместе с нею. Мне удалось убедиться в обратном. В разных странах и, прежде всего, в Америке существовали коллективы, бережно хранившие ее танцы — они ведь оказались сочиненными: это была авторская хореография, каждый номер имел и свое решение, и свой пластический язык. Импровизация присутствовала в исполнении. И, как выяснилось, Хосе Лимон танцы Айседоры хорошо знал!

По характеру эти танцы могли быть очень разными: трепетными, страстными, патетическими, нежными, героическими. Каждый номер в сюите поручался другой исполнительнице — той, которой был ближе. Рыженко решила все танцы отдать мне: считала, что нужные краски в моем исполнении заиграют в полную силу. Не мне судить об итоге: но так возникали для меня и трудности, и особый интерес.

Моя педагогическая работа в консерватории набирала силу, привлекала сюда учиться иностранцев:

они приезжали «на Комлеву». Среди них встречались люди замечательные. Некоторые, например, китайка Лии Чао, остались друзьями, очень близкими, навсегда. Параллельно тут продолжалась и моя сценическая деятельность, нередко дополняя происходившее в театре, внося новые краски. Теперь мне ставили и педагоги кафедры Г. Алексидзе, Э. Смирнов, даже Н. Долгушин и студенты.

Интерес к классическому наследию (в широком смысле) на нашей кафедре был постоянным; начатое Лопуховым, Гусевым в дальнейшем по-разному разрабатывалось. Решили приобщиться к Баланчину, учившемуся у нас в консерватории и выросшему в классика XX века, его «Хрустальному дворцу» (1986), и я возобновляла эту хореографию с наслаждением. Стремилась расширить накатанный репертуар за счет того, что Западу было хорошо известно, а нам нет: так появились упомянутые выше «Павана мавра» и «Танцы для Айседоры» Х. Лимона, а теперь решили обогатить репертуар консерваторской труппы «Па де катром» А. Долина и поручили это сделать мне (2007). Замечательное воспоминание о романтическом балете давно и с успехом шло на сцене Мариинского театра. Менялись поколения исполнителей, появлялись чуждые там наслоения. Я с удовольствием «вычищала» всё это, возвращая хореографию к той, которую так бережно и тщательно передавал нам А. Долин.

Администрация консерватории, как правило, относилась к кафедре не просто терпимо, а явно хорошо. Вот и с Чернушенко у нас были общие замыслы и успешные свершения. Но иногда столкновения были, и серьезные — настолько, что речь шла о закрытии кафедры. Дружба Долгушина с Чернушенко в итоге обернулась нешуточной враждой. Никиту сменили. Теперь кафедру возглавил один из талантливейших хореографов «нового времени» Николай Николаевич Боярчиков (2000–2009); его метко окрестили «совестью балета». На мой взгляд, это был лучший, идеальный глава нашего подразделения из людей несхожих, но одинаково влюбленных в свое дело и в искусство танца. Интересы кафедры для него непременно были на первом месте. Не всё ему удавалось. Но иногда, вопреки всему, он достигал невероятного. Например, учредил конкурс молодых балетмейстеров: случайно выяснилось — на собственные деньги! Поняв, что другим способом раздобыть средства не удастся никогда, он ради своей мечты стал собирать на эти цели валюту во время зарубежных гастролей труппы Малого оперного, которой руководил.

Боярчиков придумал название конкурса — «Агон» («Состязание») — и с огромной заинтересованностью организовывал его. Главная задача — оживить творческую жизнь кафедры, повысить заинтересованность студентов, выработать у них бойцовские качества. Каждый конкурс посвящался выдающемуся отечественному деятелю

балета, прежде всего, хореографу, и в разной форме представлял его творчество. А премиальный фонд материально поддерживал молодых. Удалось провести три конкурса: в честь П. А. Гусева (2005), затем Ю. Н. Григоровича (2007) и Л. В. Якобсона (2010). Заключительный конкурс выпал уже на мою долю. И вот почему.

Нашу консерваторию охватила в очередной раз лихорадка преобразований. Об этом неловко даже говорить. Кто-то из администрации счел себя ущемленным материально. Опять почему-то перетряхнули кадровый состав кафедр, заменили успешных, образцовых заведующих. Даже нашего Боярчикова! Предложили возглавить кафедру мне. Руководить? Это никогда не входило в мои планы. Я даже считала себя неспособной к такому виду деятельности. Начальство настаивало, пригрозило пригласить на эту роль «варяга» со стороны. Это могло кончиться разгоном сложившегося коллектива. Скрепя сердце пришлось согласиться (2009–2013). Так кафедру удалось сохранить. На меня навалилось много дел, к творчеству нередко не имевших отношения: раздобыть музыкальные инструменты, техническое оборудование, даже стулья, обустроить раздевалку для студентов, уладить вечные конфликты пианистов между собой. А бесконечные планы и отчеты, чуждая нам, воспитанным в других правилах, навязанная Западом система образования. Вечная проблема — безденежье студентов, необходимость работать и потому академические задолженности: всего не перечислить. Но я видела, что многое делается ради меня, из уважения к моей прошлой, исполнительской деятельности. Иногда удавалось невозможное — раздобыть денег! Убедить ректора, вызвать сочувствие у спонсоров, моих бывших поклонников.

В итоге удалось провести Третий конкурс молодых балетмейстеров — продолжить замечательную инициативу Боярчикова. Я считала это необходимым: помимо всего прочего, так поддерживалось уважение к нашим замечательным учителям и наставникам, провозглашалась ценность ими сделанного. А всё это, незыблемое прежде, к тому времени изрядно поистрепалось...

На мою долю выпало проводить юбилей кафедры — ее 50-летие (2012). Нет, я его сама не проводила: была на гастролях за рубежом вместе с Мариинским театром. Но всё приготовила и, главное, раздобыла денег: оплатить артистам выступление в юбилейном вечере, провести праздничный банкет. Говорят, что всё удалось. Горжусь тем, что несмотря на сумасшедшее сопротивление редакционно-издательского отдела консерватории в издательстве «Композитор·Санкт-Петербург» вышла книга «Здесь музыка венчает танец: 50 лет кафедре хореографии Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова»¹ с уникальными материалами, в том числе справочного толка. Она достойно запечатлела деятельность кафедры и вклад в развитие

¹ Здесь музыка венчает танец: 50 лет кафедре хореографии / отв. ред. А. А. Соколов-Каминский; редкол.: Г. Т. Комлева, О. И. Розанова, А. Л. Свешникова; Санкт-Петербургская государственная консерватория (академия) имени Н. А. Римского-Корсакова. СПб.: Композитор·Санкт-Петербург, 2013. 320 с. (Прим. ред.)

хореографического искусства и страны, и мира. Здесь пришлось собирать «с миру по нитке»: выпросить максимум возможного у ректора, добавить спонсорский вклад, а недостающее возместить самим сотрудникам, юбилярам.

Жизнь нашей кафедры не просто протекала параллельно с жизнью конкурентов-москвичей: интересы пересекались, нередко перекликались, существовали в поле взаимного тяготения и встречного интереса. Навязанная нам «перестройка» образования и в связи с этим участвовавшие встречи в Москве тому способствовали. Наши связи особенно укрепились и расширились с появлением Евгения Петровича Валукина, ключевой фигуры в это время на балетмейстерском факультете ГИТИС'а. Валукин сразу располагал к себе открытостью и добрым отношением к людям, именитым и неизвестным всем. Редкое качество у людей театральных! Казалось, в каждом готов был открыть лучшее, и то, чем дорожил особенно — талант. Его неизменно приглашали в Ленинград на самые значимые события, на конкурсе молодых балетмейстеров он был у нас членом жюри.

Впервые мы встретилась на VII Московском международном конкурсе артистов балета и хореографов в 1993 году. Я привезла туда Марину Чиркову, с которой работала тогда в Мариинском театре, пыталась поддержать ее одержимость танцем. У нее не было конкурсной броскости, которой ослепляют и зрителей, и жюри. В это скромное дарование нужно было внимательно всматриваться, чтобы открыть скрытые достоинства. Евгений Петрович их увидел. И восторженно рассказывал о своих впечатлениях. Особое восхищение вызвала Вариация из сна в балете «Раймонда». Совершенно не конкурсная, но очень трудная, она мало кому удается. Невидная, сложнейшая техника. Уверял: москвичи замерли от такого исполнения, отметив и высочайший вкус, и предельную отделанность танца. Критерии оценок у нас были близки: разница вкусов ленинградцев и москвичей тут не сказалась. Чиркову заметили, удостоили серебряной медали, а меня назвали лучшим репетитором конкурса.

Наше общение продолжалось. Валукин раскрывался для меня как профессионал очень глубокий, озабоченный тайнами танца, мечтающий открыть секреты педагогики. Размышлять о танце его призывал великолепный педагог Н. И. Тарасов, кстати, ученик нашего Николая Легата. Порадовалась его кандидатской диссертации, потом была успешно защищена и докторская. Наше общение всегда было живым и увлекательным, и уверена — обогащало нас профессионально.

И тут неожиданное предложение: в 2009 году кафедра хореографии ГИТИС'а, следуя нашему примеру, учреждала конкурс молодых балетмейстеров, жюри которого Валукин предлагал возглавить мне². Евгений Петрович настаивал: надо поделиться опытом, совмест-

ная работа явно пойдет на пользу. Московский конкурс «Мария», учрежденный в честь Р. В. Захарова, был, пожалуй, нарядней, праздничней делового, нашего. Я с большим интересом знакомилась со студенческим творчеством и с педагогическими достижениями мастеров, перенимала московские традиции режиссуры и работы с актером. И москвичи так же жадно постигали в процессе обсуждений своеобразие накопленного нами опыта, соразмеряли со своим. После завершения состязания, в момент подведения итогов, устраивались встречи студентов с педагогами, членами жюри. Общение с нами, ленинградцами, для москвичей было настолько интересным, что в год, когда мы вынуждены были там отсутствовать, от такой встречи студенты вообще отказались.

Кафедры ГИТИС'а и консерватории, поначалу родившиеся антиподами, на наших глазах и с нашим участием шли навстречу друг другу. Москвичей всё глубже интересовала музыкальная природа балета, мы же возвращались к живительному интересу к театру, некоторое время в силу разных причин отодвигаемому на второй план. А на самом деле в итоге наших контактов, нашего совместного существования выигрывали обе цитадели балетного творчества. Танцу, интересам искусства оставались верны и те, и другие.

РАФАИЛ ВАГАБОВ. *Хореограф, артист балета, педагог.*

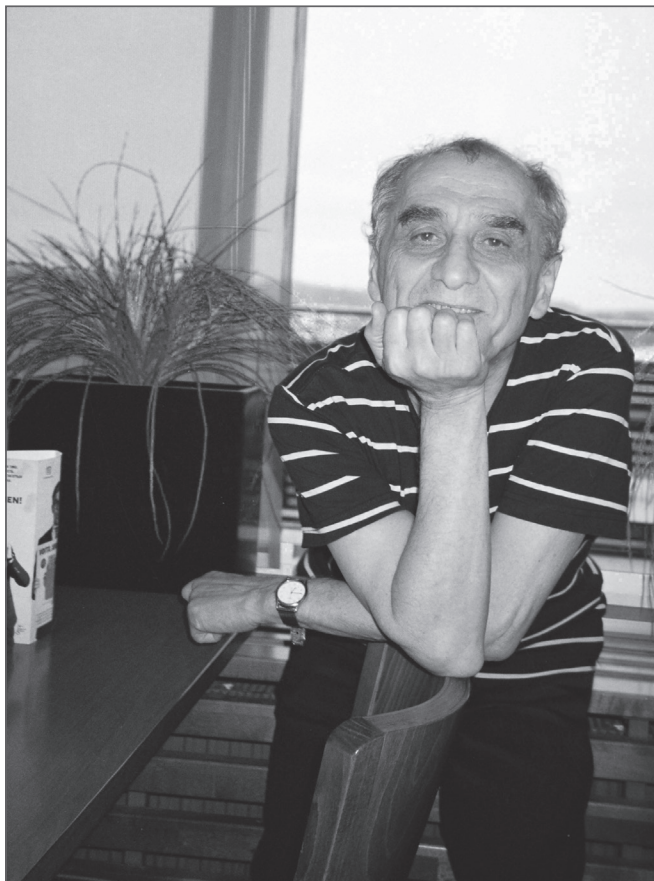
Cognita est lux³

Свои воспоминания начну издали. Я родился, жил и учился в Баку. Сколько помню себя, всегда танцевал. Немудрено, что балет стал моей профессией. Помог случай: меня приняли в хореографическое училище. С 11 лет я уже на сцене, отныне театр — моя планида. Годы учебы сочетались с театральной практикой, мы участвовали во всех спектаклях репертуара. И вот мне 18 лет, близятся выпускные экзамены. К этому времени по соседству с театром выстроили новое большое здание Публичной библиотеки, куда я «фуксом записался»: меня не хотели оформлять постоянным читателем, так как я официально нигде не работал и не являлся студентом вуза, но я доказал им, что хореографическое училище — это тот же техникум, и что я стажируюсь в Оперном театре. Словом, мысль была внушена, меня приняли. Куда я двинулся? Конечно на последний этаж, там расположился музыкальный отдел, где я мог вволю слушать музыку.

Не знаю, чем я приглянулся заведующей отделом Алле Малаховой, но она решительно взяла надо мной шефство. Мое знакомство с музыкальной литературой началось с наиболее популярных произведений: фортепианных, инструментальных, симфонических. Я открыл для себя Шопена, Паганини, Листа, Шуберта, затем

² А. А. Соколова-Каминского, моего мужа, москвичи пригласили быть членом жюри своего конкурса.

³ Ученые — свет (*лат.*).



пошел черед русской музыки — Мусоргский, Римский-Корсаков, Глинка. Не понимаю, как я жил до знакомства с этим духовным богатством! Малахова организовала цикл лекций по зарубежной классической музыке, раз в неделю по понедельникам я слушал эти лекции, сопровождающиеся музыкальными эпиграфами — Гендель, Бах, Моцарт, Бетховен.

Время шло, я уже артист балета. И вот настал день, предопределивший мое будущее. Однажды после репетиции меня вызывают в кабинет и сообщают, что из Министерства прислали письмо с указанием двух вакантных мест вне конкурса: на балетмейстерское отделение ГИТИС'а в Москве или Ленинградской консерватории. Дирекция балета предложила мне право на первую кандидатуру.

Я с радостью согласился — это сверх всякого ожидания! Единственное, чего боялся — выдержу ли экзамены? «Я должен подтянуться, собраться, — внушал я себе, — больше читать, больше слушать, делать *exercice*, играть на пианино, сочинять танцы».

Зашел к Алле Малаховой в библиотеку сообщить новость.

— Вот только не знаю, что выбрать: ГИТИС или консерваторию?

— Конечно консерваторию! Вся культура идет из Ленинграда, — сказала она, не задумываясь.

И вот я в Ленинграде... Мои документы в консерватории получили, однако, вызов не прислали, так что

я напрасно ждал и чуть не опоздал. Переписал расписание приемных экзаменов, консультаций. Познакомился с Аллой Яковлевной Шелест (решил, если поступлю, буду у нее учиться). Познакомился с Ниязом из Ашхабада, Николаем из Новосибирска, Айваром из Латвии, с Татьяной Ромашиной — нашим концертмейстером.

Несколько дней репетировали экзаменационные номера в балетном классе Дома культуры имени Горького. Мы сами танцевали свои сочинения, и поэтому я не удивился, когда ко мне подошел Нияз с просьбой:

— Я хочу показать номер «Бурлаки», сможешь мне, станцуешь со мной?

— Давай, станцую. Что надо делать?

— Будем баржу тянуть. Я буду Главный бурлак.

— А я кто?

— Ты? А ты — все остальные...

Накануне экзамена по специальности (сочинение и показ номера), Ромашина целый час репетировала со мной в Малом оперном театре. И вот экзамен. Экзаменовались мы в том же ДК имени Горького. Странно, я боялся конкуренции, а тут увидел, какие простые номера показывали ребята. И получилось даже, что я один серьезно подготовился к экзамену, «замахнулся» на Шестую симфонию Чайковского: сочинил монолог на разработку главной темы из первой части (школа Малаховой). Если вспомнить, сколько мне было лет, то можно простить.

Из семи экзаменующихся пятеро получили четверки, двое — двойки. Я, конечно, не ожидал получить четверку. Нияз тоже получил четверку: номер мы показали, правда, до конца он его так и не поставил.

После сдачи всех вступительных экзаменов из Ленинграда уезжать не хотелось. Но домой все же пришлось вернуться. Обрато в Ленинград прилетел в конце августа в полной готовности начать новую, полную приключений жизнь, был готов ПОЗНАВАТЬ. Вместо этого... занялись уборкой зрительного зала Оперной студии. И только в первых числах сентября состоялась одна лекция за всю неделю — «История балета».

Людмила Линькова

Людмила Андреевна бесценно вела на кафедре «Историю балета», ставила перед нами, казалось, невыполнимые задачи. Мы стремились их преодолеть, видимо, поэтому научились работать с литературным материалом. Линькова — неприкаянное создание с сильно развитым чувством справедливости. Из преподавателей она, пожалуй, была самой молодой. Разница в годах небольшая, поэтому нам с ней было легко, ей с нами трудно: необходимость держать марку педагога давалась непросто. Не знаю, как со студентами других курсов, но у нас сложились доверительные отношения. Одно время она жила с нами в общежитии и это обстоятельство тоже до какой-то степени сближало. Иногда мы оказывались в одной компании, в такой ситуации трудно сохранять дистанцию (бывало, в разговорах меня «заносило», Линькова умела деликатно остано-

вить). И вообще, у меня с ней сложились отношения, редкие между учителем и учеником, с годами они крепки, и в результате, смею надеяться, мы остались друзьями.

Татьяна Ильина

Татьяна Валериановна вела курс «Русское и западноевропейское искусство» (живопись, архитектура). Прививала студентам отменный художественный вкус: «Взгляните на полотна Рубенса, посмотрите французских импрессионистов — какое буйство красок! Это — живопись!»

Для меня в наших встречах главной была она сама. Я называл ее не иначе, как «наша Мадонна». Удивительно женственная, она олицетворяла собирательный образ героинь живописных полотен от барокко до конца XIX века: отрешенность, яркое женское начало, живописная внешность. Не знаю, все ли наши студенты любили ИЗО, но меня Ильина точно увлекла — иногородний юноша, зашоренный провинциальным театральным мирком, я так много узнал об изобразительном искусстве, архитектуре, которую полюбил! И мне хочется верить, что ей удалось посеять в нас зерна красоты.

Свои номера до поступления в консерваторию я сочинял так: послушаю музыку и начинаю двигаться, выражая пластикой, танцем настроение. Консерватория показала, какую важную роль, помимо музыки, может играть литература в решении хореографического образа. Например, сочиняем этюд на дуэтный танец, сосредоточенно бродим по классу, что-то обдумываем, мысленно пробуем. Вдруг слышу Виола Мальми (она из Петрозаводска) бормочет, бормочет и танцует в полноги. Спрашиваю:

— Ты чего бормочешь?

— Да вот, ищу образ и вспомнила стихотворение Лермонтова «Ночевала тучка золотая на груди утеса-великана...».

Только она произнесла, я сразу понял: «А ведь верно!» и неожиданно для себя придумал поддержку — так родилось начало дуэта на прелюдию Рахманинова, под которую мы сочиняли, а дальше воображение понеслось, как музыка вела.

Нина Мириманова

Нина Рубеновна одна из лучших характерных танцовщиц Малого оперного театра. Вся ее творческая жизнь, начиная со школы, прошла в Ленинграде, при этом она сумела сохранить восточный колорит во всем. Но надо отметить, восточная леность не в ее характере, она привыкла много работать, оттачивая свой танец до возможного совершенства, а взявшись руководить Оперной студией добивалась того же от своих артистов балета.

Основное назначение Оперной студии — площадка для студентов: оперные режиссеры ставят спектакли, вокалисты пробуют силы в классическом репертуаре. Поскольку появились и мы — возможность апробировать свои силы и балетмейстерам. Найти исполнителя, который бы согласился танцевать твоё сочинение, всег-

да сложно. И в этой связи большая благодарность Нине Рубеновне, которая не только отдавала в наше распоряжение балетную труппу, но всегда входила в трудное положение, уделяя нам свое внимание, знания, время. Так, у меня появилась возможность реализации одноактного балета «Пер Гюнт», Валентина Зайцева поставила танцы в опере «Волк и семеро козлят», Ниязу Атаеву предлагали «Вальпургиеву ночь».

Герман Замуэль поставил танцы в «Периколе» (дипломная работа его и Татьяны Крамеровой, осуществлявшей режиссуру, текст с французского переводил наш педагог И. Д. Гликман). Две балерины нашей студии и я изображали уличных танцоров-зазывал — нас придумала Татьяна. Пришел Герман на первую репетицию, увидел меня и с возмущением произнес: «Слушай, мне совершенно некогда, у меня в театре репертуар, зарубежные гастроли, ставь на себя сам, будет тебе практика». И взвалил на меня первый акт, а себе оставил линию «стукачей», как называла их Татьяна (сочинил, собственно говоря, одну большую комбинацию и несколько раз ее повторил в разных актах и в разном направлении. Вот это, я понимаю, профессионализм!).

«Перикола» была почти готова, когда Герман уехал куда-то в Прибалтику на семинары. С хором репетировала Мириманова, я репетировал только с солистами-вокалистами, в основном студентами. До чего «тупой» к танцам народ! И самое обидное — я столько мучился, столько времени и сил потратил, а в афише не указали мое имя.

Исаак Гликман

Исаак Давыдович преподавал нам историю театра, драматургию. Я думал, что ему не интересно с нами: человек высокого полета, он был вынужден общаться со студенчеством, и наше юношеское невежество его раздражало. Всегда сдержанный, он мог не удержаться, если встречал глубокое непонимание по своей дисциплине. Помню, сдавали экзамен вместе с режиссерами. Одного из них Гликман спрашивает, как перевести на русский язык слово «renaissance». Экзаменуемый долго изводил его своими домыслами, наконец, Гликман с раздражением вскричал: «Как Вы не понимаете! Renaissance — Возрождение! Re — вновь! Naissance — рождение! Renaissance — это Воз-рожд-е-ние!» После подобного окрика, я запомнил это слово навсегда.

Нам было интересно на его лекциях, он рассказывал о том, чего мы не могли прочесть в книгах, и рассказывал так, словно только что вспомнил. Небрежно-снисходительный, однако, отношение его к нам было уважительное. Ко мне он, почему-то, относился благосклонно. «Мой дорогой Рафаэлло, — выпренно обращался ко мне и задавал какой-нибудь „невинный“ вопрос, — на каком корабле плыли Аргонавты в Колхиду?»

Учитель рисования

Дорогой мой учитель, простите, простите меня за то, что не вспомню Ваше имя, но всю жизнь помню, что

именно Вы научили меня твердо держать в руке карандаш, видеть натуру и, главное, верить в себя! Именно Вы привили мне постоянное желание рисовать. Стыдно вспомнить, как на первых занятиях нарисованная мной колонна получалась не совсем ровной и «падала», я не понимал, зачем нужно рисовать акантовый лист. Но с годами, от простого к сложному, Вы довели нас до умения рисовать портрет, в котором я достиг своего максимума: мне не удавался подбородок, но глаза выходили выразительными.

Я рисовал всегда и везде, когда представлялся случай. Вот, вспоминаю:

Ходили к Камковой заниматься. Она жила в том же доме, где когда-то жила Ваганова. Сидели за большим круглым старинным столом (у нее вся мебель была старинная). Сидела с нами и Татьяна Ромашина. Пока Камкова читала лекцию о классическом балете, Таня, как всегда, вязала. Вдруг я почувствовал, как мне хочется ее нарисовать. Наталья Александровна говорила быстро, гладко, я начал терять нить рассказа и мне скоро наскучило. Танино лицо притягивало, и я не выдержал, вынул лист бумаги, карандаш. Стал рисовать, наивно полагая, что Камкова не замечает (это Наталья-то Александровна?). Татьяна увидела, оторвалась от вязания, подняла голову и замерла. У меня рука пошла свободно. К тому времени, как Наталья Александровна закончила лекцию, портрет был готов. Она одобрила рисунок, нашла сходство и не стала ругать. Подарил Тане с автографом. Потом пили чай, говорили обо всем на свете, не хотелось уходить.

Наталья Камкова

О Наталье Александровне можно говорить много и долго, я же ограничен её деятельностью в консерватории. Она вела ежедневный тренаж по классическому танцу. Мужской состав студентов по возможности отлынивал от уроков, во-первых, потому что он труден, во-вторых, *exercice* скорее женский по комбинациям и требованиям. Мы с Ниязом мотивировали свое отсутствие тем, что занимались в Оперной студии (класс Миримановой проще и легче). Параллельно с уроками, Камкова вела так называемое «Классическое наследие»: разбирала с нами мизансцены из балетов, объясняла, почему так, а не иначе, углублялась во взаимоотношения персонажей, их психологическую подоплеку (кордебалетные композиции показывала Татьяна Базилевская, о которой можно и нужно говорить отдельно). Наталья Александровна показывала хореографию главных героев из классических балетов, идущих на сцене и уже забытых.

Фёдор Лопухов

Фёдор Васильевич — балетмейстер-постановщик, теоретик, влияние его творчества на отечественный балет, на мировой балет, переоценить невозможно. Исходя из практики и опыта наблюдений, он считал, что для профессионального балетмейстера АБСОЛЮТНО НЕОБХОДИМО МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ. Где его полу-

чить? Конечно же, в консерватории, там возможно тесное общение с музыкальными режиссерами, исполнителями, композиторами. Таким образом, ему удалось организовать и возглавить балетмейстерскую кафедру, в которой он, к сожалению, продержался недолго. После самоотвода Лопухова, кафедра осталась без руководителя. Наталья Александровна такого допустить не могла, натура деятельная, она начала сложные и долгие переговоры с Петром Андреевичем Гусевым, которого считала единственным претендентом на место заведующего кафедрой, и которого ей удалось-таки уговорить. Гусев — адепт Лопухова, участник и первый исполнитель его балетных экспериментов, понимал и ценил его как, возможно, никто другой!

Влияние Лопухова на развитие балета переоценить невозможно. Как мне это доказать? Только тем, что видел сам. В октябре 1966 года консерватория отмечала юбилей Фёдора Васильевича «Вечером балета», который организовал Гусев. Вечер состоял из двух отделений. Начали с чествования, вывели юбиляра на сцену, долго аплодировали. Много цветов, подарков. Пётр Андреевич произнес вступительное слово. Сергеев вспомнил, восстановил и показал на артистах Кировского театра Сцену ярмарки из «Весенней сказки» Лопухова. Прошло лет двадцать со дня премьеры, а Ярмарка выглядела на удивление свежо, оригинально и современно, столько неожиданных находок! Яркое, красочно! Своим решением она восходила к Балагану Фокина из «Петрушки», но более конструктивная, более фольклорная и предвосхищала нарождающиеся ансамбли народных танцев. Второе отделение — концерт, в который вошли сочинения Фёдора Васильевича, поставленные им в разные периоды творчества, и номера его учеников, прошлых и нынешних.

За несколько дней до концерта кафедра «гудела». Все взвинчены, готовились к концерту, репетировали во всех залах, на сцене. Расписание занятий кувирком. Всё это время подготовки Шелест репетировала номер Лопухова «Сувенир» на музыку Дрдля, который станцевала легко и красиво. Сейчас я понимаю замысел Гусева: «Сувенир» — одна из ранних проб Лопухова, он сочинял для своей любимицы Елизаветы Гердт, передавшей его Алле Шелест. Дуэт еще не насыщен акробатическими сложностями, которыми он потом увлекся, самая сложная поддержка — это «столбик», и, если сравнивать с последующим, можно проследить творческий путь балетмейстера. А сравнивать было с чем. До сих пор перед моими глазами стоит обожаемая мною Алла Осипенко в Дуэте Ледяной девы и Асака (Игорь Чернышёв), следом Наталья Большакова в феерической вариации всё той же девы. «Ледяная дева» («Сольвейг») — одна из вершин в творчестве Лопухова, балет, после которого возврат в прошлое стал невозможен.

Ещё помню «Быдло» из «Картинок с выставки» Мусоргского, поставленный Лопуховым буквально за три года до юбилейного торжества. Страшно! Решение миниатюры столь дерзко, оригинально, что подражать

ему невозможно. Пожалуй, номер затмил все остальные, оставил самое сильное впечатление.

Пётр Гусев

Сознание людей полнится ассоциациями — порой мимолетными, чаще устойчивыми. Одна из них связана у меня с именем Петра Андреевича Гусева и восходит к балету «Семь красавиц» Кара Караева, поставленному им в Баку в 1952 году. Я вошел в спектакль в 1955 году, в бытность свою учеником начального класса хореографического училища. Именно тогда «бацилла» театра поразила меня на всю жизнь.

В 1959 году в Москве состоялась «Декада искусства и литературы Азербайджана». Гусев приехал в Баку готовить свой балет к гастролям. Тогда-то я впервые увидел Петра Андреевича воочию. Невысокий рост, улыбочивое лицо и чуть насмешливый взгляд, могущий быть добрым или, если надобно, жестким. Деятельный, подвижный. В моих глазах он сразу и безоговорочно обрел безусловный авторитет.

Чуткий к веяниям современности, балетмейстер не побоялся пересмотреть свое «детище», не жалея ни себя, ни актеров. Работал самозабвенно, сутками не выходя из балетного зала, заражая своим темпераментом, фанатичной преданностью балету. Пётр Андреевич охотно усложнял танцы во вкусе времени: они обрели новое звучание, однако потеряли обаяние простоты первоисточника, к которому я привык, непосредственности народных танцев. По возможности упростился сюжет, мощный социальный мотив ослабел, потеснился, уступая место психологии.

В 1965 году я — студент Ленинградской консерватории. Тогда же узнал, что в МАЛЕГОТ'е идут «Семь красавиц». Мне стало любопытно, а как Пётр Андреевич решил наш национальный балет на русской сцене? И был приятно удивлен, встретив спектакль своего детства. Ах, этот сладостный обман, в котором не признаешься даже себе! К тому же Айшу танцевала Лариса Климова, соученица по консерваторскому курсу. Она хорошо провела роль, и я порадовался за нее. За дирижерским пультом стояла Ольга Максимилиановна Берг, в прошлом блестящая танцовщица Кировского театра, в будущем мой педагог по музыкальному образованию в консерватории. Женщина — дирижер? Удивительно и непонятно.

Весной того же учебного года руководство кафедрой взял на себя Гусев. Помню, он прилетел в Ленинград, и почему-то встречать его в аэропорт отправили меня. При нем большой багаж, он щеголял в модном роскошном макинтоше. Здесь передо мной открылся совсем другой человек: живой, веселый, острый на язык.

Алла Шелест

В консерватории еще одним значимым для меня человеком стала Алла Шелест. Здесь опять всплывает имя Камковой. Наталья Александровна, пусть не сразу, но все же взяла на себя смелость пригласить Шелест, а на её отказ «я не балетмейстер» мудро ответила: «Сей-

час ты ничем не занята, уже год, как покинула театр, кафедре нужен педагог, соглашайся».

Во-первых, Наталья Александровна всегда выражалась категорично. Во-вторых, обе они ученицы Вагановой, из них Камкова — старшая; в Кировском театре они танцевали схожий репертуар, издавна в дружественных отношениях, что тоже сближало. И в-третьих, Камкова, как я понял из рассказов Линьковой, чуть ли ни единственная, кто без усталости радела о сохранении балетмейстерской кафедры, и здесь единомышленница Алла Шелест могла бы ее поддержать.

В тот 1965 год, когда я поступал в консерваторию, Шелест набирала курс, была полна замыслов и рьяно взялась за их реализацию. Всё для нее внове: чтение лекций, поиск тем и сюжетов для студентов к экзаменам, углубленное для этого знакомство с литературой, профессиональный разбор музыкальных произведений. Я не говорю уже о помощи в творческом процессе и постановочных репетициях с актерами, консультациях с педагогами смежных дисциплин.

Помню за инструментом композитора Бориса Ивановича Тищенко, он научил нас читать оркестровую партитуру, открыл нам глаза на то, как современно звучит соната Моцарта. Вспоминаю Эру Суреновну Барутчеву, которая великолепно знала европейскую классику, всегда была готова помочь и помогала с выбором музыки, чутко улавливала, кому из нас, студентов, больше подойдет то или иное произведение.

Мастерские приняли Пётр Андреевич Гусев, Константин Михайлович Сергеев, Нина Александровна Анисимова. Весь первый курс закрепили за Аллой Яковлевной Шелест, так как с нас она начала свои эксперименты, с нами началась ее настоящая работа.

Взявшись готовить балетмейстеров, Шелест обнаружила отсутствие программы курса обучения, а в методическом пособии профессора Ростислава Захарова, изданного ГИТИС'ом, кроме идеологических предпосылок да общих мест системы обучения не нашла ничего конкретного, чему учить и что должен знать будущий балетмейстер. «Вот Вы и напишите программу», — постановил на очередном педагогическом совещании Пётр Андреевич и назначил ей в помощницы Линькову.

Никто не поймет нас так, как мы сами себя понимаем: чтобы написать необходимую программу, Шелест должна была все свои знания, весь свой практический опыт обобщить, систематизировать и выстроить в стройную логическую конструкцию. Решение долго не давалось, но в одном Алла Яковлевна была твердо убеждена: начинать обучение надо с простейших композиционных элементов и только потом переходить к сложным завершённым произведениям. Однажды пришло озарение, ясное понимание поставленной задачи. Она вчерне набросала курс пятилетнего обучения, который потом разработала вместе с Линьковой и утвердила на кафедре.

К несчастью, ни у одного из нас, студентов Шелест, не сохранилось конспектов ее лекций: для молодых

артистов балета, каковыми мы пришли, они казались «заумными», нам не постичь глубину и обобщение законов балетмейстерского искусства, с которыми она пыталась нас познакомить.

От экзамена к экзамену наши задачи по основной дисциплине (мастерская балетмейстера) поэтапно усложнялись. На первых порах мы выходили с простыми хореографическими формами (вариация, монолог, небольшие ансамблевые композиции), затем показывали номера с использованием музыкальных форм (полифония, камерные произведения), хореографические миниатюры на литературной основе, большие танцевальные композиции. И, завершая обучение, мы брались за одноактный балет. Далее самостоятельная защита дипломной работы.

В заключение отмечу: музыкальное образование — это аксиома. Балетмейстерская мысль работает всегда, но как часто она не рождает хореографию, потому что постановщик пользуется приемами смежных искусств или потому что излагается «косноязычно» с позиции хореографической грамоты и музыкальной: в ней нет той красоты, которую предлагает «союз музыки и танца». Вот почему моя благодарность судьбе за всё то, что я получил в консерватории. Одно дело свободное сочинение танца (или его подобия) по «соседству» с музыкой и даже вопреки ей, другое дело — их слияние по духу. Поиск, эксперимент, бунт — это прекрасно, но, повторяюсь, вершины искусства одолевает талант, умноженный опытом прошлого, а значит высоким профессионализмом.

ЕЛЕНА КИЙКО. *Музыковед, член Союза журналистов Санкт-Петербурга и Ленинградской области, с 1991 по 2019 год комментатор прямых трансляций из концертных залов.*

Viva, Τερψιχόρη⁴! или «Взгляд со стороны»

Арабеск!.. Аттитюд!.. Батман тандю... Какие звонкие, хрустящие, неземные слова — отражения того, что за чертой повседневности, за мерцающей полупрозрачной кисеей в полном тайн Балетном Театре... Именно таким, с Больших Букв, мне виделся недостижимый мир высокого танца, в который я безуспешно мечтала попасть с самого детства через фигурное катание, гимнастику, бессловесные этюды в школьном драмкружке и ежедневные, обязательные в любой сезон и на любой географической широте многочасовые занятия музыкой.

Но... не сложилось. Музыкальная школа сменилась музыкальным училищем, и вот здесь к обязательным посещениям оперных спектаклей нечаянно добавились балетные, благо из тиши Матвеева переулка до Кировского театра рукой подать. К тому же «Колесо Фортуны»

неожиданно повернулось так, что довелось столь же нечаянно свести знакомство с ученицами знаменитого Хореографического училища: случилось это вдали от Ленинграда, в медленном поезде с юга. А вот «Колесо Фортуны» я не случайно пишу с большой буквы: это название знакового балета, по мнению Виктора Астафьева, «балета XIX века», поставленного в 1998 году в Красноярске Александром Полубенцевым. А тремя десятилетиями ранее он, тогда еще Саша Полубенцев, пробовал воображаемое балетмейстерское перо не только на тетрадных страничках, фиксируя застывших в полете сильфид и изысканные *pas* баядерок, но и на своих одноклассниках, делая первые постановки в стенах Вагановского училища. И подумывал о том, чтобы в отдаленном будущем, натанцевавшись вдоволь, обрести профессию хореографа на факультете музыкальной режиссуры в консерватории.

Но случилось так, как случилось: сейчас заслуженный деятель искусств России профессор Полубенцев, поставивший несколько десятков балетов и бесчисленное количество номеров на множестве сценических площадок, заведует балетмейстерской кафедрой Санкт-Петербургской консерватории. Начал же он свою преподавательскую деятельность сразу по окончании консерватории, в 23 года. И сейчас, не боясь преувеличения, можно говорить о «школе Полубенцева» — десятки его учеников дарят миру красоту и гармонию.

Пружина времени его артистического становления оказалась сжатой до предела: в 1970 году Саша, вопреки своим отдаленным жизненным планам, перешагнул сразу два порога: первый — из хореографического училища, второй — в консерваторию. Ни одной драгоценной минуты не было потеряно благодаря тому удивительному явлению, каковым в 1960–70-е годы была Ленинградская консерватория и ее балетмейстерская кафедра во главе со всесильным Мастером, Петром Андреевичем Гусевым, собравшим вокруг себя потрясающий преподавательский состав. Говорю об этом не понаслышке: мы с Полубенцевым поступали в консерваторию в один год. Я — на музыковедческое отделение, где педагоги тоже были выдающиеся: П. А. Вульфус, Е. А. Ручьевская, М. С. Друскин, С. Н. Богоявленский, Т. С. Бершадская, Ф. А. Рубцов. Года за два до поступления я начала «подтягивать» Сашу по музыкальным дисциплинам и, пока еще без специальных знаний, «на ощупь», пробовала делать оркестровку для одной из его постановок. А в рубежном 1970 году, пользуясь знакомством с первокурсником Полубенцевым, значительную часть учебного времени начала проводить в классах и залах, где обучали будущих хореографов и оперных режиссеров.

Надо сказать, что легендарные личности то и дело встречались в классах и узких коридорах балетмейстерской кафедры. Никогда не забуду лекции по истории театра непревзойденного Исаака Давыдовича

⁴ Славься, Терпсихора! (*греч.*)

Гликмана — эрудита, мастера Слова, ироничного и невероятно обаятельного. Колоритный, из круга небожителей, Фёдор Васильевич Лопухов (как я узнала позже не только создатель балетмейстерской кафедры, но и один из основателей бессюжетного балета) — не портрет в раме, а здесь, рядом! Ольга Максимилиановна Берг — миниатюрная женщина, поражающая многозначностью личности. Солистка балета, пианистка, дирижер — как это совмещалось? Наталья Александровна Камкова — живая иллюстрация к истории танца (на эти занятия меня тоже затягивала увлекательная круговерть учебного процесса в прежде недоступном мире обитателей Олимпа). И вот что важно: на этой кафедре рядом с легендами, на равных, начинали писать новую историю совсем молодые люди, из поколения тридцатилетних. Олег Виноградов только что принял свой первый курс, к нему в класс как раз и поступил Полубенцев. А совсем скоро мы вместе рукоплескали блистательной виноградовской постановке «Ярославны» в Малом оперном, кстати, на музыку преподававшего на нашем теоретико-композиторском факультете Бориса Тищенко. Балет поразил смешением жанров (Тищенко ввел в партитуру хор), сценографией и режиссурой Ю. Любимова.

Интересно, что музыковед с мировым именем Людмила Григорьевна Ковнацкую я впервые встретила тоже там, под самой консерваторской крышей: она, невероятно красивая, элегантная, высокая, с бездонными глазами, читала режиссерам и балетмейстерам историю зарубежной музыки. И совершенно была непохожа на музыковеда! Ей, недавно защитившей кандидатскую диссертацию по творчеству загадочного для большинства из нас Бриттена, тогда и тридцати не было! Я узнала, что Людмила Ковнацкая — ученица нашего педагога, выдающегося ученого Михаила Друскина, а через несколько лет мне выпала честь передать ей на рецензию мою дипломную работу.

Молодой педагог кафедры Георгий Алексидзе, один из учеников Ф. Лопухова, уже в те годы был знаменит. Первой его постановкой, которую мне посчастливилось увидеть, оказался восхитительный балет «Безделушки» на музыку Моцарта. Это произошло на творческом вечере Михаила Барышникова, нашего кумира тех лет, несравненного исполнителя партии Адама в балете «Сотворение мира» на музыку А. П. Петрова. «Безделушки» производили впечатление ожившей музыки. Подобное мы видели на гастролях труппы *New York City Ballet* в спектакле, поставленном самим Джорджем Баланчиным на музыку Симфонии До мажор Бизе: казалось, что нотки, «восьмые» и «шестнадцатые», выпорхнули из партитуры и дублируют на сцене музыкальные пассажи! Получалась воистину «зримая музыка» (по аналогии с нашумевшим спектаклем товстоноговского курса в ЛГИТМиК'е «Зримая песня»⁵). Наверное, здесь стоит добавить, что моей специальностью являл-

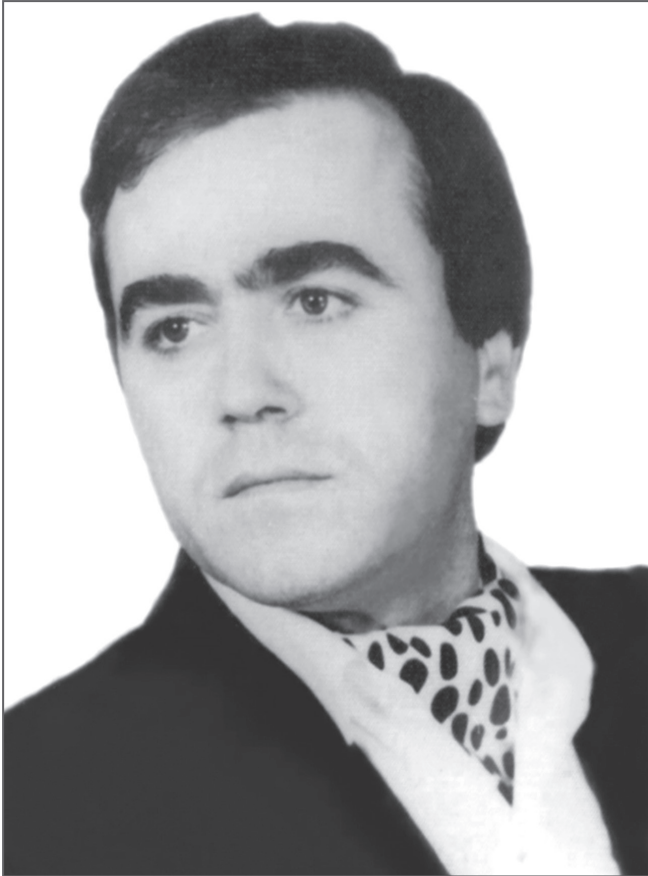


ся анализ музыкальных произведений, и многое из увиденного эмоционально добавило к курсу, который вела у нас Екатерина Александровна Ручьевская.

Возвращаюсь к Алексидзе. Студенты его класса (среди них талантливый Леонид Лебедев, впоследствии представивший в Малом оперном театре и на других площадках немало запомнившихся работ) создали очень любопытное совместное действо — «Историю солдата» на музыку Стравинского. Играл оную музыку инструментальный ансамбль из консерваторских же студентов оркестрового факультета, а актерски и хореографически воплощали сами постановщики — Наталья Егельская, Леонид Лебедев, Олег Мельник и Сергей Сидоров. Премьера состоялась в Малом зале консерватории 24 октября 1973 года. Дату подсказала программка из моего архива, в котором хранятся и другие документальные свидетельства бурной театрально-балетной жизни начала 1970-х: от билетов на третий ярус Кировского театра на выпускной спектакль класса А. Полубенцева в Хореографическом училище 11 июня 1970 года до перевернувших мир программ синтетических спектаклей любимовского Театра на Таганке, выступлений трупп Дж. Баланчина, Хосе Лимона и других. Всё это окрашивало в необыкновенные, ослепительные тона тусклую и скудную на эмоции жизнь студента-теоретика в стенах аудиторий и библиотек.

Одним из самых сильных и полезных для меня впечатлений тех лет оказался контакт с Алексидзе, непостижимым образом в коридоре своей кафедры углядевшим во мне музыковеда, до поры дремавшего. Георгий Дмитриевич, как истинный и дальновидный

⁵ Его сценическая его жизнь продолжилась в ленинградском Ленкоме.



педагог, поручил провести в его классе несколько занятий по анализу весьма сложных произведений композиторов XX века, в том числе Тиграна Мансуряна, Арнольда Шёнберга. Цель — обозначить словами содержание этой музыки (для меня) и передать его хореографическим языком (для студентов). Для меня, уже подпавшей под обаяние творений Баланчина и его последователей, задание было весьма привлекательным. И опыт получился для обеих сторон удачным. «Снежный ком» разрастался: заполучив в руки (там же, на балетмейстерской кафедре) труд Андрея Белого «Ритм как диалектика» и «сложив в кучу» новые знания, я выдумала неподъемную тему своего диплома. Звучала она глобально: «Ритм в поэзии, музыке и танце» и, разумеется, никогда не была исследована (в конце концов я ограничилась «Маврой» Стравинского).

Но синтез искусств, которым нас опоила тогдашняя реальность, все-таки реализовывался. В других начинаниях. Так, Полубенцев решил поставить поэму В. В. Маяковского «Хорошо!» на им самим отобранную со знанием дела музыку Д. Д. Шостаковича⁶. Стихотворные строки комментировали хореографические и драматические сцены. Вопрос: как и где показать задуманное? Какими силами? Полубенцев, росший на почве факультета музыкальной режиссуры, придумал агитбригаду,

в которую вошли танцовщики из Оперной студии консерватории и студентки-музыковеды. Я, разумеется, в их числе. Но танцевать мне, увы, не пришлось. В паре с самим создателем опуса я читала (неважно) бессмертные строки Маяковского и занималась подгонкой костюмов.

На гребне тогдашнего увлечения взаимодействием искусств, как уже упоминалось, позднее родился балет-мистерия «Кармина Бурана, или Колесо Фортуны». Он был удостоен диплома «Золотой маски». А в 1970-х годах студента Полубенцева, принявшего участие во Всесоюзном конкурсе балетмейстеров и артистов балета (было и такое, невероятное ныне, но исключительно полезное состязание в мире высокого Искусства), в прессе назвали формалистом. Кстати, никто из ищущих новые формы ленинградских студентов-хореографов тогда призов не удостоился. Зато всем им выпало счастье попасть в нужное время в нужное место: на тонкий культурный слой благодатной почвы, на которой было воздвигнуто рождающее таланты здание консерватории с ее уникальной балетмейстерской кафедрой.

ХИКМЕТ МЕХМЕДОВ. Хореограф. Главный балетмейстер (1983–1995, с 1992 директор) Русенской оперы (Болгария), директор балета (1995–1998) Софийской оперы (Болгария), с 1998 главный балетмейстер Бургасской государственной оперы (Болгария). С 1999 преподаватель АМТИИ (Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство, Пловдив, Болгария) по специальности «Композиция и режиссура балета» (профессор, 2008). Награжден премиями «Кристалльная лира» и «Золотая муза» за достижения в танцевальном искусстве (Министерство культуры Болгарии, 1999); орденами «Стара планина» I степени за исключительный вклад в области культуры и искусства и «Святых Кирилла и Мефодия» I степени за заслуги в болгарской культуре, искусстве и образовании (Правительство Республики Болгария). Преподаватель Национального университета искусств г. Сеула (Южная Корея).

Благодарственное письмо

Я, профессор Хикмет Мехмедов, выпускник балетмейстерской кафедры Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова 1982 года, обращаюсь со словами глубокой благодарности к моим наставникам за те незабываемые годы, которые я провел в стенах *Alma mater*. Я стал тем, кем хотел, реализовав свою мечту, — хореографом.

Мои учителя дали мне тот первоначальный толчок, благодаря которому я продолжаю учиться жизни и сейчас, отражая ее в своих произведениях и показывая их публике. Я благодарен всем моим учителям за тот высо-

⁶ В своей дальнейшей творческой жизни Александр Михайлович всегда сам, с большим вкусом и знанием составлял музыкальные композиции собственных балетов.

кий профессионализм, которому они меня научили. Это профессора Н. Н. Боярчиков, П. А. Гусев, Т. В. Ильина, И. Д. Гликман, Л. А. Линькова и весь преподавательский состав кафедры «Режиссура балета». Кроме того, мне много дали петербургские балетные театры. Никогда не забуду напутствия П. А. Гусева, сказанного мне лично: «Дорогой Хикмет! Сочиняйте как можно больше, лучше и красивее». Эти слова стали знаменем для моей будущей творческой жизни.

Работая с артистами театров балета и учениками Хореографического училища имени А. Я. Вагановой, я учился делать мои экзаменационные работы, участниками которых являлись те же артисты. Я благодарен консерватории за эту возможность и за то, что она предоставила мне свободный вход в эти театры. Прекрасный город, необыкновенный воздух — воздух искусства, истории, атмосфера творчества на каждом шагу. Все это вместе взятое, научило меня *Любви*, которой пропитано мое творчество и вся моя жизнь.

Желаю моей консерватории продолжать создавать будущих творцов, которые своим искусством будут нести в мир Любовь, Красоту и Гармонию.

ВАСИЛИЙ МЕДВЕДЕВ. Хореограф, солист балета, педагог. Заслуженный артист Эстонии (1988). Член Совета танца при ЮНЕСКО (с 2007). Доцент Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (2004–2009). Основатель и художественный руководитель (2001–2015) международного Петербургского фестиваля балета «DANCE OPEN»; консультант ежегодного концерта звезд международного балета в Кремле «Kremlin gala» (Москва); основатель и президент «Международного фонда наследия Петипа» (2016); официальный балет-мейстер Фонда Антона Долина; основатель и художественный руководитель Первого Евразийского фестиваля танца в Астане (Казахстан, 2017).

«В те баснословные года...»

Театральная площадь — для меня, выросшего в Ленинграде, учившегося в Вагановском училище, это особенное место. Здание ЛАХУ на улице Росси было для меня вторым домом, а Театральная площадь означала не только Мариинский (тогда Кировский) театр, но неожиданно стала третьим, тоже родным и привычным адресом.

Я поступил в Ленинградскую государственную консерваторию в 1984 году. Для меня это было непростым решением: за пару лет до этого, я, солист Малого театра, неожиданно получил предложение поработать в Эстонии. Пригласил знаменитый тогда хореограф-новатор Юло Вилимаа, и я стал ведущим солистом театра «Ванемуйне» в Тарту, получив также возможность осуществлять и свои собственные постановки. Я понимал, что мне еще многому надо учиться как хореографу и режиссеру, и принял решение поступить в консерваторию. Вагановское училище в 1970–1980-е годы давало



не высшее, а так называемое «среднее специальное» образование, но дело было, конечно, не только в дипломе: в «Консе» (как мы её называли) были высококлассные педагоги старой школы и старой закалки. Возможность учиться у них была большой удачей, и поступить в консерваторию стремились многие.

В консерватории не было заочного отделения, но, несмотря на это, я сдал экзамены, и меня приняли. Я до сих пор благодарен тогдашнему руководству, разрешившему мне присутствовать не на всех лекциях и пропускать занятия: фактически у меня был индивидуальный учебный план, по которому я учился пять лет, готовясь к экзаменам и зачетам между спектаклями и репетициями или в поездах и автобусах между Эстонией и Ленинградом.

Никто из близких не верил, что я смогу выдержать такую нагрузку, но я точно знал, что учеба в консерватории стоит того и раз уж я сумел поступить, то обязан использовать этот шанс. Кстати, поступить было трудно, я много готовился, безумно волновался, не мог даже представить себе, что вдруг не смогу ответить на какой-то вопрос. Позже, когда я стал доцентом Академии имени А. Я. Вагановой, мне приходилось слышать от абитуриентов: «Я этого не знаю, я пришел сюда учиться, вот и учите меня...» В те времена это было немыслимым: и педагоги, и студенты консерватории стремились к постоянному самосовершенствованию, обучение было серьезным и требовало полной самоотдачи.

Совмещать работу в театре «Ванемуйне» с учебной оказалось очень сложно. Да, для меня сделали исключение, но на этом поблажки закончились: нужно было вовремя сдавать рефераты и курсовые, подстраивать свой театральный график так, чтобы приехать на сессию.

Я учился на кафедре хореографии, созданной Лопуховым; её заведующим был Никита Долгушин, с которым я был знаком со времен работы в Малом театре. Он стал моим педагогом по специальности и другом на всю жизнь. Долгушин всегда поддерживал мои хореографические опыты и творческие поиски, направляя их в нужное русло. Достаточно сказать, что он (профессор! заведующий кафедрой!) всегда приезжал в Тарту на мои (студента!) постановки, смотрел их, обсуждал и оценивал. В те годы это было частью учебного процесса: за поставленные балеты ставили оценки в зачетку. По специальности у меня всегда было «отлично», и это было самой легкой и желанной частью учебы.

Но было и остальное — другие академические предметы, которые требовали изучения и внимания. Преподаватели консерватории были неподкупны: могли пойти навстречу и перенести дату или время экзамена, но не более того. Это у себя в Тарту вы знаменитость, солист и постановщик, а здесь вы такой же студент, как все, берите билет, давайте зачетку.

Это было давно, несколько десятилетий назад, но я помню их: интонации, лица, диалоги с ними. Они были очень разные, но их объединяла бесконечная и безоговорочная преданность своему делу, немислимая самоотдача и самоотверженность, безумная требовательность к себе и к другим. Это было «железное» поколение, золотой век ленинградского балета: время,

когда ни учителя, ни ученики не позволяли себе не подготовиться к репетиции или занятию, а тем более пропустить его, когда эрудиция и высокая культура были нормой, к которой молодое поколение мечтало приблизиться. Мы боялись их, уважали и обожали, боялись что-то недоучить, провалить, допустить ошибку или неточность. Сегодня такая высокая требовательность и придирчивость, такое суровое отношение к учащимся кажется анахронизмом, но я принимал это, считал само собой разумеющимся и навсегда остался благодарен своим учителям.

Все, кто тогда только начинал свой творческий путь в «консе», стали в дальнейшем интересными хореографами: Володя Салимбаев⁷, Олег Игнатъев⁸, Леонид Лебедев⁹, Эдвальд Смирнов¹⁰, Сергей Сидоров, Жора Ковтун¹¹... Некоторых из них, к сожалению, уже нет в живых. Все были молоды, полны идей, энергии, искали новые подходы к балету. Они заражали своим энтузиазмом и верой в то, что делают, смело экспериментировали, подолгу, до ночи, задерживались в балетном зале, пробовали, спорили, ругались, кричали, и снова пробовали. Наше поколение выпускников обладает не просто дипломами, а настоящим образованием.

Легендой и грозой консерватории был суровый Исаак Давидович Гликман. Он преподавал «Историю театра», и казалось, что сдать ему экзамен или хоть чем-то расположить его к себе — нет никаких шансов. Его боялись все, даже отличники, он никому не давал поблажек, не делал скидок на занятость и «звёздность».

За несколько лет до этого я танцевал в балетной труппе Оперной студии консерватории, куда меня при-

⁷ Салимбаев Владимир Николаевич (1950–2008) — хореограф, танцовщик. Лауреат Всесоюзного конкурса балетмейстеров и артистов балета (1976), лауреат премии Министерства культуры РСФСР (1983). Награжден дипломом и медалью Фонда Фёдора Лопухова «За выдающиеся заслуги в развитии современной русской хореографии» (1999), призом Мориса Бежара (1994), призом «Гармония» и специальным призом пресс-жюри фестиваля «Арабеск-94». Окончил Фрунзенское музыкально-хореографическое училище им. М. Куренкеева (1967) и балетмейстерское отделение Ленинградского консерватории (1982). В 1969–1978 гг. солист балета Киргизского ГАТОБ им. А. Малдыбаева. В 1982–1983 гг. главный балетмейстер Горьковского театра оперы и балета им. А. С. Пушкина, в 1983–1989-х — Пермского академического театра оперы и балета им. П. И. Чайковского.

⁸ Игнатъев Олег Владиславович (р. 1951) — артист балета, балетмейстер, народный артист Бурятской АССР (1989). По окончании ЛАХУ, в 1969–1983-х деми-характерный танцовщик Оперной студии Ленинградской консерватории, в 1983-м окончил балетмейстерское отделение консерватории. В 1975–1992 гг. художественный руководитель и балетмейстер Ленинградского ансамбля современного танца «Контрасты». В 1986–1991 гг. главный балетмейстер театра в Улан-Удэ. С 1992 года художественный руководитель петербургской балетной труппы «Палитра».

⁹ Лебедев Леонид Сергеевич (II) (1943–2010) — артист балета, балетмейстер. Окончил Киргизское музыкально-хореографическое училище (1960). В 1960–1971 гг. артист Фрунзенского оперного театра, затем Музыкального театра Коми АССР. В 1979 году окончил факультет музыкальной режиссуры Ленинградского консерватории. В 1976–1991 гг. 2-й балетмейстер Малого театра оперы и балета им. М. П. Мусоргского.

¹⁰ Смирнов Эдвальд Арнольдович (р. 1955) — артист балета, хореограф. В 1973 году закончил ЛАХУ. С 1973 по 1976 год артист балета Театра оперы и балета при Ленинградском консерватории, с 1976 по 1982 — студент кафедры хореографии, с 1982 по 1989 — солист балета и педагог балетной труппы Театра консерватории, с 1989 года преподаватель, доцент (1991). Профессор Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.

¹¹ Ковтун Георгий Анатольевич (р. 1950) — артист балета, балетмейстер, режиссер. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1988), Народный артист Республики Татарстан. В 1958–1966 работал в труппе цирка «Плечевые акробаты» и занимался в различных танцевальных коллективах. В 1966–1970 гг. учился в Одесской хореографической школе, работал артистом балета Одесского музыкального театра; в 1969–1970-х хореограф и артист балета ансамбля «Хореографические миниатюры». В 1970–1973 гг. студент Воронежского хореографического училища, руководитель хореографического коллектива «Юность Воронежца». Работал артистом балета и хореографом в г. Душанбе (Таджикская ССР), в Дальневосточном военном ансамбле, в Бурятском театре оперы и балета. С 1981 года художественный руководитель и главный балетмейстер чукотско-эскимосского ансамбля «Эргырон». В 1985 году окончил Ленинградскую консерваторию. С 1986 главный режиссер Московского еврейского театра. В 1987–1994 главный балетмейстер Киевского театра оперы и балета для детей и юношества. В 1990–1992 главный режиссер драматического театра Георгия Ковтуна. С 1994 балетмейстер Театра оперы и балета им. М. П. Мусоргского (Михайловский театр). В 1996–1998 главный балетмейстер Омского музыкального театра. С 2000 преподает в Санкт-Петербургской консерватории на кафедре режиссуры балета.

гласила ее создатель и руководитель Нина Рубеновна Мириманова. В то время в балетном коллективе студии работало много способных артистов, получивших здесь трамплин для дальнейшего карьерного роста в других театрах. Я танцевал ведущие партии во многих новых балетах, одним из которых был «Бык на крыше» Д. Мийо, поставленный Сергеем Сидоровым по либретто И. Д. Гликмана. Мне хотелось самому поставить этот балет, и я осмелился обратиться с этим предложением к мэтру. Было страшновато: после великого Григоровича согласится ли он сотрудничать с молодым хореографом? Но он поверил в меня, и всё получилось. Скажу честно: работать с Исааком Давидовичем было непросто. Я к тому времени привык сам писать либретто для своих постановок или свободно обращаться с имеющейся литературной основой. Однако Гликман согласился внести лишь несколько незначительных изменений в первоначальный текст; мне кажется, его даже удивила моя просьба и желание что-то переделать. Он считал либретто незыблемой основой балета, к которой хореограф-постановщик должен приспосабливать свои творческие замыслы, а не наоборот. Тем не менее на некоторые уступки он пошел, присутствовал на премьере в Эстонии, и моя версия «Быка на крыше» ему понравилась (позже этот балет был поставлен в Чехословакии). После этого Гликман стал относиться ко мне снисходительнее, и экзамены ему я сдавал без пересдачи.

Другой легендой была Ольга Максимилиановна Берг, она вела у нас предмет «Балетмейстерский анализ партитуры». Это был уникальный авторский курс, благодаря которому мы, её ученики, смогли свободно ориентироваться в русской и зарубежной музыке, самостоятельно анализировать даже самые сложные музыкальные произведения. Бывшая балерина Мариинского театра, ставшая пианисткой и дирижером, эта потрясающая женщина была перфекционисткой во всем и требовала такого же отношения к учебе от нас. Учиться у Ольги Максимилиановны, слушать ее рассказы было везением... Кажется, мы стали последним выпуском. Невысокая, хрупкая, всегда элегантно одетая, она стремительно и быстро двигалась и ходила, иногда танцевала, что-то иллюстрируя, на уроках. Нам она казалась очень старой, но тем сильнее было производимое ею впечатление: казалось совершенно сказочным, что она училась у самой Вагановой, была знакома с самыми известными личностями предыдущей эпохи русского балета. Сейчас уже не вспомнить подробностей, надо было записывать все ее многочисленные рассказы, но, к сожалению, такие вещи понимаешь и начинаешь ценить слишком поздно.

Замечательная Татьяна Валериановна Ильина читала нам курс «История изобразительного искусства».

Все студенты знали: если на зачете не определишь хотя бы одну картину, то тебя ждет пересдача! Выгоняла безжалостно... Спасибо ей.

Кроме этих, действительно необходимых каждому режиссеру наук, были и «История КПСС», и прочий марксизм-ленинизм... Их хотелось как-нибудь сдать и забыть, а остальному — учиться, учиться и учиться!

Главным, конечно, была «специальность», а значит, нужно было ставить и новые балеты. Моей дипломной работой стал балет Б. Бриттена «Принц пагод»¹². Это сложнейший спектакль, за постановку которого мало кто берется, и, наверное, если бы не мои педагоги и не мое желание поразить их, доказать им и самому себе, что я достоин диплома, я бы не решился на такую серьезную и трудную работу. Никита Александрович Долгушин присутствовал на премьере и поставил мне «отлично». Он очень хотел, чтобы после получения диплома я стал солистом в Оперной студии, вернувшись, таким образом, в родную мне консерваторию. Он даже шуточно угрожал, что не выдаст мне диплом, запрет его в сейфе, и мне придется танцевать здесь, под его руководством. Но этого не случилось.

С тех пор прошло много лет, я поставил больше пятидесяти балетов в десятках стран, работал в лучших театрах мира и могу сказать, что очень многому в своих успехах я обязан Ленинградской консерватории и её удивительным педагогам.

КОНСТАНТИН ЧУВАШЕВ. *Хореограф, старший преподаватель РГПУ им. А. И. Герцена.*

Как мы учились

Конечно, балетмейстерская кафедра в Ленинградской консерватории стояла особняком. Танцующие люди в музыкальном царстве. Все кругом изучают, исполняют и сочиняют музыку. Чтобы добраться до своей кафедры, пробиваешься сквозь океан звуков: струнники, духовики, баянисты, домбристки, балалаечники, вокалисты на каждой площадке лестницы, за каждым углом коридора. А у нас — балет! Под самой крышей, в бывшем зрительском фойе, приспособленном под балетные залы. Один побольше, другой совсем маленький. Тут всё и происходило. Конечно, были еще помещения: несколько крошечных аудиторий в другой части необъятного здания (вернется ли оно к жизни?..), где постигались дисциплины гуманитарные. Но главное происходило в Большом фойе. Хотя как выделить главное? Думается теперь, что заключалось оно и в той атмосфере, которая нас окружала. В музыке, которая проникала всюду. В людях. В общении.

Итак, в Большом фойе мы танцевали. Целый цикл дисциплин, составлявших раздел «Наследие». Класси-

¹² Премьера балета (хореограф Джон Кранко) состоялась 1 января 1957 в театре Covent Garden в Лондоне. На этой сцене балет прошел всего 23 раза. Был поставлен также в Мюнхене, Штутгарте, Базеле и Вене. В Ленинграде Олег Виноградов поставил свою версию балета под названием «Зачарованный принц» (Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, 1972).



ческое, характерное, историческое, современное — всё лучшее, что было создано в балете за долгие века, к моменту нашего поступления в консерваторию. Избранные образцы наследия тщательно разучивались, причем знать нужно было все места. Разновозрастные балетные юноши и девы всех национальностей без оглядки на пол и возраст учили и за Жизель и за Альберта, Мирту и Ганса, Тальони и Черрито, Фригию и Спартака. Бывало весело.

Изучив наследие, его надобно было сдавать. Это всякий раз было целое событие. Длинный ряд старых скрипучих деревянных кресел занимали, прибывая неспешно, преподаватели кафедры, и это был отдельный спектакль. Каждый представал в уникальном и неподражаемом модусе движения, от величественной статуарной поступи до стремительного экспрессивного *pas couru*. Объятия, приветствия, рассаживание. Какие роскошные мизансцены! Наконец, Никита Долгушин, а в годы моего студенчества кафедрой заведовал именно он, давал сигнал к началу.

В силу особенностей зала, ожидавшие своей очереди студенты и гости (экзамен всегда бывал открытым) сидели по бокам, наблюдая высокую комиссию в профиль. Комиссия же, созерцая бесконечный экзамен, вела себя весьма хореографично, проявляя при этом широкий спектр педагогических эмоций. Вот где был настоящий мастер-класс выразительных поз и жестов! И заинтересованное участие, и отстраненная надменность, и снисходительная ирония. Перекрестные вопросы к студентам иной раз переходили в горячую дискуссию самих мэтров, в некоторых случаях сопро-

вождавшуюся выходом кого-нибудь из них на середину зала для демонстрации той или иной хореографической тонкости. Каждый такой момент был достоин запечатления в веках. Жалею, что немного сохранилось фотографий таких событий.

После сдачи наследия начиналась лихорадочная подготовка к самому важному экзамену — балетмейстерскому. Освободившиеся залы делились на рабочие зоны, за них начиналась борьба. Кассетные магнитофоны (наше основное техническое средство в те годы) хрипели не умолкая. В соседнюю розетку включался кипятильник — другой обязательный элемент студенческого набора. Заваривался чаёк. Возвращались силы. Процесс тянулся дотемна, пока по зданию не начинала с обходом бродить охрана, выключая всюду свет.

Сочинение хореографии, как известно, дело нехитрое. Оно состоит, во-первых, из глубокомысленного прослушивания музыки. Далее следует сомнамбулическое галлюцинирование, сопровождающееся неупорядоченными телодвижениями, вымахиванием и выпатыванием комбинаций. Своим привычно, со стороны может выглядеть странно. И, наконец, разучивание с сокурсниками-студентами или даже настоящими артистами. А там и до сцены недалеко. Вот, собственно, и вся недолга. Главное, как говорил классик, «чтоб были смысл и рифма». Этому-то мы и учились в меру сил и отпущенного таланта.

С настоящими артистами бывало иной раз непросто. Настоящий артист порою смотрит на студента скептически. Ибо он, артист, профессионален и опытен, имеет стаж и, следовательно, право на настроение и даже каприз. Но вдруг может и снизойти. Правда, видели мы и студентов, которые на артиста, даже самого настоящего, смотрят брезгливо и надменно, как на недоразумение, но это уж такой особенный талант.

И следует учесть то обстоятельство, что в те славные и лихие годы в консерватории существовал — уникальный, кстати, случай! — настоящий Театр оперы и балета с профессиональной балетной труппой, руководимой тем же самым Никитой Долгушиным. Именно его артисты чаще всего и воплощали на сцене фантазии студентов-балетмейстеров. Параллельно с учебным процессом в том же здании, на той же сцене, в соседних залах, буквально на глазах студентов шел профессиональный процесс подготовки и выпуска спектаклей. Немало копий было сломано в жестоких спорах о задачах этой труппы и ее роли в истории искусства, но теперь, когда и от труппы, и от всего театра остались лишь приятные воспоминания, могу сказать, что это соседство, это общение было для студентов кафедры полезным и познавательным, было важной частью общей консерваторской атмосферы.

Балетмейстерский экзамен был, конечно, главным событием семестра. Высокая комиссия рассаживалась на этот раз в зрительном зале. Художник по свету, с величайшим трудом умудрившийся из невразумительного лепета студентов составить нормальную световую

партитуру, нервно становился к пульту. Открывался занавес, и начиналось действие, сопровождаемое бесподобным концерансом. Показав свои работы и станцевав в дюжине чужих, студенты цепенели в ожидании приговора. Его оглашение происходило в смешанном формате подробного разбора, саркастического «избиения младенцев» и самого доброжелательного напутствия. А на следовавшую затем обязательную вечеринку с чаепитием непременно приглашались участвовавшие в экзамене настоящие артисты, что немало способствовало установлению прочных творческих связей.

Но и не балетом единым! К примеру, Исаак Давидович Гликман был настоящей звездой. Свою лекцию о шекспировском театре он мог прервать рассказом о своем друге Дмитрие Дмитриевиче Шостаковиче, а потом разразиться громоподобным гекзаметром. На лекции по истории русской литературы к прекрасному Юрию Николаевичу Чирве слетались алчущие знаний

студенты самых разных факультетов консерватории. Неподражаемая Татьяна Валериановна Ильина мотивировала и угнетала студентов своей неисчерпаемой эрудицией и целыми группами отправляла их на пересдачу. Могу рассказывать долго, память сохранила многое. Вот это и было главным: люди, у которых мы учились. Их влияние было не менее важным, чем научение ремеслу.

Назову и некоторых из тех, кого, увы, уже нет. Никита Долгушин, мой педагог. Николай Боярчиков. Аскольд Макаров. Татьяна Буяновская. Дело даже не в званиях и регалиях, хотя все их звания были ими заслужены. Каждый из них был личностью значительного масштаба. Само их присутствие воздействовало на всех нас, и неважно, кто у кого учился непосредственно. Это окружение задавало некую шкалу ценностей, уровень, масштаб, представление о значительном и малозначительном, давало ощущение подлинности.

Как прекрасно, что это было в нашей жизни.

"Celebration of life"

Graduates of 2012s about the Department of Ballet Directing

The material is prepared by graduates of the Department of Ballet Directing of the Saint Petersburg conservatory. The authors are modern choreographers, who are sharing their recollections about their education at the conservatory, especially about their teacher Nicolay N. Boyarchikov.

Keywords: Saint Petersburg conservatory, the Department of Ballet Directing, Nicolay N. Boyarchikov, graduates.

«Праздник жизни»

Выпуск 2012 года о кафедре режиссуры балета

Материал подготовлен выпускниками кафедры «Режиссура балета» Санкт-Петербургской консерватории: авторы — современные хореографы — делятся воспоминаниями о периоде обучения в консерватории и особенно о педагоге Н. Н. Боярчикове.

Ключевые слова: Санкт-Петербургская консерватория, кафедра режиссуры балета, Н. Н. Боярчиков, выпускники.

ПЕТР БАЗАРОН. Хореограф, художественный руководитель детского театра балета «Щелкунчик» (г. Екатеринбург).

Решающую роль при поступлении в консерваторию сыграло имя Н. Н. Боярчикова, который набирал тогда курс. Я слышал о нем от своей коллеги и друга Елены Сидоровой в период работы в Музыкальном театре Петрозаводска.

Вспоминая десять лет спустя педагогов, я понимаю, что с ними мне было интересно всё. Сейчас могу только искренне жалеть, что по разным причинам сам не всегда был в полной мере погружен в процесс обучения. Я продолжаю возвращаться в тот период и к тем не до конца освоенным знаниям уже самостоятельно.

Мне очень повезло с однокурсниками, они всегда готовы были меня подстраховать в процессе учебы. С ними по сей день сохранились теплые дружеские и профессиональные отношения.

Программа обучения была насыщенная, интересная. Центральная для меня фигура — это Николай Николаевич, который мог одной фразой направить на поиск, на подлинное освоение профессии. То, что он объяснял, не забывается и сейчас. Может я только начинаю осознавать его слова в полном объеме. Он интуитивно чувствовал видение студентом той или иной темы, не довлел своим авторитетом, тем самым сохраняя индивидуальность. Открыто давал свой отклик, иногда сразу, иногда обдумывал его и высказывал спустя какое-то время. Отклик обычно был немногословный,

ГРЫЗУНОВА Ольга Валериевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. E-mail: olyaballet@mail.ru

КОПЫСЕВА Наталья Владимировна — артистка балета Кировского (ныне Мариинского) театра (1975–2000), доцент кафедры режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: kopyseva@mail.ru

ПАВЛОВ-АРБЕНИН Андрей Борисович — научный сотрудник и артист Государственной академической капеллы Санкт-Петербурга.

ПЕТРОВ Евгений Викторович — композитор, доцент кафедры оркестровки и общего курса композиции Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, член Правления Союза композиторов Санкт-Петербурга, лауреат всероссийских конкурсов. E-mail: petrov.mus@mail.ru

ПОЛУБЕНЦЕВ Александр Михайлович — Заслуженный деятель искусств РФ, хореограф, профессор, заведующий кафедрой режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: polubentsev@mail.ru

РАЙСКИН Иосиф Генрихович — главный редактор газеты «Мариинский театр», председатель секции критики и музыкознания Союза композиторов Санкт-Петербурга. E-mail: eiraiskin@mail.ru

РУДКО Мария Владимировна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: marybell@yandex.ru

GRIZUNOVA Olga — PhD, Associate professor of the Ballet Directing Education Department of the Vaganova Ballet Academy. E-mail: olyaballet@mail.ru

KOPYSEVA Natalia — Ballet dancer of Mariinsky (former Kirov) Theatre (1975–2000), Associate professor of the Department of Ballet Directing of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: kopyseva@mail.ru

PAVLOV-ARBENIN Andrey — Researcher and Artist of the Saint Petersburg State Academic Capella.

PETROV Evgeny — composer, Associate professor of the Department of Orchestration and General Course of Composition of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, member of the Board of the St. Petersburg Composers' Union, laureate of all-Russian competitions. E-mail: petrov.mus@mail.ru

POLUBENTSEV Alexander — Honored Art Worker of the Russian Federation, choreographer, professor, chief of the Department of Ballet Directing of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: polubentsev@mail.ru

RAISKIN Iosif — Editor-in-Chief of the newspaper «Mariinsky Theatre», chairman of the section of criticism and musicology of the St. Petersburg Composers' Union. E-mail: eiraiskin@mail.ru

RUDKO Maria — PhD, Senior Lecturer of the Department of History of Foreign Music of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: marybell@yandex.ru