

КОНОВАЛЬЧИК
Ирина Викторовна

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Выпускница Минского института культуры (1983), Минского государственного лингвистического университета (1995), аспирантуры БГУКИ по специальности «Теория и история искусства» (2013–2017). Начала профессиональную деятельность в качестве балетмейстера народного ансамбля танца «Лявоніха» ДК МТЗ (1984–1990). Создатель и художественный руководитель профессионального ансамбля музыкальных и хореографических миниатюр «Бліскавіца» (1990–2002), главный балетмейстер академического ансамбля Вооруженных Сил Республики Беларусь (2002–2009).

Лауреат международных хореографических конкурсов, обладатель медали Франциска Скорины, почетного знака ВЦСПС «За достижения в искусстве», почетных грамот и благодарностей Министерства культуры Республики Беларусь, Миноблисполкома и др. Главный балетмейстер различных республиканских и международных творческих проектов, концертных программ, спортивно-массовых мероприятий, член жюри конкурсов и фестивалей в области хореографического искусства.

Автор монографий, более 40 статей по проблематике отечественного хореографического искусства и его образной системы.

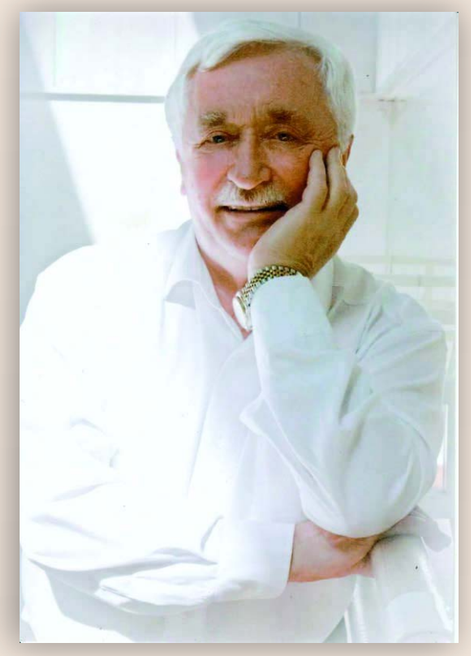
РИВШ
ISBN 978-985-7375-78-3
9 789857 375783

И. В. Коновальчик
ЖИЗНЬ В ТАНЦЕВАЛЬНОМ ИЗМЕРЕНИИ
СУБЪЕКТИВНЫЕ ЗАМЕТКИ О ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НАРОДНОГО АРТИСТА БЕЛАРУСИ В. В. ДУДКЕВИЧА

И. В. Коновальчик

ЖИЗНЬ В ТАНЦЕВАЛЬНОМ ИЗМЕРЕНИИ

СУБЪЕКТИВНЫЕ ЗАМЕТКИ О ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НАРОДНОГО АРТИСТА БЕЛАРУСИ В. В. ДУДКЕВИЧА



И. В. Коновальчик

ЖИЗНЬ В ТАНЦЕВАЛЬНОМ ИЗМЕРЕНИИ

СУБЪЕКТИВНЫЕ ЗАМЕТКИ О ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НАРОДНОГО АРТИСТА БЕЛАРУСИ В. В. ДУДКЕВИЧА

Монография

Минск
РИВШ
2026

УДК 793.31(476)
ББК 85.325.2(4Беи)
К64

Рекомендовано
кафедрой хореографии учреждения образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»
(протокол № 13 от 30 июня 2026 г.)

Рецензенты:
декан факультета музыкального и хореографического искусства
учреждения образования «Белорусский государственный
университет культуры и искусств»,
кандидат педагогических наук, доцент *И. М. Громович*;

заведующий кафедрой сценической речи, вокала
и пластических дисциплин учреждения образования
«Белорусская государственная академия искусств»,
доцент *М. В. Филатова*

Коновальчик, И. В.

К64 Жизнь в танцевальном измерении: субъективные заметки о творческой деятельности народного артиста Беларуси В. В. Дудкевича : монография / И. В. Коновальчик. – Минск : РИВШ, 2026. – 228 с.

ISBN 978-985-7375-78-3.

В монографии исследована творческая деятельность выдающегося деятеля культуры, ведущего балетмейстера жанра народно-сценического танца, народного артиста Беларуси В. В. Дудкевича, жизненный и творческий путь которого является примером постоянного поиска и движения вперед, преодоления устоявшихся норм и стереотипов. Рассматриваются хореографические произведения, созданные им за сорокалетний период работы в заслуженном коллективе Республики Беларусь – Государственном академическом ансамбле танца Беларуси, затрагивается проблематика особенностей развития отечественной народно-сценической хореографии.

Адресуется специалистам в области хореографического искусства, а также широкому кругу читателей.

УДК 793.31(476)
ББК 85.325.2(4Беи)

ISBN 978-985-7375-78-3

© Коновальчик И. В., 2026
© Оформление. ГУО «Республиканский институт высшей школы», 2026

За годы своей деятельности мне посчастливилось работать со многими талантливыми людьми. Ни для кого не секрет, что на творчество человека, работающего в определенной сфере искусства и культуры – будь то драматург, режиссер или балетмейстер, большое влияние оказывают люди, создающие вместе с тобой художественное произведение.

Я счастлив за возможность сотрудничества с блестящими композиторами, такими как Е. Глебов, В. Иванов, С. Хвощинский, Д. Пинкрат, И. Мангушев, В. Гинько; художниками по костюмам – Е. Жданом, А. Александрович, Е. Зайцевой; в режиссуре – с писателем А. Вертинским; с дирижерами – Н. Колядко, А. Анисимовым. Я выражаю искреннюю благодарность моим коллегам-хореографам – заслуженным деятелям искусств А. Алешкевичу и И. Музалевсому, М. Кашевичу, И. Мацкевичу.

Моя бесконечная признательность всем артистам балета и оркестра, внесшим свой личный индивидуальный вклад в развитие нашего замечательного коллектива, среди которых особенно яркие исполнители – заслуженные артисты Г. Белоусова, А. Горелик, Л. Медведева, С. Станкевич, Р. Минин, О. Головач, лауреаты премий Р. Горощеня, П. Котельников, С. Буйницкий, артисты В. Мороз, Т. Ефременко, Н. Шабунь, Ю. Римашевский, М. Коннонов, Г. Антоненко, А. Андрейчиков, лауреаты международных конкурсов А. Таран и А. Зубко.

Я бесконечно благодарен вам всем!

Валентин Владимирович Дудкевич

ПРЕДИСЛОВИЕ

С самого начала работы в искусстве, в котором на сегодняшний день нахожусь уже более 70 лет, я сказал себе: надо все делать честно, потому что я – местный, здешний, и не могу позорить ни себя, ни семью, ни свой род.
В. В. Дудкевич

Хореография как пространственно-временной вид искусства имеет свою специфику, вследствие чего хореографические произведения достаточно сложно сохраняются во времени. Постоянно трансформируясь и утрачивая по пути своего исторического развития что-то наработанное и приобретенное, она одновременно с этим насыщается новыми идеями, меняет свою эстетику и в результате создает нечто иное, отвечающее потребностям современного мироощущения.

Двигателем исторического развития хореографического искусства всегда выступал человек-созидатель, тонко улавливающий дыхание времени и посредством своих творческих работ определяющий и формирующий яркие периоды его развития. Невозможно не согласиться с высказыванием великого балетмейстера Ю. Н. Григоровича о необходимости литературных источников, анализирующих деятельность людей искусства, своим интеллектуальным трудом создающих «богатейшие творческие кладовые, из которых мы – их последователи – долгие годы черпаем средства и силы для нового движения вперед» [1, с. 3]. К огромному сожалению,

о белорусских хореографах, работавших в различных направлениях хореографического искусства – будь то академический классический, эстрадный или народно-сценический танец, написано непростительно мало. Сведения о них настолько скудные, что иногда создается впечатление об отсутствии хореографического искусства на нашей исконной территории, хотя существование большого количества оперно-балетных театров на территории Беларуси – исторический факт, документально подтвержденный в исследованиях историков и искусствоведов Г. И. Барышева, Л. Ф. Голиковой, О. В. Дадиомовой [2], В. П. Прокопцовой [3] и др.

Долгое время Беларуси отказывали в богатейшей дореволюционной культуре, а в существовавших исследованиях она выглядела каким-то «провинциальным захолустьем». Но факты говорят о другом: до третьего раздела Речи Посполитой на территории современной Беларуси «<…> действовали 26 оперно-балетных театров и около 30 симфонических капелл» [3, с. 71].

Сценическая жизнь и театральное бытие Северо-Западного края были достаточно богатыми. Если говорить непосредственно о городе Минске, то он всегда считался театральной столицей, так как еще со времен царской России все западные гастролеры непременно останавливались здесь и представляли свое искусство. По точному замечанию журналистов того времени, не было знаменитости, о которой искушенная минская публика не имела бы своего мнения.

Безусловно, сложные социально-экономические и политические события, происходившие в нашей стране, не способствовали исследованиям в области хореографии. Этим объясняется тот факт, что послереволюционный период развития отечественной хореографии также недостаточно изучен и проанализирован отечественными искусствоведами, хотя богат на сведения о творчестве наших соотечественников. По сути, только с середины XX века появляются первые литературные сведения о жизни и деятельности отечественных балетмейстеров.

В монографиях доктора искусствоведения Ю. М. Чурко «Белорусский народный танец» [4], «Белорусский сценический танец» [5], «Белорусский хореографический фольклор» [6], «Линия, уходящая в бесконечность: субъективные заметки о современной хореографии» [7] зафиксированы основные исторические этапы развития белорусского хореографического искусства, отображены особенности художественного видения балетмейстеров, работавших и создававших свои произведения в тот или иной исторический период. Но книг, повествующих непосредственно о творческой деятельности хореографов жанра народно-сценического танца, практически нет.

Благодаря Л. К. Алексютович, дочери знаменитого отечественного деятеля культуры, издавшей в 1984 году небольшую книгу «Балетмейстер Константин Алексютович», в истории развития белорусского искусства сохранились ценные сведения о человеке, с именем которого связано становление национальной хореографии. Однако до сих пор отсутствует глубокое изучение его творческого наследия [8]. Скудная информация о многогранном творчестве советского белорусского артиста балета, балетмейстера, народного артиста БССР Семена Владимировича Дречина также не содействует полноте знаний о развитии отечественного танцевального искусства. Имя Сергея Михайловича Гребенщикова, в прошлом балетмейстера, педагога, заслуженного деятеля культуры Беларуси, известно после издания нескольких книг, где описываются сценические белорусские танцы, созданные на основе фольклорных образцов. Но о его индивидуальном творчестве и сложном жизненном пути ничего не сохранилось, хотя еще не так давно он делился знаниями о белорусском танце со своими учениками кафедры хореографии Минского института культуры [9; 10].

В 2020 году вышла книга о народном танцевальном наследии Витебской области «Прыдзвінскія карункі», в которой содержится всего несколько страниц о творческом пути Ивана Артемьевича Серикова, связавшего свою жизнь с Витебщиной [11].

Белорусский народно-сценический танец, находясь в контексте мирового хореографического искусства, представляет собой монолитную систему ценностей и культурных традиций нашего народа, декларирующихся посредством творческой деятельности отечественных балетмейстеров. Его развитие в XX – начале XXI века связано с именами балетмейстеров, оказавших доминирующее влияние на формирование основных постулатов данного жанра. Среди них – большой мастер, ведущий балетмейстер белорусской народно-сценической хореографии Валентин Владимирович Дудкевич, жизненный и творческий путь которого является примером постоянного поиска и движения вперед, преодоления устоявшихся норм и стереотипов. Он является не только родоначальником многих начинаний и художественных открытий, в своем роде он олицетворяет эпоху расцвета традиционного народно-сценического танца и период начала его трансформации в наступившем XXI веке.

Труд каждого художника всегда оценивается в исторической перспективе. И именно время, как неподкупный судья, по достоинству определяет творческие авторитеты. Но уже сегодня, опираясь на новаторские достижения В. В. Дудкевича, можно с уверенностью сказать, что его путь в искусстве подобен яркому сияющему свету, удивительному в своей многогранности и подчас противоречивому в своем восприятии.

Хореографическое искусство во всем его разнообразии, театральная и концертная режиссура, литература и как одна из ее форм – поэзия, а также философия, этнография, фольклор, история и теория изобразительного искусства – и это не весь перечень сфер интересов В. В. Дудкевича, в чем можно убедиться, анализируя созданные за годы творческой жизни хореографические композиции, а также кратко ознакомившись с его размышлениями и высказываниями, процитированными в данной монографии. А если обозначить его общественную деятельность, то становится понятным, что речь пойдет о человеке, чьи глубокие и всесторонние

знания проявились и отразились в его творчестве. Он ставит не просто танцевальные номера, беря за основу белорусское народное творчество. Остро чувствуя меняющуюся действительность, В. В. Дудкевич пересматривает основополагающие каноны традиционного белорусского народно-сценического танца, содействует формированию новой стилистики, отвечающей запросом молодого поколения, и тем самым способствует дальнейшему развитию белорусской народно-сценической хореографии. Возможно, подсознательно следуя утверждению, озвученному в свое время народным артистом СССР, знаменитым советским балетмейстером И. А. Моисеевым (1906–2007), о том, что хореограф – это не столько умение танцевать, сколько умение думать, и формировались творческие приоритеты В. В. Дудкевича.

Существует точка зрения, что частная жизнь художника не столь важна и ее события не представляют особого интереса. Однако без понимания событийного ряда, формирующего его художественные принципы, нет полной картины творческого потенциала хореографа. По отзывам близких людей, В. В. Дудкевич – человек широкой души, блестящего ума и белорусской ментальности, глубоко осознающий, что национальное хореографическое искусство выступает в качестве фундаментального источника художественной культуры, обеспечивает связь поколений, формирует белорусскую идентичность и обладает огромным ресурсом художественного обновления.

Изложенные в монографии факты служат своего рода основой для глубокого и всестороннего раскрытия многочисленных граней таланта нашего выдающегося современника. Искренне надеемся, что книга позволит узнать, как рождались замыслы хореографических композиций В. В. Дудкевича, какие средства художественной выразительности использовались им при создании номеров, каким образом менялись взгляды балетмейстера на дальнейшее развитие народно-сценического танца и какие темы его волнуют сегодня.

Заслуженному деятелю искусств Республики Беларусь, дважды лауреату Специальной премии Президента Республики Беларусь деятелям литературы и искусства, народному артисту Беларуси, обладателю Ордена Франциска Скорины, художественному руководителю и главному балетмейстеру ведущего коллектива страны жанра народно-сценического танца Государственного академического ансамбля танца Беларуси, беззаветно отдавшему 70 лет своей жизни отечественной культуре и белорусскому хореографическому искусству, есть что сказать и чем поделиться с будущим поколением.

НАЧАЛО ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ

Начнем повествование традиционно – с родословной.

Род каждого человека не ограничивается двумя или четырьмя поколениями, о которых в семье обычно имеется более-менее точное представление. Только в седьмом поколении насчитывается 128 предков! Верим ли мы в понятие «родового наследия» или относимся к нему с сомнением? Но, как гласит мудрая народная поговорка, «Не бывает высокого дерева с маленькими корнями». Не вдаваясь в многовековую генограмму В. В. Дудкевича, отметим, что его род как со стороны отца, так и со стороны матери был крепким, семьи – многодетными и трудолюбивыми, родня – многочисленная.

Дед по отцу – Николай Дудкевич – служил железнодорожником. По тем временам это была достаточно статусная профессия, предполагавшая достойное социальное положение в обществе. Для своей семьи Николай Дудкевич построил большой каменный дом в Могилеве, часть которого сдавал под магазин, что уже само по себе свидетельствовало о хороших доходах. Именно в этом доме и родился его внук – Валентин Владимирович Дудкевич.

Дед по материнской линии – Семен Старовойтов – был сельским жителем с крепким хозяйством и неплохим достатком.

Большинство родственников по отцовской линии – потомственные металлисты, специалисты высокого уровня, работающие с металлом и обладающие инженерными знаниями. Эта профессия культивировалась среди мужского рода Дудкевичей – Старовойтовых. Два дяди – Федор и Иосиф Старовойтовы – тоже были железнодорожниками. Первый работал в Могилеве, второй – в Астраханской области. За добросовестный труд еще в Гражданскую войну дядю Иосифа наградили орденом

Красного Знамени; во время Великой Отечественной войны он водил эшелоны с боеприпасами в Сталинград и был отмечен орденом Ленина. Как показатель еще одного достижения на этом поприще – награждение Л. Старовойтова (двоюродного брата В. В. Дудкевича) почетным званием «Герой социалистического труда СССР», которое считалось высшей степенью отличия в области хозяйственного и культурного строительства и присваивалось лицам, проявившим исключительные заслуги перед государством.

Отец – Владимир Николаевич Дудкевич – также предпочел династическую профессию и слыл высококлассным специалистом в области работы с металлом. В начале своего трудового пути он работал в ремонтных мастерских локомотивного депо города Могилева, где и познакомился с будущей женой Полиной Семеновной Старовойтовой, задорным активным секретарем комсомольской организации депо, перешедшей в 1939 году из депо на поезд в качестве помощника машиниста. Для того времени это был яркий и идеологически оправданный поступок. Лица знатных ткачих, героических стахановок, первых трактористок, строителей и т. п. становятся своеобразным символом нового мира, и женщина-машинист – это идеал современницы. В тот период «сюжеты всех культовых фильмов 1930–1940-х годов – “Веселые ребята”, “Цирк”, “Волга, Волга” и “Светлый путь” Г. Александрова (1934, 1936, 1937, 1940); “Богатая невеста”, “Трактористы”, “Свинарка и пастух” И. Пырьева (1937, 1939, 1941); “Девушка с характером” и “Сердца четырех” К. Юдина (1939, 1941); “Моя любовь” В. Корш-Саблина (1940); “Дочь моряка” Г. Тасина (1942) – строились вокруг женской судьбы. Именно режиссер И. Пырьев впервые сделал доминирующим образ свободной женщины-труженицы, которая является лидером, и к концу киноленты помогает своему партнеру стать рядом с собой на один уровень» [12, с. 71]. Поэтому выбор профессии для мамы Валентина был вполне понятен.

Позднее окончив техникум в Ленинграде и получив профессию мастера по ремонту швейных машин, она пользовалась репутацией серьезного и грамотного человека, так как этот

род деятельности считался мужским. В семье царили уважение, понимание и трудолюбие.

Валентин Владимирович Дудкевич родился 6 октября 1943 года в Могилеве в сложное военное время. Отец перед отправкой на фронт вырыл в подвале дома убежище для своей семьи, и именно оно во время бомбежки сохранило жизнь годовалому малышу и его матери. В оставшихся от дома руинах было невозможно жить, и Полина Семеновна уехала с маленьким Валентином к своим родителям в деревню Седичи Быховского района Могилевской области, рядом с которой протекала река Днепр.

В словах Валентина Владимировича «я вырос на Днепре, знаю отражение луны в его течении, как ночью ходят баржи и виден их свет на реке, утренний пар над водой. А мы пацанами – какие там палатки, да еще финские! – лежим в шалаше на сене, внизу донки стоят на рыбу – и тишина, всеобъемлющая завораживающая тишина, и красота, от которой захватывает дух!»* слышна безграничная и беспредельная человеческая теплота и любовь к небольшому белорусскому местечку, где он провел свое детство, первое осознание особой красоты родного края, которые сохранятся на всю оставшуюся жизнь. Практически до своего совершеннолетия он приезжал на летние каникулы в Седичи, на Днепр, освоив все способы ловли рыбы, как легальные, так и браконьерские, и, не осознавая, подпитывался особой энергетикой, царившей в этих местах. Сама деревня располагалась между селом Барколабова и местечком Сапежинка, пригородом Быхова, – два места, очень знаковые для Беларуси с точки зрения ее исторического прошлого.

В полутора километрах от старинного села Барколабова, известного еще с 1564 года, находился Свято-Вознесенский православный женский монастырь, основанный в 1641 году Богданом Статкевичем. В монастыре хранилась чудотворная Барколабовская икона Божией Матери, или Барколабовская

* Здесь и далее приводятся выдержки из текста блога В. В. Дудкевича, размещенного на сайте dudkevich.by. – URL: https://dudkevich.by/?ysclid=mt2xiieg2931391321.

Одигитрия, – один из самых почитаемых образов Божией Матери в Восточной Беларуси и один из величайших шедевров белорусской школы иконописи, сохранивший выразительные черты его древне-византийского прообраза. До войны монастырь был действующим, в его стенах жили монахини, по мере своих сил поддерживающие святую обитель от естественного разрушения. Когда началась война, монастырь подвергся бомбардировкам, в результате чего все здания получили существенные повреждения, и монахини были вынуждены покинуть его стены. Сельские жители приютили всех оставшихся сестер. Бабушка Валентина, как дочь священника, также предоставила свой кров двум пожилым сестрам, прожившим у нее до конца своих дней. Одна стена дома была полностью увешана иконами. Особо ценная среди них – икона Покрова Божией Матери, которой бабушка благословила брак своей дочери.

Местечко Сапежинка получило свое название от слов «Сапегова жинка» – жена Сапеги. Согласно легенде, в XVIII веке, еще до раздела Польши Екатериной II, князь Сапега подарил эту землю своей жене на день рождения. В местечко привезли около 30 еврейских семей из-под Львова и из Галиции, и вместе с быховскими евреями они работали на замок Сапеги – шили обувь, одежду, мастерили упряжь, выращивали овощи, столярничали и т. д. С тех пор это местечко считалось еврейским. В августе 1941 года оккупанты разместили там еврейское гетто и расстреляли всех. Жестокая трагедия потрясла жителей близлежащих сел, которые и много лет спустя приносят цветы к месту гибели людей.

Множество легенд и верований про чудотворную силу Барколабовской иконы Божией Матери, обычаи и нравы многолюдной Сапежинки, опустевшей в течение одного месяца, узнавал маленький мальчик от бабушки и монахинь, которые рассказывали их длинными вечерами под мерцающий огонек свечи. Валентин слушал с нескрываемым интересом и страхом, тихо внимая повествованиям взрослых и мысленно рисуя себе фантастические картины происходящего. Иногда вместе с сельскими ребятами он лазил по развалинам монастыря

в поисках церковной утвари, невзирая на строгие запреты взрослых и предупреждения о неразорвавшихся снарядах, представляющих серьезную опасность. Обломки и развалины монастыря, возвышающиеся на высоком песчаном берегу и отражающиеся в водах Днепра, как магнитом притягивали к себе сельских детей, которые, преодолевая внутренние опасения и благоговейный мандраж, каждый раз оказывались на его территории.

Вот в таком историческом месте и прошли детские годы Валентина. По прошествии времени, уже будучи взрослым человеком, он пытался вернуть себе икону Покрова Божией Матери, но соседи, получившие ее от мамы Валентина, ставшей к тому времени комсомолкой и относящейся негативно к религии, не захотели расставаться со светлым ликом.

По мнению психологов, ребенок может обрывочно запоминать эпизоды из своего детства начиная с двух с половиной лет, и при этом они гораздо ярче и насыщеннее у тех, кто в детские годы испытал стресс, а военное время не располагало к беззаботному веселью. Мы поинтересовались у Валентина Владимировича о самых ярких впечатлениях этого периода жизни, учитывая, что его детство выпало на сложные годы, и он поведал о моменте, очень четко отпечатавшемся в его памяти. Когда детское сознание зафиксировало это событие, ему исполнилось всего три года.

Шел 1946 год. Многие мужчины уже вернулись с фронта к своим семьям. Минул первый год мирной жизни, но в его семье все еще ожидали возвращения отца. Маленький Валентин часто выбегал на погост и подолгу смотрел на дорогу, петляющую между полей, с ожиданием чего-то необыкновенного. В этот день, как и во многие дни ранее, он стоял на пыльной дороге, всматриваясь в даль, и вдруг увидел незнакомого человека, идущего по направлению к деревне. Мальчик так был увлечен своим наблюдением, что не заметил опасность. Мимо проходило деревенское стадо, и когда поголовье практически миновало его, от него вдруг отделилась корова, слывшая в деревне бодливой, и стремительно двинулась на Валентина,

угрожающе наклонив голову и мотая рогами. Вся округа побаивалась ее вздорного нрава, но отучить такую корову бодаться практически невозможно, а избавиться от животного – производителя самых ценных продуктов питания, было невозможно. Оцепеневший от страха, съежившись и закрыв глаза, мальчик ожидал удара, не в силах даже пошевелиться, не то чтобы побежать. И вдруг он почувствовал, что чьи-то сильные руки подняли его от земли, а грозный голос мужчины заставил разъяренное животное отступить. Мальчик с силой прижался к плечу своего спасителя, крепко обвивая обеими руками его шею, и, не открывая глаз, замер от какого-то странного предчувствия. Вот таким образом маленький Валик первым встретил своего отца с фронта, а Владимир Николаевич второй раз спас своего сына от неминуемой беды.

С приходом отца жизнь изменилась к лучшему. В окрестностях в большом количестве валялась разбитая военная техника, и Владимир Николаевич как человек, прекрасно разбирающийся в вопросах металлургии, организовал мастерскую, в которой выплавлял алюминий и мастерил из него для жителей села чугуны, сковородки и другую хозяйственную утварь. Для односельчан это был подарок судьбы, в то время такие простые вещи в хозяйстве были на вес золота – отечественная промышленность еще не встала на мирные рельсы.

В 1950 году отцу как высококлассному специалисту предложили работу на заводе Кирова, и вся семья переехала в Минск. Город еще находился в руинах, вопросы жилья стояли предельно остро, и первым местожительством семьи был барак по улице Первомайской, что считалось большой удачей. В комнате на 15 квадратных метрах жили две семьи – 8 человек. Маленькому Валентину отвели место для сна на плетеном сундуке, который служил одновременно и шкафом, и столом, и спальным местом. Сегодня, когда при получении жилья только на одного человека предполагается не менее 15 квадратных метров, сложно даже представить, как можно было жить в таких условиях. Но много лет назад это была обыденная повседневность.

Несколько позже семья Дудкевичей переехала в коммуналку, где в их распоряжении оказалась целая отдельная комната с кухней, что расценивалось как роскошь. Одновременно с улучшением материального положения столица преподнесла новоиспеченному минчанину и не очень приятный сюрприз. Как вспоминает сам Валентин, «приехав в Минск с родителями, я, отличник по всем предметам, не был принят в третий класс Минской школы № 4, потому что не знал русского, иностранного для меня языка. Через год все наладилось. У меня всю жизнь было желание быть отличником. Я, военный и послевоенный, маленький и костлявый от недоедания, был вынужден компенсировать свое физическое несовершенство чем-то интеллектуальным».

Вот здесь мы подошли к занимательному повороту в жизни В. В. Дудкевича. Как могло случиться, что ребенок, постоянно находящийся в среде рабочих металлургов и не имеющий ни малейшего понятия о танцевальных па с точки зрения классического танца, очутился в сфере, предельно далекой от династической профессии?

Несомненно, он знал, что такое народный танец, много раз видел, как в клубе кирпичного завода, расположенного в деревне, взрослые отплясывают «Падэспань», «Барыню», «Вальсок». Но самое яркое впечатление от народного танца оставило исполнение «Польки до упаду». По выходным дням практически все взрослое население неспешно направлялось в клуб. В то время в деревне не было ни патефонов, ни граммофонов. По мере сбора людей на сцену выходила женщина-гармонист и громко объявляла: «Полька да упаду». Все желающие становились в пары и начиналось своеобразное соревнование. Танцоры двигались полькой вправо, в конце музыкального проведения делали тройной притоп, и начинали двигаться влево, заканчивая движение таким же притопом. Обычно в борьбу вступало 10 и более пар. Побеждали те, кто оставался последним на площадке, и если учесть, что по времени исполнения эта полька могла длиться 30 минут и более, при этом танцующие должны были продемонстрировать яркое исполнение,

то складывается довольно впечатляющая картина происходящего.

При всей занимательности танцевальных поединков в сознании ребенка не могла даже зародиться мысль, что танец может быть профессией. Разве нужно специально этому учиться? Разве танец не является той неотъемлемой частью жизни людей, которая всегда присутствует в быту? Конечно, у кого-то это выходит ловче и краше, кто-то не так хорош, выделывая коленцы, а иной и вовсе скачет поперек мелодии, но это же традиция, накрепко обосновавшаяся в жизненный уклад. Вот научиться играть на инструменте – это совершенно иное дело, тут необходимо знать, как и где располагаются клавиши или кнопки, на какую из них надо нажимать, в конце концов, потребуется выучить ноты!

Надо отметить, что в среде, где рос Валентин, к музыке было благосклонное отношение. И чтобы это понять, необходимо еще раз вернуться к истокам.

Особенности истории развития и процессы формирования целостной системы художественного образования в Беларуси на разных этапах ее исторического развития исследовала и описала доктор искусствоведения, профессор В. П. Прокопцова (1947–2021) в фундаментальном труде «Спасціжэнне майстэрства», в котором содержатся уникальные сведения о бытовании развитой музыкальной культуры на белорусских землях, предельно детально описывается деятельность художественно-образовательных учреждений во всех губерниях, и Могилевской в том числе, где одной из форм обучения музыке и вокалу было домашнее образование. Об уровне музыкальной культуры свидетельствует письмо белорусского писателя А. И. Вериго-Даревского (1816–1884), опубликованное в монографии. И хотя указывается Витебская губерния, но такая ситуация была типичной для всех остальных белорусских земель. «В нашей губернии, как и в ее столице Витебске, так и в селе, почти в каждой семье есть дома фортепиано, а в некоторых скрипки и даже виолончели. На первом учить молодое поколение, особенно женщин, считается у нас необходимым,

на остальных учатся по способности, склонности или иным особым причинам. В этих семьях нашлось бы немало талантов, про которых на радость соотечественникам можно было бы вспомнить как про людей, которые принимают большое участие в музыкальном движении» [3, с. 93]. В XIX – начале XX века в Беларуси сформировались специальные художественно-образовательные городские учреждения двух уровней – начального (домашнее обучение, частные уроки, студии, курсы, школы) и среднеспециального (училища) [3, с. 122]. Вследствие этого музыкальное и вокальное образование в белорусских семьях, особенно горожан, по тем временам было обычным явлением. Это и объясняло тот факт, что музыка и пение не были чужды многочисленной родне В. В. Дудкевича.

Не перечисляя музыкально-вокальные способности многочисленных предков, только отметим, что бабушка по материнской линии Екатерина Ивановна Красовская, дочь приходского священника, музицировала, обладала изумительным голосом и пела в церковном хоре; его отец прекрасно владел игрой на баритоне – духовом инструменте, который относится к семейству саксгорнов (его также называют эуфониум), и принимал активное участие в деятельности местного духового оркестра; мама также была наделена хорошими вокальными данными. Совершенно понятно желание родителей привить сыну некие умения и знания в области вокала и музыки.

В то время в рабочей среде слово «хореография» не звучало и не употреблялось по отношению к танцевальному искусству. Данный термин рассматривался и ассоциировался со словом «хор», то есть пением. Поэтому мама привела его в белорусское хореографическое училище, располагавшееся в оперном театре на первом этаже, ошибочно полагая, но с твердым убеждением – это все – про песни. Когда у мальчика проверили данные и сообщили маме, что его берут в училище, она в силу своей деликатности не стала ничего менять и дала согласие. Так с сентября 1958 года В. В. Дудкевич попал в совершенно иной мир, где начался первый этап новой творческой жизни. Полина Семеновна даже не предполагала, что определила

сына в один из самых сложных видов искусства как в физическом, так и в моральном отношении.

В хореографическом искусстве главным инструментом является тело, обладающее особым строением суставно-связочного аппарата для занятий хореографией, не каждому доступное от природы. Но даже если у тебя с природными данными, такими как выворотность, шаг, апломб, прыжок, все в порядке, ты обязан постоянно развивать и работать над их усовершенствованием, при том что чрезмерная и неграмотная физическая нагрузка может привести к множеству проблем со здоровьем.

Всем хорошо известно – хореография по своей энергоемкости уступает только профессиональному боксу, за спектакль танцовщик теряет от 2 до 4 килограмм веса. Еще одной специфической особенностью балета является тотальная движенческая зависимость. Если ты не освоил и не выработал правильность исполнения одного элемента, то не сможешь верно исполнить другой. Все через силу, через боль, через преодоление трудностей.

Пройдут годы, и В. В. Дудкевич, являясь признанным авторитетом в области хореографического искусства нашей страны, при обсуждении итогов конкурса «Я могу», где семилетняя девочка из любительского коллектива, исполнив классическую вариацию, получила какую-то высокую премию, высказал свое категорическое несогласие с оценкой жюри, пояснив свою позицию, с которой трудно не согласиться: «Я, в прошлом профессионально образованный артист балета, с отличием окончивший хореографическое училище, много лет проработавший в театре оперы и балета в качестве солиста балета, всю свою творческую жизнь связанный с хореографией самых различных направлений, могу с полной компетенцией сказать: “Классическая хореография и самодеятельность – несовместимы!” Расплодившиеся повсеместно коммерческие балетные школы, студии и прочее могут заниматься чем угодно для физического здоровья детей, добавляя что-нибудь из элементарно эстетического, но вводить в заблуждение родителей, что из их 4–5-летнего ребенка можно запросто вырастить балерину, – это уже очень большой перебор.

Кстати, далеко не бескорыстный. Хочу пояснить для родителей, какие вообще существуют требования для детей при отборе. Нужны очень специфические данные для занятий классикой, при том, что идеальные существуют чрезвычайно редко. Без хороших определенных физических данных заниматься классикой бессмысленно, в итоге всегда будет пародия. С хорошими данными нужно очень упорно, ежедневно, по многу часов, много лет заниматься в профессионально ориентированном учебном заведении. У нас – это хореографический колледж. Особое значение имеет квалификация педагога. Профессия "педагог-хореограф", специализирующийся на классическом танце, – чрезвычайно редкая, можно даже сказать уникальная.

В хореографическом колледже преподают бывшие артисты балета – практики, имеющие в прошлом "хорошую школу", московскую или санкт-петербургскую. В самодеятельных "балетных школах" недоученные педагоги, не имевшие в прошлом практического опыта работы в профессиональных коллективах, одетые "для понта" в балетные пачки, создают приятную для родителей "иллюзию" процесса, понуждая родителей платить дорого за эту показуху.

Заниматься классикой можно начинать не ранее 8–9 лет. Это многовековая традиция родилась из-за физиологии ребенка. Пока не сформировался костный скелет, пока хрящики не стали косточками – занятия классикой вредят ребенку!!!

Возвращусь к началу. "Я могу!" – этот девиз предполагает изначальное равенство возможностей всех людей. Возражаю. Все люди от рождения наделены определенным талантом, существует огромное множество разнообразных занятий. Помогите своему ребенку найти занятие, близкое ему по его природным способностям, – это поможет ему жить. Не навредите ему неправильным выбором! Не все могут заниматься танцами и, особенно, классическими, тем более на сцене. В данном случае: "Хочу, но не могу!" Уверен, что подавляющему большинству населения противопоказано заниматься балетом профессионально, потому что вот эти специфические данные в полном объеме встречаются крайне редко.

Детям в кружках заниматься можно. Для общего развития полезно. Ну, а дальше, в профессию – редчайшие единицы. Коряво выполненные классические движения, вернее, их имитация, вызывает только чувство жалости. Должен существовать определенный допуск к занятиям хореографией на профессиональной сцене. Своеобразный "дресс-код" формы. Любительски могут заниматься многие, но некоторые из многих только дома, чтобы не оскорблять прекрасное и не вызывать насмешек в свой адрес. Здесь даже не на что обижаться, потому что несоответствие тела, то есть инструмента балета, обязательно не позволяет сколько-нибудь профессионально продвинуться по этой стезе».

Чтобы окончательно поставить в этом вопросе точку и на деле доказать не расхождение его слов с поступками, честно расскажем, что он запретил своей родной дочери танцевать, хотя она страстно мечтала об этом, апеллируя недостаточными природными данными, которые не позволили бы ей стать ведущей балериной.

В. В. Дудкевич искренне считает, что в хореографическом искусстве нельзя быть непринципиальным, иначе можно обречь человека на жуткое существование, а такой доли он не желает никому, и в первую очередь своим детям. Блата в хореографии не может быть априори, она требует профессиональной честности. Его сын Федор стал артистом балета, и, по мнению отца, достаточно крепким. Но кроме хореографии сын освоил основы гимнастики и акробатики. Хотя В. В. Дудкевич до сих пор задает себе вопрос: «А не загубил ли я в нем другие таланты?»

В училище Валентин был младше всех на два года, так как пошел в школу в пять с половиной лет, что довольно нетипично и рано для 1960-х годов. В восьмилетнем возрасте мальчик окунулся в совершенной иную атмосферу театральной жизни, делая первые шаги в хореографическом искусстве, ошеломленный потоком новой, неведомой ранее информации.

Хрестоматийные сведения о состоянии здания оперного театра во время оккупации 1941–1944 годов, в которое угодила немецкая авиабомба и которое оккупанты превратили в конюшню,

а ранее изысканный и богатый интерьер был разграблен, стены разрушены, с потолка потоками текла вода, известны практически всем. Достаточно много информации содержится о восстановительных работа внутри и снаружи здания. Но очень немногие знают о жизни и творческих буднях театра изнутри, о том, как жили артисты в это сложное время, какие трудности им приходилось преодолевать и через что они прошли, создавая при этом музыкальные и хореографические шедевры. И тем ценнее воспоминания деятелей отечественной культуры и искусства, таких как доктор искусствоведения В. П. Прокопцова, родившаяся в стенах оперного театра и проживавшая с родителями первые шесть месяцев своей жизни в мастерской художников-декораторов, а затем проведшая все раннее детство с отцом в мастерских, а также В. В. Дудкевича, который проживал этапы послевоенного восстановления белорусского театра одновременно со своим личностным творческим ростом.

По воспоминаниям Валентина Владимировича, первое послевоенное десятилетие белорусский Большой театр оперы и балета напоминал Вавилон, который слыл не только важным политическим, экономическим и культурным центром Древнего мира, но и был своего рода первым мегаполисом. Данное сравнение совершенно очевидно. Само шедевральное здание, прекрасное творение архитектора Иосифа Григорьевича Лангбарда (1882–1951) – нашего соотечественника, человека, придавшего облику Минска особенное, не похожее на другие города архитектурное очарование, величественно возвышалось на Троицкой горе над крышами небольших частных домов и руинами пятиэтажек, казавшихся на фоне его грандиозности и монументальности еще мельче и незначительней.

Театр являлся не только сосредоточением культуры и просвещения, это был эпицентр артистической жизни столицы в прямом и переносном смысле этого слова. На первом этаже находились классы художественного и хореографического училищ, на втором – гримерные, а в коридоре, обрамлявшем сцену, обосновались костюмерная и бутафорская; пятый этаж вмещал в себя хореографические и репетиционные залы,

а также мастерские по пошиву костюмов и изготовлению декораций, сбоку поместился оформительский цех; третий этаж был отдан под жилье для артистов балета, оркестра и хора, которые проживали в небольших комнатках вместе со своими семьями. В коридорах третьего этажа стояли примусы, плитки, где готовили пищу, и дразнящий запах еды постоянно будоражил полуголодных будущих артистов балета. По большому квадратному пространству между пролетами служебной лестницы в 1990-е годы стал ходить лифт, до этого в огромных пролетах сушились декорации. Выкрошенные в необходимый тон длинные полотнища тканей свисали с пятого до первого этажа, источая резкий запах красителей и наполняя помещение влагой.

Кроме этого, часть помещений театра сдавалась под различные учреждения, и в дневное время в театре одновременно находилось колоссальное количество разных людей. Постепенно, по мере расселения артистов в квартиры, «театр становился другим – более подчиненным творческому процессу, сконцентрированным, главным образом, только на сценическом действии. Никакого “случайного народа”, жильцов, учреждений дальнего и близкого “родства”, в нем уже не было. В коридоре, обрамляющем сцену, – только гримуборные артистов и несколько помещений, обслуживающих спектакль (костюмерная, бутафорская и т. д.» [13, с. 9].

Занятия хореографией и театральная жизнь приучали учащихся к самостоятельности. Родители давали Валентину небольшие карманные деньги, которые он научился экономить, или съестные «ссобойки», умело распределявшиеся учеником на весь день. Время нахождения в театре составляло примерно 14–15 часов.

Жизнь театра четко делилась на первую половину дня, длящуюся с утра до 16.00, и вечернюю. Дневная жизнь напоминала бурную реку с водоворотами и всплесками, полную активного движения, повседневных забот. Хореографические дисциплины, обилие общеобразовательных предметов, репетиции, подготовка к спектаклям, примерка костюмов, участие

в многочисленных мероприятиях и т. п. практически не оставляли время для отдыха. Излюбленным местом, где ребята могли позволить себе вздремнуть, было помещение кармана и задник сцены. Устроившись в сложенных кулисах или декорациях, они с удовольствием погружались в теплые объятия Морфея, когда выпадало несколько свободных минут.

Вечерняя жизнь диссонировала по отношению к дневной ощущением некого сказочного флера. Деловая суета и бытовые хлопоты уступали место времени волшебства и творческого упоения, где каждый выход на знаменитую сцену становился для артистов и учащихся училища событием. Выступления в любом спектакле, будь то балет или опера, были сопряжены с артистическим волнением, азартом и восторгом.

К состоянию художественного воодушевления перед началом спектакля невозможно привыкнуть, как невозможно привыкнуть к волшебному свету прожекторов, первым звукам настраивающегося оркестра, шороху раскрывающегося генерального занавеса, особому шуму голосов в зрительском зале и напряженным минутам перед выходом на сцену. В этот период в театре шла активная творческая работа по формированию репертуара, состоящего из спектаклей, таких как «Эсмеральда» Ц. Пуни (1951), «Шопениана» Ф. Шопена (1952), «Лауренсия» А. Крейна (1955), «Корсар» А. Адана (1957), «Голубой Дунай» И. Штрауса (1958) в постановке С. Дречина, «Доктор Айболит» И. Морозова (1951), «Жизель» А. Адана (1953), «Спящая красавица» (1954) и «Щелкунчик» (1956) П. Чайковского, «Подставная невеста» Г. Вагнера (1958), «Тщетная предосторожность» Г. Гертеля (1959) в постановке К. Муллера, «Повесть о любви» (1953) и «Пламенные сердца» (1955) – переработанные версии балета «Князь-озеро» В. Золоторева – Е. Ермолаева, «Тропою грома» К. Караева – Н. Конюса (1960).

Подбор исполняемых балетов свидетельствовал о расширении жанрового разнообразия, которое стимулировало и содействовало раскрытию творческих индивидуальностей артистов балета и постановщиков. Хореографическая драма, жанр народной героики, веселая детская сказка, лучшие образцы

русского классического балета, спектакли на музыку зарубежных композиторов, составляющих мировую сокровищницу балетного искусства, способствовали дальнейшему росту профессиональной культуры отечественных исполнителей, что напрямую влияло на содержание специальных хореографических дисциплин, изучаемых в училище.

Оперный репертуар в годы учебы В. В. Дудкевича также был достаточно многообразным: Ш. Гуно «Фауст» (1951), А. Рубенштейн «Демон» (1951), П. Чайковский «Иоланта» и «Мазепа», С. Манюшко «Страшный двор», Л. Делиб «Лакме» (1952), Дж. Верди «Аида», Е. Тикоцкий «Девушка из Полесья» (1953), Ю. Мейтус «Молодая гвардия», М. Мусоргский «Борис Годунов» (1954), П. Чайковский «Евгений Онегин», Дж. Верди «Трубадур», А. Даргомыжский «Русалка», Д. Обер «Фра-Дьяволо», Г. Пукст «Маринка» (1955), Ж. Бизе «Искатели жемчуга», А. Богатырев «Надежда Дурова» (1956), Н. Римский-Корсаков «Садко», Е. Тикоцкий «Михась Подгорный» (1957), Е. Туренков «Ясный рассвет», Ж. Массне «Манон» и «Вертеп» (1958), К. Корчмарев «Дитя радости» (1959), П. Чайковский «Пиковая дама», Ю. Семеняко «Колючая роза» (1960).

Учащиеся хореографического училища, как правило, были задействованы в массовых сценах балетных и оперных спектаклей. Но для одаренных юных артистов, к которым причислялся и Валентин, предполагались и сольные партии – ему досталась роль Мальчика-с-пальчика в «Спящей красавице». Белорусский советский композитор, заслуженный деятель искусств Белорусской ССР Григорий Константинович Пукст (1900–1960) написал детскую героическую оперу «Маринка» (балетмейстер К. Муллер), в основу сюжета которой легла поэма Э. Огнецвет «Песня пра піянерскі сцяг». Невзирая на то, что композитор использовал только две подлинные народные мелодии – шуточную детскую песню «Саўка ды Грышка» и народный танец «Юрачка», опера была признана национальным детским спектаклем, где авторская музыка обладала ярко выраженным национальным колоритом, и доминирующая нагрузка легла на юных исполнителей.

В легендарном балете «Князь-озеро» у Валентина были сразу две роли: первая – партия чертенка во фрагменте бреда Князя, вторая – роль мальчика в сцене веселья белорусского народа. В те годы ему посчастливилось работать с ведущим солистом, премьером и легендой театра С. В. Дречиным (1915–1993) – человеком, получившим Сталинскую премию второй степени (1950) за исполнение партии Василя в культовом балетном спектакле «Князь-озеро». С 1939 по 1955 год эта награда имела особый статус, и получивший ее человек сразу становился знаменитым.

В сцене веселья белорусского народа Василь – С. В. Дречин – исполнял большой пируэт, во время которого маленький мальчик (роль досталась Валентину) висел у артиста на вытянутой ноге. Эта сцена всегда вызывала аплодисменты зрителей и внутренний холодок у юного исполнителя, так как вероятность сорваться и отлететь в кулисы, если ты не цепко держишься за ногу главного героя, была достаточно высокой.

В своей профессии С. В. Дречин был предельно требователен, обладал сумасшедшей энергетикой, танцевал с фантастической отдачей, его побаивались и очень уважали. Пройдет небольшой отрезок времени, и судьба снова сведет двух балетмейстеров, а пока маленький артист балета с нескрываемым восхищением наблюдал за работой уже признанного премьера сцены.

Как отмечалось выше, артисты балета не всегда были задействованы в операх из-за переработок, и их заменяли учащиеся старших курсов училища. За годы учебы и затем за годы работы В. В. Дудкевич выучил множество арий из опер, включенных в репертуар театра, практически наизусть, так как хореографические сцены, в которых он принимал участие, были распределены на всем протяжении спектакля. Например, в опере Ш. Гуно «Фауст» он выходил на сцену в первом акте в «Вальсе» и в последней хореографической сцене «Вальпургиева ночь», часто исполняемой как самостоятельный одноактный спектакль и по праву считавшейся образцом мирового балетного искусства. Именно она была одной из любимых сцен оперы для Валентина.

Чтобы послушать знаменитого оперного певца И. С. Козловского (1900–1993), он с такими же желающими после занятий забирался на колосники театра и, тихо притаившись, чтобы не выгнали, сидел в ожидании концерта. Таким же образом оставался на колосниках и просматривал практически все театральные драматические спектакли заезжих гастролеров. Валентину был интересен мир искусства, но понимал ли он в то время в полной мере его значение – сказать сложно. Просто на уровне интуиции ощущал в нем особую форму существования человека, ту, которая заставляет раскрывать лучшее, что есть в каждом.

Активная гастрольная политика СССР позволяла будущему артисту балета наблюдать не только за исполнительским искусством своих соотечественников, но и давала возможность знакомиться с творческой деятельностью зарубежных артистов. На гастроли в Минск приезжали крупнейшие певцы Варшавского, Познаньского, Пражского, Будапештского, Бухарестского и других театров стран народной демократии. Кроме того, белорусскому театру оказывал творческую помощь Большой театр Союза ССР. Знакомясь с театральным мастерством великих певцов, у мальчика постепенно формировался вкус, который впоследствии стал хорошим подспорьем при режиссировании больших и ответственных мероприятий.

Вот таким необычным образом осуществилась мечта его мамы о вокальном образовании сына, а он, в свою очередь, открыл для себя удивительный мир искусства пения. Пройдут годы, и уже влюбленный молодой человек будет напевать своей невесте не популярные послевоенные шлягеры, а арию Демона из оперы А. Рубинштейна по одноименной поэме М. Ю. Лермонтова, где звучат слова «К тебе я стану прилетать. Сны золотые навевать», и арию Ленского «Куда, куда Вы удалились…» из оперы «Евгений Онегин».

Находясь в эпицентре артистической жизни самого высокого уровня, В. В. Дудкевич начинал понимать, что живой человек-артист в повседневной жизни не тождественен образу, который он создает на сцене.

Самым важным человеком для него в начинающей балетной карьере стал Евгений Иванович Глинских, премьер театра, о творчестве которого критики отзывались с большим восхищением. «Интересный образ жестокого “черного князя” создал в спектакле Е. Глинских. Замечательный классический танцовщик, безупречный исполнитель таких партий, как Зигфрид в “Лебедином озере”, Феб в “Эсмеральде”, Альберт в “Жизели”, Е. Глинских сумел создать в “Пламенных сердцах” чрезвычайно острый характер, убедительно передать злобность и хищность Князя, его жестокий деспотизм и социальную паразитичность» [14, с. 43].

Для всех мальчишек авторитет Е. И. Глинских был беспрекословным. Он снискал уважение не только за исполнительский талант, знаменитый экспрессией и мужественной энергией. Как педагог – достаточно жесткий и предельно требовательный, ярый противник вычурной балетной жеманности в мужском танцевании – он постоянно подчеркивал значимость и важную роль мужественности на сцене, формируя в такой манере эстетику исполнения будущих танцовщиков. Одновременно с этим слыл человеком справедливым, умеющим рассмотреть и раскрыть актерский потенциал своих воспитанников.

Кроме занятости в спектаклях будущие артисты балета принимали участие в концертной деятельности, которая велась достаточно активно. Наиболее популярные номера, исполняемые учащимися, – это знаменитый «Вальс цветов» из балета П. Чайковского «Щелкунчик» и не менее знаменитая для того времени хореографическая композиция «Суворовцы». Сегодня уже мало кто помнит об этом номере, а в послевоенные годы и почти до последней трети XX века этим танцем начинались многие праздничные концерты, посвященные значимым и памятным датам. Его автор – балетмейстер и педагог хореографического училища при ГАБТ СССР В. А. Варковицкий (1916–1974), сочиняя номер в 1946 году на музыку композитора и военного дирижера С. А. Чернецкого (1881–1950), вряд ли предполагал, что танец станет не только обязательной частью программы многих концертов хореографических

училищ по всему Советскому Союзу, но и любимым произведением коллективов самодеятельного художественного творчества, а их в СССР было немало. Менялось время, менялась форма, в которой выходили суворовцы, менялась даже высота шага, но знаменитый выход и построение – от самого маленького до самого высокого – оставались величинами постоянными. В номере «Суворовцы» В. В. Дудкевич всегда стоял в первой паре, так как по росту был самым маленьким среди всех, и со своей партнершей заводил эту прославленную вертикаль.

Напряженная жизнь в театре, соприкосновение с миром искусства, совсем иным, нежели с существовавшим за пределами театральных стен, не отдалили его от ребят, живущих по соседству. Постепенно сформировалось два круга друзей – первый включал в себя ребят и девочек, обучающихся в училище, второй – уличные, соседские друзья, с которыми он проводил каникулы. Жизнь вне театра строилась по другим, достаточно жестким законам, и Валентин принимал их как объективную данность. В семье не было принято физически наказывать за тот или иной проступок, в училище тоже не приветствовались методы телесного наказания. Но уличные законы предполагали иную форму доходчивого объяснения, поэтому подчас ему «прилетало» и от него «доставалось». Что такое синяк под глазом или рассеченная губа, Валентину было доподлинно известно. Стойкость, отсутствие боязни перед улицей, готовность принять ее правила и отстаивать свои права, не прибегая к помощи со стороны, делали его своим среди части уличных босяков, многие из которых впоследствии пополнили ряды преступного мира.

На каникулах, в совсем небольшой промежуток свободного времени, когда ему не удавалось уехать в свои любимые Седичи на Днепр, он с ватагой таких же босоногих ребят пытался заработать тем, что собирал, сортировал и сдавал макулатуру, таскал в пункты сбора металлолом, благо, что тот еще валялся вокруг; носил чистую воду из колонок на барахолку и продавал ее посетителям за копейки, особенно хорошо шла торговля в жаркие летние дни.

После открытия первого транспортного пути к Минскому морю ехал туда, примостившись на крыше или на подмостках пригородного поезда, прихватив с собой только удочку, пару луковиц, кулечек соли и несколько ломтиков хлеба. Соорудивши шалаш, ребята оставались там на трое суток, ловили рыбу и питались уловом. При этом родители совершенно не волновались и не опасались, что сына сутками не было дома. Они доверяли ему, а Валентин познавал жизнь с иной стороны. В детстве он не был домашним залюбленным ребенком, скорее напоминал сорванца Тома Сойера. Поколение послевоенных детей на подсознательном уровне было приспособлено к самостоятельной жизни, так как она –жизнь – не давала никаких поблажек.

Годы учебы летели стремительно, наполняя жизнь новыми событиями, формировавшими образ мышления будущего хореографа. К этому времени Валентин уже достаточно прилично играл на фортепиано. Обучение на инструменте началось в училище, так как данная дисциплина была обязательной в программе, и впоследствии будущий танцовщик достиг неплохих результатов. Его отец, поначалу настроенный несколько сдержанно к выбору профессии, через некоторое время стал серьезно курировать музыкальные занятия сына. У Дудкевичей в семье не было своего инструмента, поэтому отец договорился о занятиях сына с еврейской семьей, имевшей фортепиано и жившей недалеко от них, и постоянно ходил с Валентином, следя за тем, чтобы тот добросовестно отрабатывал каждый урок. Так как Владимир Николаевич сам имел музыкальное образование и провести его было невозможно, занятия музыкой носили весьма профессиональный характер. Благодаря усилиям с обеих сторон Валентин постепенно увлекся, стал одним из лучших учащихся по игре на фортепиано и мог аккомпанировать экзерсис у станка или на середине, воспроизвести некоторые арии из опер, чем несказанно радовал своего отца.

Жизнь в театре была наполнена не только занятиями хореографией. Учащиеся, по его словам, «играли во все», а для Валентина это был еще один из способов самоутверждения из-за небольшого роста. Ни для кого не секрет, что между

четырнадцатилетними мальчиками и их ровесницами девочками в данной возрастной категории большая разница, вызванная более ранним физическим формированием последних. А Валентину было всего двенадцать! И он был на два года моложе своих сокурсников. На уроках по дуэтному танцу ему необходимо было поднять и посадить партнершу, которая была не только выше его, но и крупнее, на плечо! Если по общеобразовательным дисциплинам он шел в числе первых, то как доказать всем, что и в этой сфере он должен быть лидером?!

Валентин записывается в секцию бокса в спортивное общество «Спартак» к тренеру Н. Шиберху и усиленно тренируется. Быстрый и очень подвижный мальчик вскоре занимает место перспективного «мухача» (так звали боксера в самой низкой весовой категории), и тренер начинает уделять ему особое внимание, рассчитывая на дальнейшее продвижение по спортивной лестнице. Однако от зорких глаз Е. И. Глинских не ускользнули изменения в корпусе и положении лопаток своего ученика, который стал несколько сутулиться. Выяснив про бокс и пообещав оторвать будущему чемпиону руки, а заодно и уши, он запретил занятия спортом, пригрозив отчислением: или балет, или бокс – выбирай. Нетрудно догадаться, что балет одержал верх, так как бокс служил только средством достижения цели – стать физически сильнее, выносливее и без труда таскать партнершу невзирая на ее доминирование в росте и весе, при этом вызывая ее восхищение. Хотя впоследствии эти тренировки сослужили Валентину хорошую службу.

Сокурсник Петя Юрчик был самым большим парнем в группе как с точки зрения роста, так и в плане телосложения. Разгоревшийся между мальчиками словесный спор вскоре перешел на иной уровень, и Валентин, еле достававший до плеча своего обидчика, одним точным ударом, выражаясь языком бокса, «вырубил» его. Конечно, это был неприятный инцидент, который не мог остаться незамеченным. На следующий день директор хореографического училища Клавдия Федоровна Калитовская выстроила весь класс, вызвала в центр двух драчунов, так как происшествие с применением физической силы

считалось недопустимым, и голосом, не терпящим возражения, произнесла: «Валентин, ты обязан извиниться за свой некрасивый поступок». Он стоял перед всем классом, самый маленький перед самым высоким и здоровым парнем, и, с плохо скрываемым торжеством в голосе, громко и отчетливо произнес: «Петя, я обещаю, что больше никогда тебя бить не буду». В извинении была слышна уверенность парня и непоколебимая вера в собственные силы, а также готовность дать отпор любому, несмотря на превосходство в весе и росте.

После запрета бокса он увлекся большим теннисом и стрельбой. Оба вида спорта требовали выдержки, уверенности, взвешенности и усилий – всех тех качеств, которые он считал важным в балетном искусстве. Все для любимого искусства балета!

Училище Валентин закончил в семнадцать с половиной лет, не достигнув своего совершеннолетия, и закончил блестяще – с отличием. Только два учащихся имели такие достижения, и тем невероятней, что при такой успеваемости после окончания 7-го класса он собирался навсегда распрощаться с хореографией.

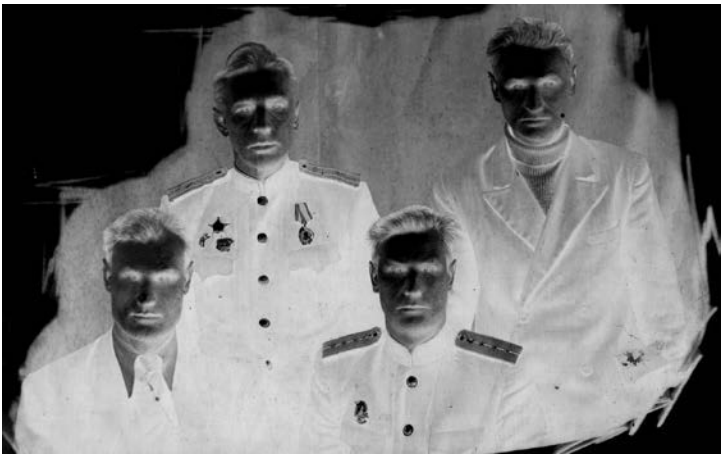
В этот период жизни кристаллизовалось умение критически оценивать себя и свои возможности, не перекладывая обиды на внешние обстоятельства, пытаться найти выход из сложной ситуации, сохранив при этом уважение к самому себе. Понимание, что небольшой рост ограничивает его шансы стать ведущим премьером, сложность со ставками в театре из-за достаточно высокой конкуренции заставляли юношу задуматься о дальнейшей перспективе обучения. Помимо того, у Валентина обнаружились невероятные способности к точным наукам. Он умудрялся решать задачи по алгебре, физике и химии за всех учащихся своего курса, а их было 20 человек! Преподаватель по математике, видя феноменальные способности юноши, уговаривал поступать в университет и пророчил большое будущее. «Валентин, тебе здесь нечего делать, твое место на физмате», – постоянно твердил педагог, и практически достиг результата, убедив юношу в неперспективности выбранного для него пути. Однако родители остановили сына,

рассудив, что учиться оставалось только два года, после которых тот получает среднее специальное образование, и если у него действительно математический дар, то без труда попадет в университет на физмат. На том и порешили.

Но не только занятия точными науками увлекали будущего артиста балета. Его страстью была любовь к чтению: читал много, достаточно беспорядочно и хаотично, не придерживаясь системы, и если откровенно, то не имел даже понятия о какой-либо концепции и структуре подбора книг. Но при всей сумбурности и бессистемности выбора литературы у него складывался хороший общеобразовательный уровень знаний, касающийся искусства в целом. Кроме того, не надо сбрасывать со счетов его активное общение с людьми искусства. Специфика работы художников-декораторов, работавших в театре, гримеров, модельеров опосредованно влияла на пытливого подростка, оставляя след в его сознании.

На вопрос о том, оставалось ли в годы учебы немного свободного времени и как он его проводил, В. В. Дудкевич совершенно не задумываясь поинтересовался: «Свободное время? А что это такое и зачем оно? В то время было столько интересного и увлекательного, мне так много хотелось попробовать и всего посмотреть! Мир слишком прекрасен, чтобы иметь бесцельное время препровождение». И, если честно, то я с ним совершенно солидарна. Но это наше субъективное мнение…

Пришел день, когда годы учебы остались позади, и впереди открывалось неведомое будущее. Мыслей о дальнейших жизненных путях было множество – это и поездка в Саратовский театр с девушкой, к которой он испытывал чувство первой влюбленности, и поступление в университет на физмат. Но все планы перечеркнуло известие о зачислении его в театр. Сказать, что Валентин был счастлив, значит ничего не сказать. Его переполняли и радость, и восторг, и гордость, и доля тщеславия. Он добился, он один из лучших! Он будет танцевать на Великой сцене! Все остальные предложения просто померкли перед возможностью остаться в любимом театре, который Валентин безмерно любил и без стен которого не мыслил своей жизни.



**Первый ряд – Игнатий, Тимофей,
второй ряд – Иосиф, Федор Старовойтовы,
родные дяди со стороны Полины Семеновны,
матери В. В. Дудкевича**



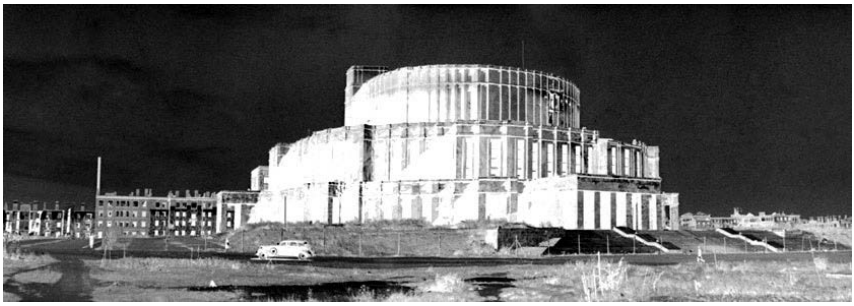
**Младший брат Виктор
и Валентин Дудкевичи
в деревне Седичи. 1951 г.**



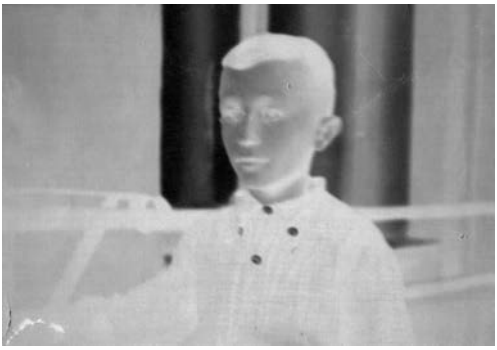
**Брат Виктор, сосед Яков,
Валентин в деревне Седичи.
1948 г.**



Соседи в деревне Седичи, брат Виктор и мама



Здание Белорусского государственного
Ордена Ленина Большого театра оперы и балета
после окончания Великой Отечественной войны. Минск, 1944 г.



Валентин в 1-м классе хореографического училища.
Минск, 1958 г.



Семья Дудкевичей (Полина Семеновна, Валентин, Виктор, Владимир Николаевич). Минск, Парк имени М. Горького, 1955 г.



«Вальс цветов» из балета П. И. Чайковского «Щелкунчик». Хореографическое училище. Минск, 1959 г.



Урок по дисциплине «Дуэтно-классический танец».
Луиза Щербакович и Валентин Дудкевич. Минск, 1960 г.



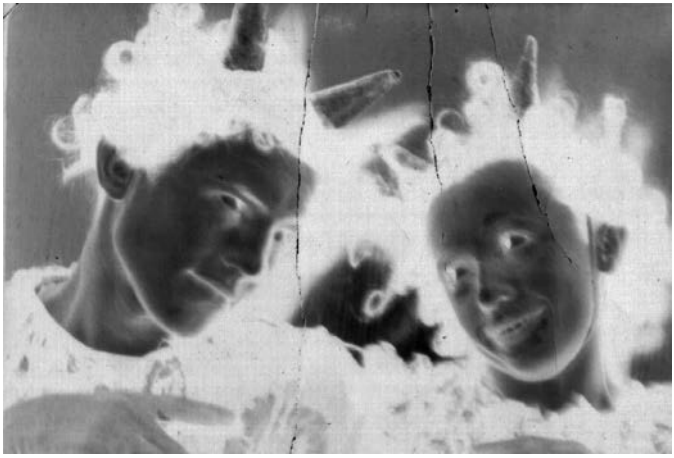
В хореографическом училище: первый ряд – преподаватель
Е. М. Глинских, концертмейстер Н. П. Соболевский;
второй ряд – учащиеся Алик Хмельницкий,
Леонард Поляковский, Петя Юрчик, Анатолий Гутковский,
Анатолий Васильчук. Минск, 1960 г.



Учащиеся хореографического колледжа Луиза Желобкович, Валентин Дудкевич, Александра Щербакова, Ирина Ольховик. Минск, 1960 г.



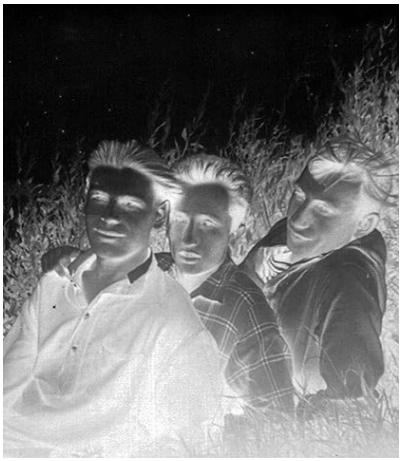
Валентин Дудкевич и Леонард Поляковский. Минск, 1960 г.



Леонард Поляковский и Валентин Дудкевич в ролях чертенят в балете В. Золотарева – К. Муллера «Князь-озеро»



Валентин Дудкевич.
9-й класс хореографического училища. Минск, 1960 г.



Анатолий Емельяненко, Валентин Дудкевич, Петр Емельяненко.
Деревня Седичи, 1964 г.



Валентин Дудкевич и Людмила Рудницкая (будущая жена).
Могилев, 1962 г.

ВОСТОРЖЕННЫЕ МЕЧТЫ И СУРОВАЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Свою трудовую артистическую деятельность В. В. Дудкевич начал несовершеннолетним – в семнадцать с половиной лет. Но уже к восемнадцати годам сама природа, возможно, ощущая неподдельную преданность любимому делу, помогла – юноша стал стремительно расти, и его рост увеличился на 7(!) сантиметров, что дало возможность получать сольные партии. По сути, переход в театр в качестве артиста балета для него прошел совершенно незаметно и органично, ведь в принципе ничего особенно и не поменялось. Просто теперь он имел трудовую книжку, в которой была новая запись. Но рядом были те же стены, те же люди, то же любимое дело, все знакомое и родное. Из фундаментальных и значительных изменений – новый вектор в развитии отечественного балетного искусства.

В. В. Дудкевич оказался опосредованно причастным к трем вехам, и на его глазах происходили ключевые преобразования в сфере хореографического искусства. Доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Беларуси, в прошлом балерина театра Ю. М. Чурко (1936–2025), с которой он был хорошо знаком по театру, подробно и детально описала эти периоды в своих монографиях, и мы воспользуемся названиями в периодизациях, данных ею.

Годы учебы В. В. Дудкевича приходились на период «расширения жанрового репертуара» Большого театра оперы и балета, следовавшего после «поиска национального своеобразия», где частично жила эстетика хореодрамы, а время его работы в театре совпало с «появлением спектаклей на темы

советской действительности, вступления на балетную сцену героев – наших соотечественников» [14, с. 56]. Будет неверным и ложным утверждение, что во время учебы в училище маленький мальчик понимал и осознавал трансформационные процессы, происходящие в сфере балетного искусства. Нет и еще раз нет!

Но, постепенно взрослея и находясь в эпицентре культурных событий, от него не могло укрыться то новое, что происходило в исполнительской манере, в тематической направленности и музыкальном оформлении спектаклей. Обладая цепкой памятью, недюжинными аналитическими способностями, он интуитивно улавливал дыхание нового времени. Нельзя также отбросить постоянные разговоры и споры о правомерности использования тех или иных движений при создании образа современного героя. Во время постановок балетных спектаклей, относящихся к современной тематике, таких как «Мечта» Г. Глебова – А. Андреева и Н. Стуколкиной, «Свет и тени» Г. Вагнера – А. Андреева, было сломано много копий, особенно сложно сочинялись сцены труда на стройке. Каждый новый спектакль, будь то оперный или балетный, по мере взросления Валентина воспринимался более осознанно.

В начале исполнительской деятельности балет «Мечта», где молодой артист танцевал в кордебалете, стал одним из любимых спектаклей благодаря музыкальному материалу. С большим удовольствием он наигрывал мелодии танцев «Самба» и «Хабанера», построенных на интонациях южноамериканского танцевального фольклора. Наряду с работой в общей массе в спектаклях «Свет и тени» Г. Вагнера (1963), «Тристан и Изольда» (1963), «Болеро» М. Ровеля (1963), «Жизель» А. Адана (1966) главный балетмейстер А. Андреев доверяет В. В. Дудкевичу сольные партии, так называемые «двойки», а в балетах «Дон Кихот» Л. Минкуса (1962) и «Спартак» А. Хачатуряна (1964) это были достаточно сложные вариации.

В знаменитой «Баядерке» Л. Минкуса, по праву относящейся к шедеврам мирового балетного искусства и требующей от исполнителей кристальной чистоты танца, изысканного

благородства формы, высокой степени танцевальной и актерской культуры, Валентин танцевал «Индусский танец», высоко котирующийся среди артистов. Балет, поставленный в 1959 году, где главную партию баядерки Никии исполнили блистательные народные артистки Беларуси Лидия Ряженова и Нина Давиденко, был восстановлен на отечественной сцене только через 40 лет, в 2005 году, хореографом П. Сталинским и художником В. Окуневым.

В балете «Золушка» С. Прокофьева, хореография Р. Захарова (1965), Валентин исполняет одну из самых сложных и техничных партий – вариацию Кузнечика; в «Хореографических миниатюрах» Ф. Шопена, С. Рахманинова, И. Баха, Е. Глебова и других в постановке О. Дадишкилиани у него сольный дуэтный танец; в «Пер Гюнте» Э. Грига – О. Дадишкилиани (1966) ему и его другу Л. Поляковскому достаются роли троллей, где достаточно сложные хореографические тексты; в «Лебедином озере» П. Чайковского, хореография Л. Иванова, А. Горского, М. Петипа в постановке А. Мессерера (1967), Валентин танцует одну из главных и сложных ролей – Шута.

В его артистическом арсенале была центральная партия Ванечки из спектакля «Айболит», где в конце исполняется pas de deux – одна из основных и достаточно сложных музыкально-танцевальных форм в балете, состоящих из выхода двух танцовщиков (антре), адажио, вариаций сольного мужского и женского танцев и совместной виртуозной коды.

Любители хореографии знают, что форма pas de deux характерна для классического балета. Она встречается во многих известных шедеврах, включая «Спящую красавицу», «Лебединое озеро», «Жизель», требует от артиста не только высокой техники исполнения, но и интенсивной сценической харизмы, а также предельного уровня эмоций. Только технически и эмоционально зрелому танцовщику доверяют исполнение pas de deux.

Одной из сильных сторон В. В. Дудкевича как танцовщика был «мужской воздух» – прыжки, при исполнении которых артист придает движению большую силу, как бы замирая

в воздухе. Прекрасное pas jete по диагонали, по кругу, pas jete en touranant, различные виды saut de basgue, sissonne soubresaut и т. д., а также безупречное владение техникой заносок и туров позволили ему занять место ведущего солиста театра.

Балетмейстер, народный артист СССР А. М. Мессерер (1903–1992), приезжая в Минск на постановку своего знаменитого «Класс-концерта» на музыку Д. Шостаковича, А. Глазунова, еще во время учебы выделил Валентина среди всех учащихся благодаря его турам и заноскам – одной из самых виртуозных групп движений классического танца, когда во время прыжка происходит дополнительное усложнение – удар ног одной о другую во время наивысшей точки нахождения артиста в воздухе. Владение заносками означает умение исполнителя управлять своими ногами, где быстрые и четкие удары демонстрируют уровень техники его танцевания. Основоположник теории русского классического балета, народная артистка РСФСР А. Я. Ваганова (1879–1951) отмечала, что «заноски вносят в танец виртуозность, и потому их исполнение не терпит никакой небрежности, никакой приблизительности и упрощенности, иначе они теряют свой смысл» [15, с. 123].

Не углубляясь в сложную методику изучения классического танца, отметим, что именно Валентин исполнял в «Класс-концерте» А. Мессерера pas jete по диагонали, а также pas brise вперед и назад, pas brise dessus-dessous, pas brise en tournant.

Кроме обширного балетного репертуара, куда входили вновь создаваемые спектакли, такие как «Альпийская баллада» Е. Глебова (1967), «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (1968), «Избранница» Е. Глебова (1969) в постановке О. Дадишкилиани, его постоянно задействовали во всех операх, предполагавших участие балетных исполнителей. Как видим, занятость в театре была максимальной и всеобъемлющей.

Атмосфера, царящая в театре, многочисленные культурные события, выступления, личные встречи и общение с мировыми звездами оперного и балетного искусства способствовали дальнейшему обогащению и расширению границ познания

в искусстве. Молодому исполнителю посчастливилось увидеть на сцене выступления знаменитых танцовщиков с мировым именем, таких как:

• чеченский артист балета и хореограф М. Эсамбаев (1939–1995), создатель уникального монотеатра танцевальных миниатюр, представивший белорусскому зрителю сольную танцевальную программу «Танцы народов мира»;

• французский актер-мим М. Марсо (1923–2007), создатель парижской школы мимов, популярность которого была невероятной. По одной из версий, именно под влиянием его репризы «Идущий против ветра» Майкл Джексон изобрел свою «лунную походку»;

• солист балета Ленинградском театре оперы и балета имени Кирова М. Барышников и т. д., не говоря уже о балетных и оперных спектаклях ведущих театров СССР, приезжавших на гастроли в столицу.

Несомненно, профессия артиста балета и все, что с ней связано, главенствовали. Однако, чтобы у читателя не сформировалось превратного впечатления об отсутствии иных увлечений, отметим, что в театре существовал культ игры в шахматы и шашки. Практически все артисты были их фанатами. В театре проходили турниры и разворачивались нешуточные бои за шахматными досками. Валентин держал пальму первенства в театре по шашкам, получив звание чемпиона, а также уверенно занимал третье место по шахматам. И если раскрыть, что звание чемпиона театра было отдано вокалисту, кандидату в мастера спорта по шахматам Н. Бокову, а второе место заслуженно удерживал В. Бутримович (в 1973–1975 годах балетмейстер театра оперы и балета БССР, осуществивший постановки хореографических сцен в операх «Евгений Онегин» П. Чайковского, «Борис Годунов» и «Хованщина» М. Мусоргского, «Галька» С. Монюшко), то третье почетное место среди таких претендентов – это серьезно!

Иногда артисты так увлекались игрой, что едва успевали выбегать на свой музыкальный фрагмент. Такая участь однажды

постигла и Валентина. Шахматная партия настолько увлекла игроков, что оба чуть замешкались возле доски, и, опомнившись, что можно опоздать, с бешенной скоростью рванули к сцене. В это время на встречу Валентину бежал другой исполнитель, которого он в темноте не заметил. Сделав препарасьон, чтобы вылететь в прыжке на подмостки, он налетел на бежавшего и ударился носом о его лоб. Удар был такой силы, что из носа хлынула кровь, и вместо сцены он оказался в медпункте на первом этаже.

Общественная жизнь в театре была такой же бурной, как и творческая. Молодежь единодушно выбрала Валентина секретарем ВЛКСМ – достаточно серьезного органа управления, игравшего в то время большую и значимую роль в жизни театра.

Казалось, что цель, к которой так долго шел В. В. Дудкевич, осуществилась, и жизнь улыбается яркими красками радуги. Он работает в театре, что само по себе считается достаточно престижным; постепенно нарабатывается его репертуар; гастрольная жизнь довольно привлекательна для молодого человека. Кроме того, сформировавшаяся с детских лет привычка к финансовой самостоятельности заставляет подрабатывать.

Главный балетмейстер театра А. Андреев (1920–2004) предложил некоторым молодым артистам балета, еще не полностью вошедшим в репертуар театра, среди которых был Валентин, выступать с хореографическими номерами «Танец с саблями» и венгерским танцем «Понтозоо» в концертах, проходивших на стадионах. Такая подработка стала существенным подспорьем и позволила начинающему артисту балета приобрести тот гардероб, который делал его в глазах противоположного пола неотразимым: шикарный костюм от портного Шостака из английского твида, рубашку из нейлона – небывалый на то время писк моды, яркий галстук из Афганистана, присланный дядей. Завершали образ респектабельного молодого мужчины кожаные туфли за 35(!) рублей, стоимость просто невероятная!

Не вдаваясь в дальнейшие рассуждения, коротко отметим: уже скоро он нашел ту единственную женщину, ставшую для него всем – и любовью всей его жизни, и другом, и советником, и главным критиком, и матерью его детей. Ему 21, ей 18. Удивительно, но они оба родились в одном городе – в Могилеве, в одном районе, а встретились случайно, мимоходом, когда Люсе было всего 16 лет. Эта мимолетная встреча не отложилась в памяти Валентина, но будто кто-то невидимый вел их друг к другу, и понадобилось еще два года до нового свидания, ставшего отправным началом их совместной жизни.

Казалось, связывать себя узами брака еще так рано, жизнь только начинается и надо еще «встать на ноги»! Так думали родители Валентина, критически настроенные против раннего брака. И здесь снова проявились те мужские качества характера, которые позволяют женщине чувствовать себя рядом со своим избранником защищенной. Короткий ответ родителям – я женюсь, так как я принял решение. И все.

Говоря о своей жене по прошествии 60 лет совместной жизни, временной отрезок, не зря именуемый в народе «бриллиантовым», глаза В. В. Дудкевича наполняются невероятной теплотой и ласковой сердечностью, а в голосе слышна нежность. Такое отношение к своей единственной избраннице – это гораздо больше, чем любовь, это чувство сродни присутствию воздуха – без него нельзя дышать и жизнь без него невозможна. Его Люся, которую он с гордостью называет «моя Бриджит Бардо», из-за выразительных глаз, невероятно красивого цвета белокурых волос, милых конопушек на лице так же дорога ему, как и 60 лет назад. И сегодня в кабинете на столе стоит фотография молодой красивой женщины, которую он полюбил много лет назад.

Несомненно, жизнь преподносила много неприятных сюрпризов, и не все в ней было безоблачно, гладко, но искреннее чувство и доверие друг другу помогали решать проблемные вопросы. Всегда рядом, всегда вместе – разве это не счастье? Разве это не показатель высокой нравственности

и духовной чистоты людей, давших много лет назад друг другу клятву влюбленных при вступлении в брак: «Я клянусь любить тебя в горе и в радости, в богатстве и бедности, в болезни и здравии, любить и лелеять, пока смерть не разлучит нас»?

Сегодня, наблюдая нравственную деградацию в обществе и частичную утрату традиционных ценностей, такие отношения воспринимаются как нечто весомое и настоящее, как свидетельство присутствия в человеческих отношениях святого понятия – любви истинной.

Любовь и верность – это еще две грани, характеризующие героя нашей книги. Ровно через год в семье родилась дочь, и молодой отец взял на себя ответственность за финансовое благополучие.

В конце 1960-х – начале 1970-х годов в СССР фигурное катание приобретает огромную популярность и становится массовым видом спорта. Советские фигуристы, с успехом выступая на международной арене, обретают славу героев страны. Ирина Роднина и Алексей Уланов, Олег Протопопов и Людмила Белоусова, Людмила Пахомова и Александр Горшков – их имена знал весь Советский Союз. В БССР развитию фигурного катания способствовал приезд известного российского тренера Льва Кочепасова с группой фигуристов, организовавших детские группы. В качестве хореографов, занимающихся с фигуристами, приглашались только артисты из театра оперы и балета БССР. Увидев и оценив перспективность этого направления, Валентин принял предложение тренеров и стал подрабатывать в школе фигурного катания. Работая в театре шесть дней в неделю, в единственный выходной день – понедельник – он вел уроки хореографии в 12 группах с 9.00 до 12.00 и с 15.00 до 21.00. И так – два года.

В этот период жизнь преподносит ему новую проверку на прочность. В 1969 году Валентин покидает любимый театр, при этом финансовые сложности не играли первостепенную роль. Постоянная занятость в труппе и подработки в шко-

ле фигурного катания не приносили большого дохода, но позволяли семье не испытывать материальных затруднений. С точки зрения финансового обеспечения рядовой советской семьи у молодой пары было достаточно устойчивое положение. Так что же послужило причиной ухода?

В театре ему продолжали давать партии травести, в исполнительском арсенале были многочисленные «двойки», «тройки» – так в балетной среде называются партии, исполняемые не премьерами, но первыми солистами балета. Невзирая на высокий уровень танцевания Валентина, главные балетные партии оставались у исполнителей, обладавших высоким ростом, так как в театре достаточно прочно укоренилось традиционное представление премьерной внешности, и такое положение считалось данностью до тех пор, пока в труппе не появился новый артист балета Виктор Саркисьян.

Карьеру исполнителя он начал достаточно поздно, закончив Ростовское культурно-просветительное училище, приехал в Минск и сразу поступил на предпоследний класс белорусского хореографического училища, что само по себе было уже необычно, а через два года его приняли в труппу Большого театра. Новый танцовщик обладал феноменальными способностями. Не успев проработать в театре и двух лет, он едет в Москву на первый Международный фестиваль артистов балета и становится лауреатом. Его «Гопак» из балета «Тарас Бульба» потряс жюри не только техникой прыжков и пируэтов, но и невероятной артистической выразительностью. В. Саркисьян мог танцевать все партии любого спектакля – от премьера до травести, и диапазон его ролей был невероятно широк – от Дьявола до Бога. При этом он не обладал традиционным видом и ростом балетного премьера. Танцовщик среднего роста, светло-русый, не наделенный картинной внешностью, был способен исполнить гротеск и героику, классические партии и характерные, воспроизвести бытовую достоверность и классическую условность. Новый солист обладал «всемогущим, словно гуттаперчивым телом, которое, казалось бы, без малейших усилий может принимать любые

нужные формы, и такой же богоданной артистической выразительностью» [15, с. 118].

В. В. Дудкевич трезво оценил ситуацию, признавая уникальное исполнительское дарование В. Саркисьяна, проанализировал свои перспективы и возможности и, не лишенный чувства самолюбия, принял очень непростое и болезненное для себя решение – покинуть театр. Его перфекционизм и синдром отличника не позволяли быть на вторых ролях.

По прошествии многих лет В. В. Дудкевич уже с улыбкой рассказывает о причине ухода из любимого театра: «В балетном театре существуют амплуа. Есть премьеры – высокие, красивые, “прынцы”. А есть шуты, собаки и прочие персонажи. Вот они-то мне и доставались. Танцевать такие партии – труд не менее тяжелый и квалифицированный, но куда менее благодарный и в моральном плане, и в материальном. Мне же хотелось большего. Вот и ушел из театра с несбывшимися мечтами. Словом, не получилось из меня “прынца”».

Здесь, конечно, есть предмет для размышления. Можно работать рядом с человеком, которому дается все гораздо легче, чем другим, и сетовать на судьбу, успокаивая себя сомнительными оправданиями. Для В. В. Дудкевича такая ситуация была неприемлемой. Обладая прекрасными способностями, он не хотел постоянно находиться в состоянии горького сознания не до конца использованных возможностей, не получая высокого художественного удовлетворения. Это не мелочный эгоизм, это честное отношение к своему собственному внутреннему Я. Увидеть и принять тот факт, что кто-то лучше тебя, найти в себе силу осознать это и попробовать найти новый путь в жизни, начать с чистого листа, чтобы достигнуть чего-то большего, согласитесь – это поступок сильного человека.



Фрагмент партии Шута из балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро» в исполнении В. В. Дудкевича. Театр оперы и балета БССР. 1966 г.



Фрагмент «Половецких плясок» из оперы М. П. Мусоргского «Князь Игорь». Театр оперы и балета БССР. 1967 г.



Сцена из балета А. Адана «Жизель». 1967 г.



Валентин на стадионе «Динамо». Минск, 1967 г.

ИСПОЛНИТЕЛЬ, РЕПЕТИТОР, ПОСТАНОВЩИК, РЕЖИССЕР – МЕТАМОРФОЗЫ ПУТИ

К середине 1960–1970-х годов белорусская эстрада приобретает все большую популярность, становится заметным явлением в сфере культуры и искусства, получая заслуженное признание благодаря победам вокалистов на всесоюзных конкурсах. Имена отечественных певцов, таких как В. Вуячич, Н. Богуславская, Т. Раевская, О. Шутова, приобретают всесоюзную известность, а яркая плеяда белорусских композиторов-песенников (И. Лученок, Э. Ханок, Э. Зарицкий, И. Капланов, В. Иванов, Л. Захлевный, В. Будник, Ю. Семеняко, Н. Литвин и др.) определяет музыкальные тенденции не только в БССР, но и в масштабах всего Советского Союза.

Приняв окончательное решение, достаточно болезненное для себя, В. В. Дудкевич в конце 1969 года покидает Большой театр и уходит в «Белгосэстраду», которая после реорганизации продолжает свою деятельность как одно из подразделений Белгосфилармонии. В структуре организации насчитывалось около десяти концертных бригад, обслуживающих население республики. Как правило, состав концертной группы формировался из нескольких вокалистов, репертуар которых состоял в основном из произведений советских композиторов, русских и белорусских народных песен, популярных песенных шлягеров стран социалистического содружества; одной танцевальной пары, исполняющей танцы народов мира, в том числе и белорусские, классические хореографические зарисовки и т. п.; исполнителя на музыкальном инструменте; артиста оригинального жанра и обязательно ведущего концерта – конферансье.

Самыми известными считались бригады, руководимые мастерами конферанса, такими как Н. Н. Шишкин, Г. В. Диденко, Н. А. Зорин, сами режиссировали программу, подбирали артистов и являлись авторами своих концертов. Составы бригад были достаточно мобильными, но не всегда постоянными, и артисты иногда имели возможность заменять друг друга.

Вместе с партнером А. Астапчиком В. В. Дудкевич начинает свою деятельность в «Белгосэстраде», открывая новую главу своей жизни. Невзирая на конкуренцию среди желающих попасть в известную творческую организацию, их приняли сразу и безоговорочно, так как прошлое сотрудничество с яркими танцевальными номерами «Танец с саблями» и «Понтозоо» запомнились руководству. Сочинив для себя еще несколько хореографических номеров, они органично влились в концертные бригады. В отличие от театра, заработная плата на эстраде была на порядок выше, и с точки зрения материального благополучия – это более выгодное место для работы. Однако…

Свой первый выездной концерт в качестве артиста Валентин Владимирович помнит до сих пор. Предыдущие выступления в составе бригады «Белгосэстрады» на больших стадионах, с хорошими сценическими площадками, театральным светом, знакомые ему ранее, не шли ни в какое сравнение с тем, что он увидел. В небольшом помещении кинотеатра городка Докшицы Витебской области узкое и неширокое деревянное возвышение, называемое сценой, освещалось только одной лампочкой. В зале было нестерпимо холодно, все зрители сидели в одежде, на сцене также было достаточно прохладно и по ногам сквозил холодный ветер. Мрачность, холод, отсутствие привычных элементарных условий, не говоря уже о гримерках с зеркалами, несколько обескуражили, и даже теплый прием зрителей не сгладил тягостного впечатления от происходящего. Отработав свой первый концерт, в его уме уже было твердое решение, которое он озвучил себе мысленно: «Я здесь не буду работать никогда». После театра для Валентина такой формат деятельности был исключен, и он принимает

для себя еще одно решение – надо учиться дальше и менять профессию.

Когда ты решаешься на нечто кардинальное и твердо нацелен на достижение цели, сама судьба дает шанс изменить свою жизнь. Валентин подает документы в театрально-художественный институт на кафедру искусствоведения и становится студентом заочного отделения. Второй раз он с головой окунается в новую для себя профессию, открывая иные горизонты, и жизнь наполняется альтернативной смысловой составляющей.

За шесть лет учебы в ведущем вузе страны при большой тяге к чтению художественной литературы он не прочитал ни одной книги этого жанра – для любимого занятия просто не было времени. Объем специальной литературы по зарубежному и советскому искусству, архитектуре и живописи исчислялся томами, и, учитывая перфекционизм Валентина, можно догадаться, с каким упорством и самозабвением он занялся изучением нового для себя материала.

Совмещая учебу и работу, В. В. Дудкевич в 1971 году переходит на должность педагога-репетитора «Белгосэстрады», существенно теряя в заработной плате, но при этом приобретая возможность пробовать свои силы в другом роде деятельности. В его новые обязанности входило проведение экзерсиса для всех артистов балета, работающих в бригадах, прогон и отработка танцевальных номеров.

Люди, не связанные со спецификой хореографического искусства, не представляют себе всей сложности и важности сочинения комбинаций для разогрева у станка и на середине. Казалось бы, есть установленный порядок движений экзерсиса, составляй комбинации и давай их артистам. Но у одного педагога через пять минут все танцовщики разогреты и уже на pas fondu по спине течет пот, а у другого мелкая испарина на лбу появляется только к концу разогрева у станка. При этом составить и провести урок необходимо с учетом распределения физических сил исполнителя во избежание перенапряжения и травм. Не зря в многогранной профессии балетмейстера еще

со времен французского педагога, хореографа и теоретика балета Ж. Ж. Новерра (1729–1810) отдельно выделялась специфика балетмейстера-репетитора, где одной из особенных черт профессии была способность разогреть мышечный аппарат, подготовить тело к физическим нагрузкам, а при проведении репетиции заметить ошибки в исполнении, поправить и подсказать артисту его неточности.

Работая репетитором, у В. В. Дудкевича постепенно вырабатывались качества, необходимые для будущей профессии балетмейстера: умение видеть исполнителя со стороны, оценить его потенциал, рассмотреть творческую индивидуальность и найти место в хореографической композиции в соответствии с его физическими и психологическими особенностями.

Продолжая свою деятельность в качестве педагога-репетитора и уже гораздо реже как артиста балета, В. В. Дудкевич не прибегал к помощи постановщиков извне, а сам сочинял для своей бригады хореографические номера.

Для создания новых танцев в «Белгосэстраде» практиковалось приглашение балетмейстеров со стороны, хотя в штатном расписании такая должностная единица была предусмотрена, и ее занимал С. Гехт, в прошлом артист балета, который, рассмотрев способности молодого исполнителя, предложил В. В. Дудкевичу пробовать свои силы в сфере сочинительства. Балетмейстерские работы начинающего постановщика постепенно привлекали внимание коллег. Все чаще и чаще возникали предложения и просьбы создать тот или иной танцевальный номер для концертного выступления. Поначалу он с некой настороженностью работал над постановкой номеров для других бригад, осознавая всю важность и серьезность возложенной на него обязанности. Но качество создаваемого художественного продукта было достаточно убедительным, и вскоре руководство предлагает ему занять место главного балетмейстера. В. В. Дудкевич становится штатным балетмейстером и окончательно покидает сферу исполнительского искусства.

Параллельно с работой на эстраде он пробует свои силы и на белорусском телевидении.

В 1970-х и первой половине 1980-х годов наблюдается массовое производство детских программ просветительского, образовательного, идеологического и развлекательного характера, при этом общее число передач для юных зрителей было наибольшим по сравнению с другими периодами развития отечественного телевидения. Количество и качество передач для детей и юношества контролировалось созданной к тому времени детской редакцией. Отличительной особенностью кадровой политики, проводимой руководством, был тщательный отбор специалистов, что принесло свои плоды – над созданием детских программ работали высококлассные режиссеры, операторы, ведущие и т. д. Каждая программа имела свое постоянное эфирное время, что свидетельствовало о серьезном отношении к этой сфере.

Яркими и запоминающимися считались телепередачи «Без пяти восемнадцать», «Ваше слово, эрудиты!», «Вас вызывает Спортландия», «Юность в дороге», «В пятницу после уроков», «Адрес друга», «Сто тысяч почему?» и др. В одну из самых востребованных детских программ того периода под названием «Хотите – верьте, хотите – нет» (познавательно-развлекательная детская еженедельная передача) режиссер Алла Иосифовна Матюкевич пригласила В. В. Дудкевича в качестве балетмейстера. В его обязанности входило еженедельное создание трехчетырех новых хореографических номеров для программы.

Всю постановочную работу он осуществлял с юными артистами ведущего коллектива города Минска – ансамблем танца «Ровесник» Дворца культуры Профсоюзов, которым руководила профессиональная танцовщица и выдающийся педагог народная артистка БССР Марина Николаевна Бельзацкая, обладавшая уникальными способностями для работы с детьми. «Ровесник», созданный ею в 1958 году, уже в 1964 стал первым среди всех детских самодеятельных коллективов, получивших почетное звание «Народный» благодаря своим творческим успехам, достижениям и высочайшему исполнительскому уровню. В качестве примера можно привести творческую победу коллектива на фестивале Всесоюзного пионерского лагеря «Артек»

и звание Лауреата. Чтобы было более понятно – он стал лучшим среди всех детских коллективов СССР. Хореографическая подготовка, которую получали юные исполнители, и ее уровень были необычайно высоки – участники изучали:

• основы классического танца и владели пальцевой техникой;

• белорусский народно-сценический танец и танцевальный фольклор союзных республик;

• танцевальное искусство стран социалистического содружества.

Коллектив принимал участие в самых знаковых мероприятиях страны, в концертах на самых престижных площадках Советского Союза, таких как Колонный зал Дома Союзов, Большой академический театр оперы и балета СССР, ВДНХ. «Ровесник» являлся непременным участником большинства международных фестивалей, различных форумов, многочисленных дней культуры, проходивших как в БССР, так и в других союзных республиках.

Деятельность на телевидении постепенно приносила В. В. Дудкевичу известность. В мире белорусской культуры и искусства его стали воспринимать как способного балетмейстера с собственным творческим почерком. Кроме отдельных хореографических номеров он ставит с участниками ансамбля «Ровесник» детский музыкально-хореографический спектакль «Муха-Цокотуха» по произведению К. Чуковского, впоследствии неоднократно транслируемый на телеэкранах большой страны.

Благодаря такой интенсивности в постановочной работе у В. В. Дудкевича, по его высказыванию, приобретается «крепкая школа ремесла». При формировании каждой новой еженедельной телепрограммы режиссер ставил перед ним задачу исходя из заявленной тематики. В обязанности балетмейстера входило создание танцевальных номеров, которые будут не только органичны в контексте всей телепередачи, но и помогут в раскрытии основной темы. И здесь не срабатывало хочу или не хочу, вижу, как режиссер, или не вижу, есть вдохновение или его нет, здесь главное – надо (!) со множеством дополнений.

Надо уловить основную мысль программы, вписаться в общую структуру и выразить ее пластически; надо сбалансированно подойти к танцевальному номеру с точки зрения стиля и эстетики, а также продолжительности и количественного состава участников, не забывая при этом и содержательной основы; надо создавать не просто отдельные веселые или лирические танцевальные номера, а хореографические композиции, неразрывно связанные с основной идеей текущей программы. При этом хореографический текст должен быть профессиональным. И поверьте, такая задача для балетмейстера – не из легких.

Имея возможность наблюдать со стороны и участвовать в постановочном процессе под руководством знаменитых и маститых режиссеров, пропуская через себя специфику индивидуального подхода к реализации номеров, он постепенно приобретал незаменимый опыт. Среди блестящей плеяды телевизионных режиссеров наибольшее влияние на его постановочную деятельность оказал Ромуальд Евгеньевич Тризна, режиссер телевидения, ставший ему очень близким другом невзирая на четырнадцатилетнюю разницу в годах.

Испытывая сомнения в начале своей балетмейстерской карьеры, Валентин пригласил Ромуальда Евгеньевича и попытался рассказать ему идею постановки, что и как он предполагает делать, иногда даже стараясь показать своему другу некие движения ногами. Однако тот не стал выяснять и просматривать предлагаемые им танцевальные па, а предложил словесно изложить идею номера, концентрируясь на том, что постановщик хочет увидеть в номере, какие действия там происходят, зачем он ставит этот номер, о чем он хочет сказать, и при этом обойтись без демонстрации. Валентин попробовал сформулировать идею словами и был несколько обескуражен, так как простая на первый взгляд просьба режиссера оказалась не такой простой для осуществления задачей. Ромуальд Евгеньевич на практике преподнес ему урок главных принципов системы великого режиссера К. С. Станиславского – первого народного артиста СССР (1863–1938), в которых понятия «задача», «сверхзадача», а также «оправдание позы и жеста»,

«внутренний монолог», «отношение к факту и его оценка», «ритм и темп пластического действия» имеют самое непосредственное отношение к хореографическому искусству. Направив Валентина на изучение основных понятий режиссуры, он заставил молодого балетмейстера изучить целый пласт литературы, в котором отражались взгляды и технология ведущих театральных режиссеров, таких как В. Мейерхольд, творчество которого признано революционным и разительно отличалось от психологического реализма К. Станиславского и В. Немировича-Данченко, эксперименты Евгения Вахтангова, стремящегося к синтезу традиции и авангарда, где глубина психологического театра Станиславского соседствует с формальными экспериментами Мейерхольда.

Пересмотрев свой подход к постановочной работе, впоследствии В. В. Дудкевич не приступал к практическим занятиям до тех пор, пока словесно точно не сформирует драматургию будущего номера. Всю жизнь он был благодарен своему другу, раскрывшему секреты мастерства иного жанра, но имевшего непосредственное влияние на создание хореографических произведений. По прошествии многих лет В. В. Дудкевич с теплотой говорил: «Ромуальд Евгеньевич Тризна был не только моим старшим другом, но и главным учителем – как в профессии, так и в жизни. Умный, тактичный и очень честный, этот человек никогда не щадил меня, если я, по его мнению, делал что-либо недостаточно хорошо. И всегда требовал личную точку зрения».

Вскоре жизнь дала ему шанс непосредственно поработать в драматическом театре в качестве хореографа и увидеть изнутри специфику театральной кухни.

Народный артист Белорусской ССР, известный отечественный театральный режиссер и сценарист Борис Иванович Луценко (1937–2020) с 1973 по 1982 год осуществлял художественное руководство Государственным русским драматическим театром имени М. Горького. По мнению многих искусствоведов и любителей театрального творчества, время его руководства считалось «золотым периодом», так как театр

обрел весомый творческий багаж, с которым колесил по Европе, получал главные призы на фестивалях, а сам Б. И. Луценко как режиссер приобрел европейскую знаменитость. Три театральных шедевра, созданные им, признаны классикой белорусского театрального искусства. Пьеса английского поэта и драматурга У. Шекспира «Макбет» (1974) получила Гран-при на Фестивале в Штутгарте и была названа одной из лучших постановок этой пьесы в мире; наиболее известное произведение немецкого поэта и драматурга Б. Брехта «Трехгрошовая опера» (1976) стало самым кассовым спектаклем театра, взять билеты на который было непростым делом; стихотворная философская драма венгерского поэта и драматурга И. Мадача «Трагедия человека» (1979) завоевала Гран-при на Фестивале венгерской драматургии, после чего театр с успехом гастролировал в Будапеште и Сольнаке [17].

В одном из трех знаменитых спектаклей Б. И. Луценко – «Трехгрошовая опера» – в афишах напротив слова «Хореография» стоят две фамилии – В. В. Дудкевича и А. В. Кострицкого. Режиссер достаточно тщательно выбирал кандидатуру хореографа и остановился на двух претендентах. Хореографический мир Беларуси не так обширен, а В. В. Дудкевич и А. В. Кострицкий довольно хорошо знали друг друга и сразу откликнулись на предложение знаменитого режиссера, тем более, что бурный успех спектакля «Макбет» очень долго будоражил всю общественность республики. В спектакле предстояло сделать семнадцать(!) музыкальных сцен. Положа руку на сердце и особенно не лукавя, В. В. Дудкевич приступил к работе со страхом. Нервозности добавил и ответ Б. И. Луценко на просьбу объяснить задачу – чего маститый режиссер ждет от хореографов и в каком ключе им надо работать?! Это звучало так: «Ну, вы начинайте делать, а я посмотрю». Несомненно, что музыка Курта Вайля давала некий толчок, но есть понятие видения режиссера, о котором два хореографа не совсем догадывались. В отличие от Валентина, Анатолий мог начать работать сходу, что и произошло. Закатав рукава, он с энтузиазмом взялся разводить пластические

сцены, а Валентин в это время стоял и молча наблюдал за происходящим. Через некоторое время он понял, что все это не то, все надо делать по-другому, прервал постановочный процесс и включился в работу. Он сразу предложил изменить начало спектакля, убедив Б. И. Луценко довериться его хореографическому опыту, и начать спектакль не с текста, а с неожиданно активной сцены, которая заставит зрителя «проснуться» и сразу окунуться в действие. Открывается занавес и со второго этажа вылетает человек, с грохотом падая на стол, после чего со всех сторон с шумом появляются актеры.

В рецензиях, опубликованных после показа спектакля, отдельно отмечали сложнейшие, тончайшие и в то же время яростные, площадные постановки, выдававшие режиссера как человека сильных эмоций, любящего жить на острие страстей. В. В. Дудкевич вспоминает период работы с Б. И. Луценко и А. В. Кострицким с нескрываемой теплотой и удовольствием, отмечая комфортную творческую атмосферу. Годом позже, в 1977 году, А. В. Кострицкий продолжил работу с Б. И. Луценко в спектакле «Хрустальный башмачок» по мотивам пьес Е. Щварца и Т. Баббе, в то время как огромная занятость В. В. Дудкевича не позволила ему принять участие в создании нового спектакля.

Честное отношение к каждому порученному делу, в конце концов, приводит к положительному результату. Успешная деятельность молодого балетмейстера на телевидении в театральных кругах не осталась незамеченной, и вскоре он получает неожиданное для себя предложение – создать хореографическую часть для оратории, написанной молодым, но уже известным композитором Е. А. Глебовым.

Все значимые республиканские концерты и культурные мероприятия в 1970–1980-х годах проводились в Минске на двух площадках – во Дворце спорта, когда планировались массовые масштабные действа с большим количеством участников, и на сцене Большого театра оперы и балета БССР, получивших в среде режиссеров название «камерных, домашних» праздников.

Для описываемого мероприятия была выбрана сцена Дворце спорта. В. В. Дудкевичу предстояло работать над серьезным классическим симфоническим произведением, в подготовке которого принимали участие не только артисты симфонического оркестра, но и академический хор, артисты балета, а также профессиональные и самодеятельные исполнители ансамблей жанра народно-сценического танца. Первая большая балетмейстерская работа потребовала много сил, творческой фантазии, напряжения, так как одно дело – ставить номер с небольшим составам участников, где главенствуют законы камерного построения, и совершенно другое – создание массовой вокально-хореографической композиции, где в основе лежит полифоническое изложение хореографической фактуры, многоуровневое построение рисунков танца, где общая канва музыкально-хореографического полотна складывается как минимум из трех компонентов – пластического, ритмического и геометрического, при помощи которых создается хореографический образ.

В целом результат был положительным, хотя определенной доли критики постановщик не избежал. И здесь снова проявилось правильное критическое отношение к итогам и отзывам на свою работу. В. В. Дудкевич стоял перед строгой комиссией и впитывал каждое замечание, с чем-то мысленно соглашаясь, а что-то категорически отметая, но молча. Потом, вечером, один, сидя за письменным столом, он снова и снова анализировал не только свои достижения, но и промахи, чтобы понять, устранить их и идти дальше. Сам автор оратории Е. А. Глебов достаточно высоко оценил работу молодого балетмейстера и поддерживал его, отбивая нападки критиков, чем вызвал сердечную признательность своего коллеги, впоследствии переросшую в хорошие дружеские и профессиональные отношения.

Специфика балетмейстерской профессии все больше и больше притягивала к себе В. В. Дудкевича, открывая перед ним многочисленные грани. Понимание того, что балетмейстер – это не только создатель хореографических композиций различной

формы и масштаба, в основе деятельности которого лежат знания цикла специальных хореографических дисциплин, таких как классический, народно-сценический, дуэтный, историко-бытовой танцы, музыкальных дисциплин, куда входят теория музыки, анализ музыкальной драматургии и т. д., но и автор хореографической драматургии и режиссуры, заставляет его более детально углубиться в особенности профессии режиссера. Продолжая работать в «Белгосэстраде» и на телевидении, периодически выступая в качестве балетмейстера на различного рода республиканских концертах, он погружается в изучение основ режиссуры, не прекращая свое самообразование.

Всего через два года, в 1975 году, В. В. Дудкевичу предлагают занять должность режиссера-постановщика «Белгосэстрады», существенно расширив его полномочия, и теперь в его непосредственные обязанности входило:

• создание новых программ для концертных бригад, что требует сформировать идею, собрать необходимый материал и воплотить в жизнь. Так, В. В. Дудкевич создает две музыкально-литературные программы по произведениям белорусских поэтов с заслуженной артисткой БССР А. П. Рыжковой;

• обновление программ новыми номерами (хореографическими, музыкальными, вокальными, номерами оригинального жанра и т. д.), которое происходило постоянно, требуя большого количества времени и затрат;

• просмотр и корректировка программ для концертных бригад, осуществлявшихся на постоянной основе;

• поиск и привлечение новых творческих исполнителей в бригады;

• выезд за пределы республики с правом просмотра, оценки и рекомендации репертуара художественных коллективов СССР на предмет приглашения их на гастроли в БССР;

• подготовка и проведение различных культурных мероприятий в союзных республиках.

Объем работы и сферы приложения творческого потенциала были существенно расширены. Но, закончив в 1976 году

театрально-художественный институт с отличием и получив диплом о высшем образовании, у него появляется время для штурма новой высоты, которой становится аспирантура Института этнографии и фольклора Академии наук Республики Беларуси (ИЭФ АН РБ), где он продолжил свое образование по настоятельной просьбе ректората института.

В 1975 году плодотворная творческая деятельность В. В. Дудкевича получила государственное признание. Ему была поручена организация и проведение Дней литературы и искусства Белорусской ССР в Украинской ССР и Литовской ССР. Такого рода мероприятия считались значимыми культурными событиями, готовились предельно тщательно и скрупулезно. Как правило, в концертах были задействованы лучшие творческие силы, это являлось своего рода демонстрацией культурного уровня союзных республик, и любой промах или малейший сбой гарантировали увольнение. Режиссер, осуществляющий концерты такого уровня, нес колоссальную ответственность за все происходящее на сцене и за ее пределами, вследствие чего испытывал гигантский стресс.

Праздничные мероприятия, организованные и срежиссированные В. В. Дудкевичем, прошли с большим успехом и вызвали хороший резонанс. После завершения Дней литературы и искусства 26 ноября 1975 года ему была вручена одна из значимых государственных наград Белорусской ССР, которой отмечаются отдельные граждане за успехи в развитии науки и культуры, за активную трудовую и общественно-политическую деятельность, – Грамота Президиума Верховного Совета БССР.

Через одиннадцать лет, 3 июня 1986 года, за высокое художественное мастерство и активное проведение Дней литературы и искусства Белорусской ССР в Эстонской ССР такой же высокой наградой его удостоил Президиум Верховного совета Эстонской ССР.

Работа в «Белгосэстраде» напрямую связана со всеми событиями, происходящими в филармонии, так как, по сути, это единая концертно-художественная система и своего рода

флагман белорусской культуры, под крышей которого были собраны самые яркие представители и лидеры отечественного искусства всех жанров и направлений. Организация новых творческих коллективов, появление самобытных исполнителей, создание концертных программ – ко всему огромному, разножанровому и богатейшему культурному потенциалу В. В. Дудкевич имел открытый доступ и мог использовать в своей деятельности.

В 1970-е годы популярность приобретает «бит-песня», и вокально-инструментальные ансамбли, так называемые ВИА, становятся необычайно востребованными. К этому времени в БССР уже с успехом работали «Песняры», «Чараўніцы», «Верасы», «Сябры». Ощущая новое дыхание и направления в мире музыки, В. В. Дудкевич знакомится с группой ребят, играющих в комсомольско-молодежном кафе на улице Б. Хмельницкого. Песни и аранжировки самодеятельных музыкантов в стиле «рок» показались ему интересными, подача музыкального текста – самобытной, нетривиальной, и он предлагает им сотрудничество. Лидеры группы А. Козловский, А. Филатов и В. Пучинский, организовавшие «Сузор'е» при молодежном центре как любительский коллектив, принимают предложение, и В. В. Дудкевич оказывает им посильную помощь. В 1978 году (тогда еще ВИА) им присужден главный приз Рижского фестиваля политической песни, а 1980 году с подачи В. В. Дудкевича коллектив получил приглашение в Белорусскую государственную филармонию. Ровно через год, в 1981 году, ВИА «Сузор'е» становится дипломантом Всесоюзного конкурса на лучшее исполнение песен стран социалистического содружества в Ялте. Так в музыкальном мире республики появилась первая профессиональная рок-группа «Сузор'е», которая благодаря новому статусу имела право на сольные выступления, впоследствии записала первый в белорусской рок-музыке магнитоальбом и отыграла более 1500 концертов в разных городах СССР.

Надо понимать особенности советского периода развития музыкального эстрадного искусства. Выход на уровень про-

фессионалов потребовал от артистов иногда отказываться от своего оригинального, но любительского репертуара с явным рок-подтекстом, так как худсовет филармонии настоятельно рекомендовал исполнять песни советских композиторов, в частности Игоря Лученка, которые в жанре рок-музыки выглядели не совсем органично.

Не уходя глубоко в историю существования коллектива, отметим, что позднее он аккомпанировал лауреату всесоюзного конкурса Светлане Кульпе, бывшей участнице «Чаровниц». Они выступали вместе с Надеждой Микулич, исполняя удачные аранжировки народных песен. Большой интерес у публики вызвала 20-минутная композиция на стихи белорусского средневекового поэта М. Гусовского «Песня о зубре». Постепенно репертуар группы обрел яркую самобытность белорусской мелодики, отличающуюся от московской и ленинградской рок-школ. В 1991 году «Сузор'е» прекратило свое существование, оставив яркий след в вокально-музыкальном искусстве страны и, несомненно, обогатив его.

Иногда человеку или коллективу необходима отправная точка, дающая возможность взлета. Это может быть какой-либо случай или человек, который откроет для них новый путь развития своей помощью, поддержкой или советом. Не зря слова известного советского кинорежиссера Михаила Ромма «таланту надо помогать, а бездарность пробьется сама» стали крылатыми, обретя статус народной пословицы. Для «Сузор'я» такой отправной точкой стало знакомство и помощь В. В. Дудкевича. Сложно сказать, что было бы с коллективом и как бы сложилась его судьба, если бы их пути не пересеклись. Имена людей, оказавших свою помощь, часто даже не упоминаются при описании истории развития коллектива или индивидуального артиста, хотя только благодаря такой помощи извне происходил творческий взлет. Поэтому, возвращая историческую справедливость, рассказываем все так, как было на самом деле, упомянув фамилию В. В. Дудкевича в истории становления и развития известного вокально-инструментального коллектива.

Продолжая тему новаторства в творческой деятельности В. В. Дудкевича, следует упомянуть еще одно событие в культурной жизни республики, также состоявшееся благодаря его непосредственному участию и где он выступил в качестве первопроходца. Речь идет об организации и постановке первого эстрадного шоу-варьете с участием балета в ведущем столичном ресторане «Каменный цветок».

Находясь в Таллинне по служебным делам, делегация посетила ресторан «Виру», где варьете осуществляло свою деятельность с 6 мая 1972 года. Это было музыкальное представление, в котором доминировала необычная «западная» подача, совершенно не похожая на царившую на сцене советскую эстраду. Практически со всех уголков Советского Союза люди приезжали в Таллинн, чтобы посмотреть на эксклюзивное и необычайное для советских граждан представление. В то время в эстонской столице существовало четыре признанных варьете: три из них давали представления в крупнейших советских гостиницах той эпохи – Виру, Олимпия, гостиница Таллинн и одно Бар-варьете – в кафе по ул. Харью. Ведущие эстонские варьете по праву считались очагами искусства высокого уровня, так как одновременно с необычной хореографией в представлении использовалось все то, что должно присутствовать в профессиональной театральной труппе: яркие костюмы, освещение и звуковая техника. Единичные номера уже входили в концертные программы больших мероприятий, а также транслировались, но только по местному телевидению. Варьете выступало в качестве символа советско-эстонского гламура.

В столице БССР городе Минске, как, впрочем, и во всех остальных областных городах, искусства такого направления не было, и предложение о создании варьете обсуждалось достаточно бурно. Однако, учитывая положительный опыт соседней советской Республики Эстонии и активное развитие эстрады, вышестоящие органы приняли решение о создании на базе ресторана «Каменный цветок» шоу-программы с участием танцевальной группы. Ответственность за подготовку и осу-

ществление хореографической части возложили на В. В. Дудкевича. За музыкальное руководство программы отвечал А. Володчинский, руководивший в то время филармоническим оркестром. Этот же оркестр принял участие в новой эстрадной программе-варьете.

Само здание ресторана было спроектировано архитектором Ю. Шпитом в 1964 году. Но строительство затянулось и открытие для посетителей состоялось спустя шесть лет – в 1970 году. Здание ресторана имело необычную форму – круглую, и к нему сразу приклеилось неформальное название «Шайба», хотя среди минчан его называли «Камушки». Кроме неординарных особенностей архитектурной формы, по всему периметру здания располагались необычайно большие окна. Плотно задрапированные темными бордовыми шторами, они привлекали внимание минчан и гостей белорусской столицы своей эксклюзивностью. Каждый вечер из окон доносились звуки живого оркестра, слова популярных песен, а на табличке, висевшей при входе, красовалась надпись «Выступление артистов эстрады и ритм-балета».

Ресторан был необычайно популярен, и только за вход взымалось полтора рубля. За эту цену можно было пообедать днем в любом хорошем столичном заведении. Просмотр культурной программы стоил 25 рублей. По тем временам это примерно четверть средней зарплаты. Учитывая дальнейшую оплату еды и напитков, можно подсчитать стоимость одного посещения. Но те, кто побывал хотя бы один раз в ресторане, в один голос уверяли: эти расходы не напрасны.

Билеты в «Каменный цветок» приобретались заранее, желающие иногда записывались за несколько месяцев или попадали «по блату». Ресторан считался ночным, так как оркестр играл с 18.00 до 23.00. В этот промежуток времени также шла концертная программа, а в полночь посетители должны были покинуть зал. Сегодня, когда понятие «ночной ресторан» означает работу до 5.00 часов утра, это кажется несколько наивным, но у каждого времени свои маркеры. Одно остается безусловным: в те времена «Каменный цветок» олицетворял

собой гламурную светскую жизнь столичного города с некой долей фешенебельности.

Создание эстрадной программы началось практически с нуля. Набор будущих исполнительниц варьете осуществлялся из учащихся минского хореографического училища. Распорядок дня и время пребывание на рабочем месте были под жестким контролем. Танцовщиц, как правило, приводили мамы и ожидали окончания программы. В самом ресторане для артистов устанавливались достаточно строгие правила. Так, например, никто из артистов балета не имел права оставаться в ресторане после окончания программы; если за столиками сидели знакомые артиста, он не мог подсаживаться к ним после окончания представления; артист был вправе отметить свой личный праздник в ресторане только по согласованию с администрацией, но к таким просьбам относились отрицательно. Автор книги знает это не понаслышке, так как несколько близких друзей в тот период работали в «Каменном цветке».

При всем архитектурном очаровании площадка «Каменного цветка» была достаточно сложной и не совсем удобной для артистов балета. Огромный столб, возвышавшийся на середине зала, и столы посетителей, располагающиеся по кругу, предполагали работу на четыре стороны одновременно, поэтому хореографические композиции выстраивались по кругу, преимущественно вокруг столба. По воспоминаниям В. В. Дудкевича, в самой программе не было той доли вольготности, которую могли позволить себе в Латвии и Эстонии. К тому же совершенно скудное освещение и, в сравнении с Прибалтикой, пуританские костюмы делали программу более строгой и скромной, хотя все-таки это считалось пусть и небольшим, но прорывом вперед.

1979 год ознаменовался для В. В. Дудкевича покорением новой творческой высоты – созданием первого белорусского телебалета «Три пальмы».

К 1960-м годам на советском телевидении были сняты знаменитые балетные спектакли, адаптированные для телевидения. Так, массовый зритель увидел спектакли «Ромео и Джу-

льетта» (1954) с Г. Улановой в постановке Л. Лавровского, «Лебединое озеро» (1957) в главной роли с М. Плисецкой при участии А. Мессерера и т. д.

Белорусское телевидение подхватило почин и сняло несколько фрагментов из отечественных оперных и балетных спектаклей, вошедших в знаменитый «Белорусский концерт», составленный из номеров, показанных на итоговом концерте Декады белорусского искусства и литературы в Москве в феврале 1955 года (режиссеры П. Василевский и В. Стрельцов, оператор И. Пикман).

Несколько позже на российском телевидении осуществили ряд постановок в жанре оригинального телевизионного балета – «Трапеция» (1970), «Белые ночи» (1972), «Федра» (1972) (создатели – балетмейстер-кинорежиссер Н. Рыженко и артист балета – театральный режиссер В. Смирнов-Голованов); фильм-балет «Фантазия» (1976) режиссера А. Эфроса и хореографа В. Елизарьева; телевизионный балет «Галатея» (1977) режиссера А. Белинского и хореографа Д. Брянцева. «Попадая на экран, театральные постановки в целом сохраняли свою структуру, но при этом перенимали некоторые характерные черты кинематографа – монтажные технологии, дробность тематизма, характерную для кадровой нарезки, и др.» [18, с. 179].

Вторая половина 1970-х и 1980-е годы в БССР характеризовались бурным расцветом национального музыкального телевидения, своеобразным «золотым десятилетием», в течение которого велись активные эксперименты и поиски при создании и формировании основных постулатов нового телевизионного синтетического жанра – телемюзикла, основоположником которого принято считать режиссера Леонида Нечаева, создавшего на отечественном телевидении ряд ярких кинолент, вошедших в «золотой фонд» советского музыкального кино, самые известные из которых – «Приключения Буратино» (1975), «Про Красную Шапочку» (1977), «Проданный смех» (1981), «Рыжий, честный, влюбленный» (1984).

Телебалет как новый вид искусства имел свою специфику, в основе которой лежало органичное соединение балетного

по форме и сути сценария, танцевальных действий с киноприемами и выразительными средствами телевидения. Первым произведением этого жанра стал телебалет «Граф Нулин» на музыку Б. Асафьева по одноименной шуточной поэме А. Пушкина в постановке знаменитого русского балетмейстера В. Варковицкого, который выступил также в качестве режиссера фильма. С появлением телебалета в 1959 году начинается история развития нового жанра. Интересен тот факт, что музыка, написанная Б. Асафьевым еще в 1940 году, пролежала почти двадцать лет до ее воплощения. Главными героями стали ведущие артисты балетной труппы Большого театра СССР – С. Корень и О. Лепешинская, создавшие яркие объемные образы благодаря актерскому драматическому дарованию. Телебалет «Граф Нулин» – 35-минутное произведение, состоящее из пролога, восьми компактных сцен и эпилога, что для тех лет было нетипичным для балетного спектакля.

Идея создания белорусского телебалета принадлежала В. В. Шевелевичу (1946–2004), знаменитому телережиссеру документального, игрового кино и телевидения, художественному руководителю белорусского телевидения. Он стал первым из отечественных режиссеров, кто снимал балет, и благодаря ему сегодня можно увидеть легендарные спектакли на музыку Е. Глебова и А. Мдивани в постановке В. Елизарьева, а также концерты белорусских ансамблей народно-сценического танца, таких как «Хорошки».

В. В. Шевелевич и В. В. Дудкевич знали друг друга по театрально-художественному институту, оба учились в его стенах, но на разных факультетах, кроме того, работа на телевидении позволяла им достаточно часто видеться и общаться. В. В. Шевелевич, хорошо информированный о происходящих экспериментах в кинематографии, некоторое время вынашивал идею такого проекта и затем поделился ей с В. В. Дудкевичем, который с большим энтузиазмом поддержал своего коллегу.

Для реализации проекта было выбрано восточное сказание М. Лермонтова «Три пальмы», положенное на музыку симфонической поэмы А. Спендиарова, считающееся одним из лучших

произведений армянской классической музыки и имевшее интересную историю возникновения. Революционные настроения общества и последующие за ними события 9 января 1905 года воодушевили композитора на написание музыкальной картины на сюжет «Трех пальм», в которой он увидел тему насилия и попранного доверия. После премьеры на бенефисном концерте оркестрантов в зале Благородного собрания в Петербурге симфоническая картина «Три пальмы» прозвучала в концертах ведущих симфонических оркестров практически во всех столицах Западной Европы. Полюбившееся музыкальное произведение легло в основу балета «Семь дочерей короля джиннов», созданного русским балетмейстером М. М. Фокиным, представленного публике 3 января 1913 года в Берлине, где по просьбе постановщика композитор дополнительно дописал пролог. В 1964 году к этой музыке обращается балетмейстер Ереванского театра оперы и балета Е. Я. Чанг и осуществляет постановку новой балетной версии [19; 20].

К этой музыке обращаются и белорусские творцы. Создавая первый отечественный телебалет, режиссер и балетмейстер проходили личностный путь поиска, итоги которого впоследствии стали достоянием белорусской культуры. Не секрет, что балетное искусство обладает специфическими законами, присущими только ему, а выбор сюжетов и тем играет доминирующую роль. Достаточно вспомнить полемику и жаркие споры искусствоведов и исследователей, ведущиеся на протяжении многих столетий, по поводу адаптации многочисленных сюжетов для сцены и особенности балетной драматургии. Создатели телебалета должны учитывать своеобразие хореографии и умело соединять ее с логикой, сутью и техническими нюансами создания фильма.

В песчаных степях аравийской земли
Три гордые пальмы высоко росли.
Родник между ними из почвы бесплодной,
Журча, пробивался волною холодной,
Хранимый, под сенью зеленых листов,

От знойных лучей и летучих песков.
И многие годы неслышно прошли;
Но странник усталый из чуждой земли
Пылающей грудью ко влаге студеной
Еще не склонялся под кущей зеленой,
И стали уж сохнуть от знойных лучей
Роскошные листья и звучный ручей.

Прочитав 12 строк стихотворения, перед глазами за секунды встает яркая картина происходящего, в то время как для осуществления этой сцены средствами хореографии необходимо по меньшей мере 15 минут.

В качестве солистов выбор пал на семейную пару – Александра и Людмилу Ефремовых, вернувшихся в этот период после работы в Москве в родной театр оперы и балета. Артисты, обладающие не только яркой балетной внешностью и прекрасными профессиональными данными, но и актерским даром, как нельзя точно подошли для этого проекта. На роли дровосеков и пальм были приглашены артисты балета, с которыми В. В. Дудкевич в свое время работал в театре. Сам телебалет «Три пальмы» по продолжительности был небольшой, около 30 минут, как и «Граф Нулин».

Критики достаточно благосклонно отнеслись к появлению нового жанрового образования в белорусском искусстве. «Телевизионный балет режиссера В. В. Шевелевич “Три пальмы” называли парадоксальным, первым и единственным белорусским телебалетом, в котором использованы возможности музыки, поэзии, балета, документального кино и телевидения» [21, с. 45].

Исследуя хореографическое искусство в экранной культуре и приводя эту работу в качестве примера, искусствовед Д. А. Кожемяко отмечает: «Принципиальное отличие “Трех пальм” от других телебалетов заключается в том, что в фильме органично сочетаются балет и декламация (с нее начинается все действие), но при этом слово не занимает главенствующей позиции. Появляясь в экспозиции, оно дает толчок к дальнейшему развитию действия. Таким образом синтез ба-

лета, музыки, света и слова силами белорусского режиссера В. В. Шевелевича и балетмейстера В. В. Дудкевича превратился в оригинальное экранное произведение <…>. Телебалет “Три пальмы” стал на белорусском ТВ первым и до сегодняшнего дня единственным экранным произведением, отличающимся продуктивной характеристикой, то есть созданным на телевидении с использованием телевизионных средств выразительности и не имеющим сценического аналога» [22, с. 78].

Телебалет «Три пальмы» стал отправной точкой для создания отечественных проектов с участием классического танца, и в период с 1980 по 1999 год на белорусском телевидении сняли 12 отечественных балетных спектаклей.

Несколькими годами позже выхода первого белорусского телебалета на экран знаменитый польский композитор, аранжировщик, певец Чеслав Немен (в прошлом наш соотечественник Чеслав Юлиуш Выдрицкий (1939–2004), родившийся в деревне Старые Василишки, ныне Щучинский район Гродненской области) прислал В. В. Дудкевичу свою пластинку, где на обложке был запечатлен последний кадр-заставка из телебалета «Три пальмы».

Истинно увлеченных людей можно заметить сразу. Друзья часто со смехом рассказывали, что во время работы над очередным проектом со стороны Валентин выглядит как сумасшедший. На первый взгляд, по улице идет приятный, хорошо одетый мужчина, который вдруг останавливается и начинает выделывать ногами какие-то странные движения, при этом еще и поворачиваясь вокруг своей оси, или машет руками, разворачивая корпус то вправо, то влево, потом замирает на мгновение и через секунду как ни в чем не бывало продолжает свой путь. Увидя такую картину, поневоле не скроешь улыбку или просто рассмеешься. Умение абстрагироваться в любом месте, погрузиться в свои мысли, когда в мозгу идет интенсивный поиск новых решений, – это скорее достоинство для творческого человека, говорящее о том, что он занимается любимым делом.

В 1980 году В. В. Дудкевич идет на повышение и становится художественным руководителем всей организации

«Белгосэстрада». Эстрадное искусство как одно из современных направлений в этот период занимало особое место, о чем свидетельствует создание и деятельность Всесоюзного совета руководителей эстрады. Совещания ответственных за развитие руководителей эстрадного искусства Советского Союза, как правило, проходили в Москве и имели не только совещательный, но и образовательный характер. Это было своего рода повышение квалификации, где читались лекции по искусствоведению, проводились беседы о современных тенденциях развития искусства, организовывались встречи с ведущими деятелями культуры, просмотры наиболее популярных и знаковых спектаклей, круглые столы с ведущими театральными и кинорежиссерами. Самые известные и маститые представители всех видов искусства обменивались впечатлениями и поднимали проблемные вопросы. Такого рода мероприятия были настоящим информационно-интеллектуальным богатством. В. В. Дудкевичу удалось пообщаться со многими звездами и культовыми исполнителями, среди которых знаменитый советский эстрадный артист, певец, дирижер, руководитель оркестра, конферансье, актер, народный артист СССР Леонид Утесов, артистка эстрады, театра и кино, народная артистка СССР Мария Миронова, мама будущей кинозвезды Андрея Миронова, и т. д.

Параллельно с работой в «Белгосфилармонии» В. В. Дудкевича как ведущего специалиста в сфере культуры привлекают к участию в подготовках к правительственным концертам.

Во времена Советского Союза политику в области культуры определяли Министерство культуры БССР и Отдел культуры ЦК КПБ, которые предельно строго подходили к подбору кадров для осуществления такого рода мероприятий. В этих организациях не было случайных людей. Так, отдел культуры ЦК КПБ возглавлял доктор искусствоведения, доктор исторических наук, профессор, член-корреспондент Академии наук Белорусской ССР С. В. Марцелев, его заместителем был кандидат искусствоведения Р. Л. Бузук. Это были очень компетентные люди, обладающие знаниями в области культуры и искусства, элита отечественной интеллигенции.

В творческую группу, готовившую правительственные концерты, зачисляли только специалистов, уже проявивших себя в сфере культуры и искусства. При этом нельзя было занять должность выше, не пройдя и не изучив специфику основных этапов подготовки. Так, В. В. Дудкевич, имея за плечами достаточно объемный опыт, начинал свою деятельность в творческой группе с должности ассистента, затем помощника режиссера, позднее его включили в соавторы сценариста, и постепенно он продвигался к должности главного режиссера. Ко времени самостоятельного режиссирования правительственных мероприятий у него сложилось полное понимание всей структуры подготовительной работы.

Творческая группа представляла в отдел культуры ЦК КПБ сценарный план предстоящего мероприятия, перечень участников и репертуар. В те времена были сильны как идеологические фильтры, так и фильтры профессионального исполнительского уровня. На сцену не допускались произведения и исполнители с недостаточным уровнем профессионального мастерства, так как даже в любительской сфере артистизм и профессиональная подготовка определялись по достаточно высокой шкале. Отбор номеров для такого уровня концертов был жесточайший. Для приезда в Минск и выступления на правительственном концерте коллективу самодеятельного художественного творчества необходимо было пройти несколько комиссий, получить рекомендацию, и только после этого он мог претендовать на участие в мероприятии. Этим объяснялась длительная и тщательная подготовка каждого произведения. Кроме того, для номера, прошедшего отбор, шились новые костюмы, обновлялись аксессуары, проверялось музыкальное сопровождение.

В 1982 году В. В. Дудкевич получил новое назначение и стал главным режиссером бюро специальных мероприятий. На протяжении пяти лет – с 1982 до 1986 года – он **был единственным** режиссером, осуществлявшим все правительственные и наиболее значимые республиканские концерты в БССР, а также за ее пределами, если речь шла о представлении

белорусской культуры и искусства на многочисленных Декадах СССР и мероприятиях, связанных с национальными датами и событиями. С позиции сегодняшнего дня сложно даже представить, какой груз ответственности ложился на человека, занимающего эту должность.

Режиссер такого уровня – это, если будет позволено так выразиться, штучный и ценный специалист, которых в Республике насчитывались единицы. Вспомним имена самых известных белорусских режиссеров того периода, осуществлявших режиссирование концертных программ наиболее значимых мероприятий в БССР: главный режиссер Белорусской государственной филармонии, заслуженный артист БССР Ю. П. Уженцев; режиссер оперы, народный артист БССР С. А. Штейн; театральный режиссер, заслуженный деятель искусств БССР Э. Д. Корсаков; балетмейстер, режиссер-постановщик, заслуженный артист РСФСР, заслуженный деятель искусств БССР О. М. Дадишкилиани.

Именно Эверт Дмитриевич Корсаков и Отар Михайлович Дадишкилиани вводили Валентина Владимировича Дудкевича в мир концертной режиссуры правительственных мероприятий, делясь своим опытом и раскрывая ее специфику. Между ними сложился не только хороший профессиональный тандем, основанный на полном доверии, схожести вкусов, предельно щепетильном отношении к порученному делу, но и близкие доверительные отношения. Можно предположить, что Отар Михайлович и Валентин Владимирович понимали друг друга с полуслова еще и в силу того, что оба были из сферы хореографического искусства.

За этот период В. В. Дудкевич исколесил всю республику, знал репертуар всех ведущих коллективов в сфере самодеятельности и досконально познакомился с творчеством профессиональных коллективов всех жанровых направлений. Эти знания были необходимы для организации им правительственных концертов, которых было немало как в республике, так и за ее пределами. Среди них: празднование 90-летия со дня рождения М. Богдановича, прошедшее в Большом

театре оперы и балета СССР и в Театре оперы и балета БССР; масштабный праздник «Беларусь моя синеокая», посвященный 40-летию освобождения БССР, организованный в спортивном комплексе «Олимпийский», где участвовало более 3 тысяч белорусских артистов, приехавших поездом в Москву; многочисленные концерты на площадках ведущих театров Москвы, многочисленные концерты на ВДНХ; концерты в зале «Октябрьский» г. Ленинграда; концерт в Театре оперы и балета, посвященный XXX съезду КПБ, и т. д.

В одном из интервью корреспондент газеты «СБ. Беларусь сегодня» А. Муковозчик коснулся темы организации и уровня проведения правительственных мероприятий. Вопросы и ответы даются в оригинале:

– Вы не раз повторяли, что школа «спецмероприятий» в СССР, уровень правительственных концертов были гораздо выше, чем у самых помпезных нынешних фестивалей. А почему так?

– Немножко другой масштаб был. И уровень дисциплины. Было так: если сказали, что участвуешь, что тебя выбрали из многих кандидатов, то отказаться нельзя было ни под каким предлогом. В одном из концертов, который я делал, вдруг захотелось номер «Песняров». А они были на Дальнем Востоке – но назавтра приехали. Никогда не стоял вопрос «сколько стоит», репетиций было столько, сколько нужно, чтобы сделать хорошо. Сейчас делается из всего, что более-менее есть под рукой. А тогда для таких концертов номера специально готовились: заказ давался за полгода, шились костюмы, писалась музыка. Это поднимало уровень всех.

– И все получалось?

– Из задуманного (а я всегда или сам писал сценарий, или в группе, но как постановщик отвечал за все) удавалось сделать 30–40 %, и это величайшее достижение. Привходящих мнений было достаточно много. В основном идеологических.

– Но государство, вправе ли оно диктовать условия творцам?

– Без вопросов. Считаю так: если тебе это не нравится, имей совесть и просто откажись. Но если ты в системе работаешь – будь добр, умей и подчиняться. Я очень много командовал,

но у меня было и умение подчиниться, когда это необходимо [23].

Для уточнения поясним, что под цифрами 30–40 % подразумевался процент хороших творческих задумок, которые В. В. Дудкевич как режиссер мог реализовать для себя, чтобы быть удовлетворенным с точки зрения творчества. Все остальное создавалось, основываясь на желании и указаниях вышестоящих организаций, исходя из идеологической доктрины руководящей коммунистической партии.

В этом бушующем водовороте мероприятий, постоянно сменяющих одно другим, со сложными требованиями и компромиссными решениями у В. В. Дудкевича была отдушина, где он получал истинное творческое удовлетворение без всяких но, – это создание детских спектаклей.

Первые новогодние детские представления-сказки, автором сценария и режиссером которых в одном лице выступал В. В. Дудкевич, проходили во Дворце спорта. На всю жизнь он сохранил теплые воспоминания о радостном детском смехе, восторженных глазах маленьких зрителей, искренней вере в происходящее на сцене, детской сердечной благодарности, отражающейся в слезах, когда ребенок видит, как плохо главным героям, или громкими подсказками вслух, желая помочь им. Как правило, дети не аплодируют после окончания спектакля, они просто очень шумно и с возбуждением покидают зал, постоянно оборачиваясь, чтобы еще раз убедиться, что все закончилось хорошо и ничего не изменится. Именно за такие минуты детского счастья и их мечты в лучшее он любил эти сказки.

В жизни каждого человека, причастного к искусству, да, собственно, не только к искусству, есть понимание, что такое зависть и как она может отразиться на дальнейшем жизненном пути. Кто-то вступает в бой с открытым мечом на перевес, рвя себе сердце и сокращая годы жизни, кто-то молча выжидает для ответного удара, кто-то с очаровательной улыбкой сделает все, чтобы ты больше не поднялся. Люди по-разному реагируют на проявление таких вещей. Когда В. В. Дудкевич по-

чувствовал желание молодых коллег занять нишу в организации подготовки и проведения детских праздников, мотивируя большой занятостью главного режиссера правительственных мероприятий, предпринимая при этом отнюдь не дипломатические способы, он, во избежание проблем, не стал вступать в дискуссии, а воспользовался приглашением представителей дирекции Одесского русского театра имени А. С. Пушкина и переместил свою деятельность в этом направлении туда. Это была еще одна школа жизни. Одесские критики не характеризовались комплементарностью, а судили резко, жестко, с большой долей сарказма (не надо забывать, что это родина М. Жванецкого) и по делу, так как конкуренция была огромной.

Возвращаясь к творчеству В. В. Дудкевича по созданию детских спектаклей, можно подытожить – семь сезонов подряд(!) его приглашали в Одесский дворец спорта в качестве главного режиссера и сценариста детских новогодних представлений. Надеемся, что у читателя не осталось вопросов по поводу качества его продукции.

Работа в бюро специальных мероприятий требовала не только интенсивной мозговой работы 24 часа в сутки, но и физической выносливости, моральных сил, дипломатичности в общении на всех уровнях и творческой интуиции.

Каждый концерт принимала специальная комиссия, члены которой высказывались по номерам, в соответствии со своей направленностью, резюме подводил министр культуры.

В. В. Дудкевич никогда не боялся отстаивать свою позицию и взгляды на тот или иной концертный номер, если был уверен в его профессиональном уровне и необходимости в программе. Как правило, обсуждения репертуара предстоящего правительственного мероприятия проводились в отдельном помещении и проходили в нешуточных спорах, достаточно часто на повышенных тонах. Каждый номер анализировали тщательно и долго, при этом многие члены комиссии курили (в то время это было вполне допустимым), поэтому в зале стоял сизый дым. В. В. Дудкевич за время обсуждения мог выкуривать по две пачки.

На заседании, приведшем к новому повороту в творческой жизни В. В. Дудкевича, спор зашел о литературно-хореографической композиции на музыку Е. Глебова и поэта И. И. Шкляревского «Слово о мире». В ней принимали участие ансамбль «Рух», ВИА «Верасы» и в качестве чтеца – народный артист СССР В. П. Тарасов, обладающий уникальным тембром голоса. Ю. М. Михневич, возглавлявший в тот период Министерство культуры БССР, выразил сомнение по поводу использования стихов известного поэта И. И. Шкляревского, написанных на русском языке, хотя поэт был белорусом, уроженцем небольшого городка Белыничи Могилевской области. Союз писателей БССР не принимал творчество И. И. Шкляревского именно по этой причине. Для режиссерской концепции всего концерта номер был ключевым, поэтому В. В. Дудкевич горячо и эмоционально его отстаивал, приводя множество аргументов.

Обычно после таких жарких и нервных споров по возвращении домой он выпивал немного валерьянки или коньяка, чтобы как-то успокоить нервную систему. Но в тот раз Валентин Владимирович не стал ничего принимать, так как назавтра предстоял сложный репетиционный день. Поужинав, собирался отдохнуть, но через час его забрала скорая помощь с сердечным приступом.

После выздоровления В. В. Дудкевича вызвал к себе министр культуры, принес свои извинения и предложил новую должность – главного балетмейстера Государственного ансамбля танца БССР.

Подытоживая творческий период В. В. Дудкевича с 1969 по 1986 год, невольно ловишь себя на мысли – многим людям за всю жизнь не удалось сделать и десятой доли того, что он сумел создать за эти 17 лет. И разве такие творческие достижения и победы не заслуживают уважения!

Переход на новую должность совпал со сложными политическими и социально-экономическими событиями. На глазах происходило разрушение некогда великого государства – Союза Советских Социалистических Республик, сопровождаемое потерей доверия к коммунистической партии и лидерам, сломом всей

системы. Людей, особенно тех, кто находился в сфере культуры и работал в тесной связи с партийным руководством, начали обвинять в конформизме, приклеивая ярлык конъюнктурщиков. Можно ли было отнести В. В. Дудкевича к этой категории людей, ведь он как никто другой на протяжении многих лет работал на самом высоком уровне и был отмечен самыми престижными правительственными наградами и званиями?

Если разобраться в понятийном значении слова «конъюнктурщик», то оно обозначает беспринципного человека, действующего в зависимости от сложившейся обстановки и обстоятельств, приспосабливаясь к требованиям конъюнктуры. Это своего рода умный флюгер без внутренних принципов и правил, меняющий свои взгляды не в результате глубоких нравственных исканий, а под влиянием местной выгоды.

Ни одно из представленных выше определений не может относиться к В. В. Дудкевичу. Его личностные устремления были сформированы на твердых моральных принципах добра и справедливости. Поколение людей, к которому он относится (сегодня оно именуется «молчаливым»), отличалось дисциплиной и трудолюбием, стремлением к стабильности, бережливости и практичности, так как их детство пришлось на время Второй мировой войны. Для них труд являлся одной из ценнейших категорий и важнейшим средством достижения поставленных целей. Необходимо также подчеркнуть, что, в отличие от всех остальных будущих поколений, представители «молчаливых» воспринимали службу государству и обязательства перед семьей как необходимость, были преданы своему делу, своей стране и ее идеалам несмотря на все трудности. Искренняя вера в светлые идеи коммунизма заставляла людей искусства искать и находить в своих создаваемых произведениях выразительные средства, трогающие душу.

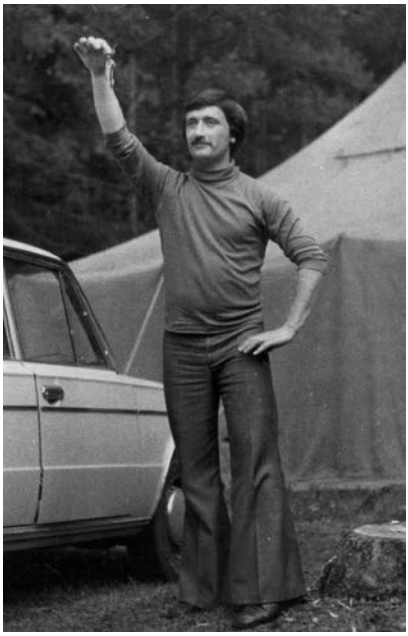
Последующие поколения стали свидетелями того, что после перестройки многие люди достаточно быстро поменяли партийные билета на золотые кресты, при этом они до сих пор не знают слов молитвы и не являются частыми посетителями церкви.





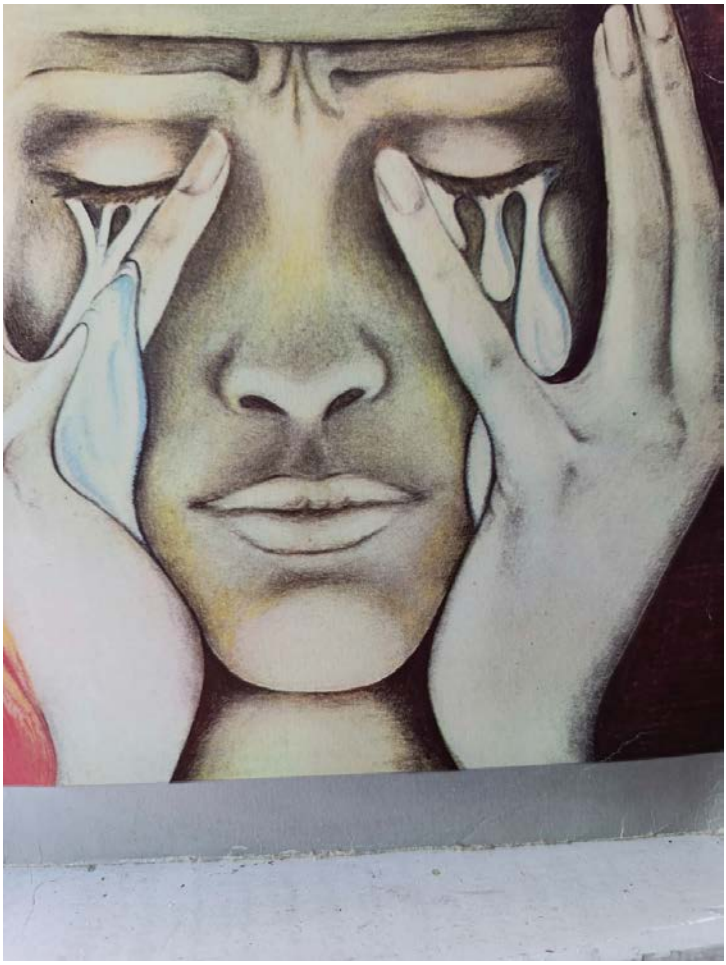


Валентин Дудкевич и Александр Астапчик
в венгерском танце «Понтозоо» и «Спортивном танце».
Минск, 1969 г.





В. В. Дудкевич и главный дирижер Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь А. М. Анисимов



Обложка пластинки польского композитора и певца Чеслава Немена, где запечатлен последний кадр-заставка из телебалета «Три пальмы». 1979 г.

БОЛЕЕ ПОЛУВЕКОВОЙ РОМАН С НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОЙ ХОРЕОГРАФИЕЙ

В описываемый временной отрезок внешняя политика последнего Генерального секретаря ЦК КПСС М. С. Горбачева (годы нахождения у власти 1985–1991 гг.) разрушила образ военизированного государства. С 1987 года объявлен курс на перестройку, приведший к реформе политической системы, в результате чего данный процесс завершился распадом огромной державы. В период перестройки, начавшейся с новой культурной политики, проповедующей гласность и плюрализм мнений, произошло расширение самостоятельности творческих коллективов, традиционная идеологическая опека над которыми сначала была ослаблена, а затем и вовсе снята.

Предложение министра культуры БССР Ю. М. Михневича занять должность главного балетмейстера государственного ансамбля танца для В. В. Дудкевича было несколько неожиданным. В его планы не входила смена деятельности такого рода. Более того, ему хотелось частично отойти и от режиссуры, так как эта профессия предполагает прямую зависимость результата от людей, находящихся рядом с тобой. Если в команде единомышленники, понимающие и разделяющие твои взгляды и вкусы, работающие с такой же отдачей, как и ты, эффект деятельности и результативность достаточно высокие. При ином раскладе страдает дело, итог получается не тот, на который было рассчитано, и, порой, злость от бессилия давила душу. Такая несвобода и доля связанности очень тяготили, и он мечтал остаться один на один с чистым листом бумаги, где творческая полезность, отдача и продуктивность находятся в его непосредственной власти и подчинении, где не надо плясать под чужую дудку, ориентируясь на чьи-то вкусы.

С нескрываемым удовольствием В. В. Дудкевич писал стихи и рассказы, наслаждаясь творческим процессом в тишине и одиночестве, без шума и суеты, ясно ощущая, что огромное количество людей, постоянно находившихся рядом, тяготит и утомляет. Ему было крайне необходимо на время абстрагироваться, поэтому он отверг предложение, чем несказанно удивил всех, и в первую очередь самого министра, который не привык к отказам своих подчиненных.

Теперь постараемся пролить свет на возникновение идеи министра культуры Ю. М. Михневича и обратимся к ситуации, царившей в профессиональной сфере ведущего жанра народно-сценического танца. Одновременно с этим кратко затронем историю развития коллектива.

Государственный ансамбль танца БССР создан в 1959 году (Постановление Совета Министров БССР № 621 от 26.09.1959 «Об организации Государственного ансамбля танца Белорусской ССР»). Место главного балетмейстера предложили заслуженному артисту УССР А. Г. Опанасенко. В 1971 году коллектив возглавил известный балетмейстер, в прошлом солист Большого театра оперы и балета, народный артист БССР С. В. Дречин, который проработал там пять лет. С 1975 года главным балетмейстером был назначен заслуженный деятель искусств Марийской АССР М. П. Мурашко. В 1978–1979 годах руководство перешло к заслуженному работнику культуры БССР Е. А. Штопу. В декабре 1980 года коллектив работал под руководством лауреата Государственной премии СССР Г. А. Майорова. Всего один год, с 1985 по 1986 год, в должности главного балетмейстера продержался В. Н. Бутримович (перечислены не все бывшие руководители коллектива, а наиболее долго находившиеся на этой должности).

После ухода В. Н. Бутримовича с поста в Министерстве культуры БССР озадачились поиском нового главного балетмейстера коллектива. Кандидатур было несколько, но неожиданно прозвучала фамилия Дудкевича, которую озвучила ведущая солистка, лицо государственного ансамбля танца, парторг Светлана Семеновна Вуячич (в девичестве – Яскевич), к тому времени

уже имевшая почетное звание Народной артистки БССР (1977). Уникальная танцовщица с истинно белорусской внешностью, начавшая творческую карьеру с 15 лет в Государственном народном хоре БССР (1952), с основания работавшая в Государственном ансамбле танца БССР, считалась значимым человеком в мире белорусского искусства. На предлагаемые кандидатуры Ю. М. Михневича она внесла иную пропозицию. «Юрий Михайлович, зачем нам постоянно, по всему Союзу искать некого балетмейстера, когда у нас есть свой талантливый постановщик, прекрасный специалист, да и еще с профильным образованием, за плечами которого не только институт, но и аспирантура. Валентин знает все творческие коллективы республики и работает с ними, его хореография уже давно котируется, и он свой – белорус, знающий национальное народное творчество! Как ни ему возглавить главный национальный танцевальный коллектив БССР? Подумайте».

Аргументы были предельно убедительны, непосредственная успешная совместная деятельность, личное хорошее отношение министра к режиссеру В. В. Дудкевичу как к специалисту и человеку окончательно поставили точку в этом вопросе, и Юрий Михайлович вызвал претендента на должность к себе.

С. С. Вуячич была не совсем права, утверждая о его глубоких знаниях в сфере фольклорного танцевального творчества. В тот период В. В. Дудкевич имел достаточно поверхностное понятие о белорусском хореографическом фольклоре. Воспитанный на академическом классическом искусстве, он не уделял должного внимания народному танцу, не считал себя его знатоком и по этой причине не согласился на предложение министра.

Отказ не был принят. На следующий день его снова вызвали в министерство. На этот раз тон министра был более суров, но В. В. Дудкевич попросил еще некоторое время для размышлений. Прекрасно понимая, что министр определился с кандидатурой и не отступит, в качестве последнего аргумента для избежания назначения на должность главного балетмейстера ансамбля танца министру был задан вопрос: «Разве у Вас так

много режиссеров, что Вы предлагаете мне эту работу?», получил четкий и лаконичный ответ: «Ничего страшного, будете совмещать». Именно так и произошло: на протяжении многих лет В. В. Дудкевичу пришлось совмещать работу главного балетмейстера в ансамбле танца с деятельностью главного режиссера значимых культурных мероприятий страны. Забегая чуть вперед, отметим, что только за первые три года работы в новой должности он был главным режиссером и балетмейстером белорусского блока на Открытии игр Доброй воли в Москве (1986), режиссером-постановщиком и балетмейстером масштабных мероприятий, посвященных 20-летию комсомола в Москве во Дворце Съездов (1987), главным режиссером Дней культуры Белорусской ССР в Любляне.

Перед принятием окончательного решения необходимо было осознать, что происходит в коллективе, каков его потенциал и на что можно рассчитывать в перспективе. Вскоре инициатор его предварительного назначения С. С. Вуячич пригласила В. В. Дудкевича на концерт коллектива, проходивший в Доме учителя (сейчас в этом здании располагается колледж БГУ). Выступление ансамбля не произвело хорошего впечатления, более того, он увидел абсолютно развалленный, с его точки зрения, коллектив.

К 1986 году пальму первенства в жанре народно-сценического танца в республике уверенно удерживал фольклорно-хореографический ансамбль «Хорошки», созданный в 1974 году В. Гаевой и Н. Дудченко (ныне Белорусский государственный академический заслуженный хореографический ансамбль, руководитель – И. А. Грушова), с иной, чем у других профессиональных коллективах, эстетикой и творческим почерком, впоследствии оказавший существенное влияние на исполнительскую манеру белорусских танцев и их содержательный уровень.

В состав нового коллектива входили девять танцевальных пар, небольшая инструментальная группа, женский вокальный квартет и исполнитель народных песен Михаил Пацук. Уникальность этого явления состояла в том, что основным

направлением в своей деятельности руководители избрали интерпретацию фольклорных образцов в эстрадном ключе. Следуя творческому методу вокально-инструментального ансамбля «Песняры», «Хорошки» создавались как эстрадно-этнографический ансамбль – отсюда сочетание национального колорита с яркой и эффектной подачей, не характерной ранее для народно-сценической хореографии. Также по аналогии с ансамблем «Песняры» музыканты использовали старинные белорусские инструменты, такие как гудок, цимбалы, лира, басетля. Введение в музыкальную партитуру танцевальных композиций инструментов, ставших уже музейной редкостью, в сочетании с напряженным пульсирующим ритмом электронных гитар и барабанов создавало особую тембровую красочность, ранее не свойственную другим коллективам. Репертуар «Хорошек» состоял из веселого игрового танца «Гусарики», не совсем обычного по своей ритмической структуре «Крыжачка», деревенской польки «Веселуха», грациозной и техничной «Крутухі», величественно сдержанной «Туровской легенды», лирической «Каханачкі», обрядовой «Свадебной композиции» и трехчастной хореографической сюиты «Суббота». В танцевальных номерах доминировала эстрадная стилизация белорусского танца, прослеживалась тенденция к более явному разграничению мужской и женской лексики, что влекло за собой изменение структуры традиционных белорусских танцев. Во многих парно-массовых номерах, таких как «Лявоніха», «Крыжачок», «Митусь» и т. п., появились мужская и женская партии, что несколько переадресовывало их в жанр перепляса, не распространенного в отечественном фольклоре, но доминирующего в русской фольклористике. Яркость, театральная подача и эстрадная красочность стали основными качественными характеристиками творческого почерка нового ансамбля, в то время как уровень и состояние государственного ансамбля танца БССР В. В. Дудкевич охарактеризовал одним словом – расхлябанность.

Парадоксальность ситуации состояла в том, что В. В. Дудкевич, как режиссер, приглашал «Хорошки» гораздо чаще

на мероприятия, нежели Госансамбль, был в достаточно хороших отношениях с руководителями и в период организации коллектива, работая в «Белгосэстраде», принимал активное участие в наборе артистов для создающейся творческой единицы филармонии. По его инициативе на первый просмотр-отбор исполнителей в «Хорошки» была приглашена отечественная балетная пара Александр и Людмила Ефремовы, в то время работавшие в Москве в знаменитом эстрадном коллективе «Ритмы планеты». Артисты не приняли предложение в силу иной для них жанровой специфики коллектива (напомним, что коллектив создавался как фольклорно-эстрадный), но несколько позднее они смогли организовать первый в БССР и пока единственный юридически самостоятельный профессиональный коллектив эстрадного танца «Сэнс». В сложившейся ситуации В. В. Дудкевич должен был возглавить коллектив и составить прямую конкуренцию «Хорошкам».

После просмотра программы на очередной аудиенции у министра В. В. Дудкевич озвучил свои условия работы в предлагаемом ему коллективе. Он видел иную форму работы, для чего предложил кардинально менять все, и первое – вернуть репетитора Ю. В. Шуркина, который к тому времени после «шумных несогласий» (применим этот термин) уехал в Петропавловск-Камчатский. Руководствуясь основополагающим для себя принципом – если делать, то делать хорошо, новый руководитель приступил к работе.

В свою бытность в сфере танцевального искусства имя Юрия Васильевича Шуркина было достаточно известным. Уроженец Чувашии, выпускник Рижского хореографического училища, затем артист балета Рижского оперного театра, артист государственного ансамбля танца Украинской ССР под руководством П. Вирского и впоследствии один из балетмейстеров-репетиторов коллектива был приглашен в Государственный народный хор БССР для поднятия профессионального уровня артистов танцевальной группы, входившей в состав коллектива (с 1959 по 1963 год коллектив носил название Государственного народного ансамбля песни и танца БССР). Художественное ру-

ководство в тот период осуществлял главный дирижер Михаил Павлович Дриневский. При высочайшем профессионализме в своей сфере Ю. В. Шуркин обладал, мягко говоря, предельно сложным, бескомпромиссным и вспыльчивым характером, из-за чего ему приходилось менять место работы. Не сойдясь во взглядах, он покинул Госхор, хотя министерство выделило такому специалисту квартиру, и уехал на Дальний Восток.

По настоянию В. В. Дудкевича Ю. В. Шуркина возвращают в Минск с Дальнего Востока, где он работал в Камчатском театре драмы и комедии, и уже через две недели новый репетитор приступил к работе в хореографическом зале, в то время как его личные вещи еще ехали к адресату.

Как специалист Ю. В. Шуркин не знал себе равных. О его умении работать, добиваясь чистоты в исполнении движений и потрясающей степени синхронности, выработки идеальных линий, ансамблевости, ходили легенды. После работы под его руководством танцевальный номер приобретал тот особый лоск и уровень исполнительства, характерный только самому высочайшему классу: подъем ноги у всех артистов на одну высоту, как под линейку; поворот головы синхронен и выверен до одного градуса; десять исполнительниц вращаются как одна; уровень, высота и точка открытия рук одинакова у всех; ладони, кисти и пальцы у всех двигаются как под копирку. В своей работе он использовал длинные шесты, под уровень которых выстраивались ровные шеренги, и исполнители часами ходили с ними в руках, привыкая держать идеально ровные линии, на практике рассчитывая длину шага и расстояние; стулья, установленные по четырем углам при вращении по кругу или при исполнении технических трюковых элементов, таких как «бедуинский», «коза» и т. д. Только исполнителю понятно, когда он вращается с бешенной скоростью, стараясь держать точку, и при этом ему надо соблюдать точную траекторию движения по кругу, иначе не миновать встречи со стулом и синяков впоследствии. Хорошо, если трюк исполняется солистом, а если работает сразу несколько человек?.. И такое понятие,

как соблюдение точного интервала и синхронность, – это условия хорошего исполнения трюка.

Отрабатывая одновременный проходящий притоп в танце «Лявоніха» и уровень наклона корпуса, Ю. В. Шуркин становился с длинным шестом в центр зала, все артисты парами двигались по часовой стрелке, он же раскручивался против нее, и в момент наклона с притопом опускал палку-шест на необходимый ему уровень. Наклон у 24 пар был идеальным! И не приведи Господь кому-нибудь из артистов проморгать или замешкаться, выйти из линии или колонны, чуть позднее начать или закончить движение или не сделать вовремя и на необходимый уровень наклон… Все, тот пропал. Кроме жестких требований, острый язык Ю. В. Шуркина был своего рода оружием и дополнительным способом отработки и чистки номеров. Для артиста лучше сто раз сделать по тридцать два фуэте или сто раз по двадцать сделать любой трюк, нежели попасть к нему на язык.

Но если артист удостаивался похвалы от самого Ю. В. Шуркина, это был триумф для исполнителя, высшая награда. Только за один одобрительный кивок в свою сторону артисты работали на «разрыв аорты».

В свое время личное знакомство автора с Ю. В. Шуркиным и неоднократное присутствие у него на репетициях позволяют совершенно правдиво рассказывать об этом.

В. В. Дудкевич пришел в коллектив в качестве главного балетмейстера, когда ему было 43 года. Он молод, за плечами большой опыт работы, почетные звания и награды, все артисты знают его как главного режиссера правительственных мероприятий, он уважаемый и значимый человек в белорусском искусстве. Пришел не один, а с репетитором, которого патологически боялись и которому беспредельно доверяли артисты балета. И, по точному выражению В. В. Дудкевича, «работа в коллективе началась со зверств Шуркина».

Давая согласие на приход в ансамбль танца, В. В. Дудкевич во избежание проблем сразу предупредил Ю. М. Михневича о недостаточности знаний в области народно-сценической хо-

реографии для немедленного обновления репертуара в связи с иной профилизацией – он классический танцовщик, который не был ранее связан с народным хореографическим фольклорам. Для министра это не было чем-то важным и существенным, и он отреагировал достаточно просто: «Если тебе необходимо, то можешь пригласить любого балетмейстера из любой точки Советского Союза».

Новая страница творческой биографии В. В. Дудкевича была открыта.

В одном из первых своих интервью В. В. Дудкевич озвучил краткую концепцию своего видения развития коллектива. Для него хороший ансамбль – это высокий исполнительский уровень, сильная программа, отличная музыка, красивые костюмы и репертуар, который должен не столько изменяться, сколько накапливаться. Если в арсенале будет 50–60 активно использующихся концертных номеров различной формы и тематического содержания – это вполне приемлемо для полноценной успешной работы коллектива.

Хорошо ориентируясь в подводных течениях профессиональной жизни, он понимал: если через год не станет самостоятельно ставить хореографические номера, то авторитет будет безвозвратно потерян и артисты его «просто сожрут». Такая данность характерна для сферы любого искусства. Профессионализм и компетентность руководителя-балетмейстера в тот период оценивались артистами в первую очередь по умению создавать яркие профессиональные хореографические номера.

Промониторив тематику наиболее важных предстоящих концертных мероприятий, он вызвал из Москвы российского балетмейстера, заслуженного артиста РСФСР Ю. Ф. Чивильгина, имевшего репутацию знатока русского танца. Для непосвященного читателя поясним, что русский танец многообразен и имеет колоссальные региональные различия в танцевании. Так, особенности исполнения в северных регионах существенно иные, нежели в средней полосе или центральных районов России, а пляски юга отличаются от плясок юго-западной части страны. Бывший солист Государственного академического

хореографического ансамбля «Березка» имени Н. Надеждиной, создатель ансамбля российского танца «Умелицы», ставшего впоследствии спутником знаменитой «Березки», приехал в Минск и поставил на основе танцевального фольклора центрального района России русскую хореографическую композицию «На улице широкой». Это был не среднестатистический русский среднепляс, у которого отсутствовали региональные особенности танцевания, а истинная русская пляска с теми нюансами, которые говорят о знании российского фольклора. Для танца по специальным эскизам в мастерской Большого театра СССР были сшиты достойные костюмы.

А теперь представьте себе: на сцене Оперного театра, на праздничном концерте, посвященном чествованию одного из основополагающих событий страны – 7 ноября (День Великой Октябрьской социалистической революции), разворачивается красочная фантасмагория, в которой участвуют двадцать пар вышколенных артистов ансамбля (а это сорок человек!) в шикарных костюмах; исполнение номера, отрепетированного Ю. В. Шуркиным, безупречное; хореография номера – необычная в своей подаче и манере исполнения; энергетика от артистов – сумасшедшая. Про выступление коллектива и его обновленный вид сразу заговорили во всех кулуарах и на всех перекрестках. Для коллектива это был успех, а министр культуры, искренне удивляясь результату и радуясь правильности своего выбора, после концерта подошел к новому главному балетмейстеру и, пожимая руку, произнес: «Спасибо, наконец-таки я увидел на сцене тот коллектив, о котором мечтал!»

Ю. М. Михневич слыл предельно требовательным, но благодарным человеком, умевшим по достоинству оценить положительные изменения в работе коллектива с приходом нового главного балетмейстера и особенно превосходное выступление Государственного ансамбля танца на праздничном концерте. С целью поощрения и надежды на дальнейший творческий рост в контексте развития мировых хореографических тенденций он организовал для В. В. Дудкевича стажировку в Париж при Гранд-опера по линии ЮНЕСКО. Валентин Владимирович

стал вторым представителем творческой интеллигенции нашей страны в сфере хореографического искусства, удостоившимся такой стажировки, первым был В. Н. Елизарьев.

Творческая поездка рассчитывалась на два месяца, и В. В. Дудкевич как стипендиат ЮНЕСКО получил специальный документ, позволяющий ему бесплатно или за предельно мизерную сумму посещать спектакли и представления самых престижных театров, а также выставки в любых галереях и музеях – ему были доступны все значимые культурные мероприятия и проекты, проходившие в этот период во Франции. Специально сформированная под его пребывание программа включала месяц посещения репетиций в одном из известных и значимых театров в мире – в Парижской опере, известной в мире как Гранд-опера.

По приезду в Париж принимающая сторона предоставила В. В. Дудкевичу только сопровождающего, не владеющего русским языком, и, в отличие от В. Н. Елизарьева, которому наряду с куратором обеспечили и переводчика, он полагался только на свои силы. Понимая, что проблему надо решать, а не сетовать на судьбу, и что его небольших знаний в области иностранного языка недостаточно для нормального общения, он обклеил весь гостиничный номер бумажками с французскими словами и выражениями и в любую свободную минуту погружался в чтение французского словаря. Первые дни от такого интенсива раскалывалась голова, но уже к концу второй недели при общении с французскими коллегами он обходился без жестикуляции, заменяющей словарный запас, а еще через месяц его сопровождающая с гордостью рассказывала своим знакомым и сотрудникам о потрясающих успехах в языковых познаниях своего подопечного, его феноменальном упорстве и способностях.

Перед Рождеством в Парижской опере шла работа над знакомым ему с детства классическим балетом «Щелкунчик». Ознакомившись с роскошными интерьерами Гранд-опера (его здание входит в топ достопримечательностей города наравне с Лувром, Музеем Орсе, Собором Парижской Богоматери и Эйфелевой башней), посетив несколько репетиций балетной

труппы, просмотрев состав исполнителей, он понимает, что для него это не столь информативно и просит поменять сформированную программу, внеся в нее мастер-классы в театрах, специализирующихся на современной хореографии – так называемой contemporary dance.

Это направление, уже достаточно много десятилетий активно развивающееся на Западе и только теперь заявляющее о себе на постсоветском пространстве, привлекало его внимание самовыражением, свободой и философией, основные постулаты которой хотелось понять. Отсутствие четких правил, норм, фиксированной техники, абсурдное на первый взгляд слияние элементов восточного и западного модерн-танца в пластическом языке современного танца, который радикально разнился с лексикой академического балета, где каждое движение гармонично и изящно, требовали разъяснения специалиста, коих на тот момент в нашей стране не было.

За время пребывания во Франции В. В. Дудкевичу удалось посмотреть спектакли в Лионской национальной опере, в театрах Гренобля и Монпелье, а также побывать на репетициях у балетмейстера Доминика Богуэ, возглавлявшего балетную труппу современной хореографии одного из театров Монпелье. Наблюдая за репетиционным процессом французских балетных исполнителей, он открыл для себя много нового в системе работы западных хореографов, увидел разные подходы в постановочной работе и выявил основное отличие танцевальных систем – западные хореографы занимались поиском формы и опирались на этот принцип в постановочном процессе, в то время как для наших балетмейстеров основополагающим выступало содержание.

Но не только балетное искусство и современная хореография входили в круг интересов стипендиата ЮНЕСКО. Истинный французский танцевальный фольклор, его разнообразие и специфика также стали предметом изучения В. В. Дудкевича. По счастливому стечению обстоятельств его сопровождающая оказалась руководителем такого коллектива и, к обоюдному удовольствию, часть отведенного драгоценного времени

стажировки была посвящена ознакомлению с танцевальным искусством французского народа. И если к перечисленным мероприятиям добавить каждодневные самостоятельные многочасовые походы в Лувр, этнографический музей, музей современного искусства, знакомство с городом и т. д., то можно сформировать точное представление о познавательной и информационно-содержательной работе, проведенной в Париже. В. В. Дудкевич вставал с рассветом и ложился спать глубоко за полночь, сетуя на то, что в сутках только 24 часа, так как ценил каждую минуту драгоценного времени, позволяющую открыть для себя что-то новое и ценное. В предельно напряженном ритме два месяца пролетели быстро, было исписано несколько больших общих тетрадей, собрано большое количество фотографий, а главное – пришло четкое осознание дальнейшего творческого пути.

Приведем небольшое воспоминание В. В. Дудкевича о пребывании в Париже. «В 1987 году я некоторое время был совершенно счастлив. Меня отправили на длительную профессиональную стажировку в Париж. Город моей мечты с детства. Город, который я хорошо знал по картинкам, картинам, стихам, французским романам, воспоминаниям русских эмигрантов. У меня была однокомнатная квартира на Rue de la Pompe (Помпадур), ключ от квартиры в кармане и полная свобода посещать всё, что захочешь!!!

Увидев впервые ballet contemporaine, я записал в дневнике, что, если бы я увидел это раньше, я бы занялся тоже этим. На мой взгляд, тогда он возник в мятежной, всегда протестующей душе французов. Как альтернативное направление развития танцевального искусства, как классического, так и уже устаревшего для них современного балета Мориса Бежара и Ролана Пети. Это в 1987 году! (Нам бы тогда это устаревшее).

Во Франции тогда были такие три профессиональные труппы, занимающиеся балетом Contemporaine, – труппа Доминика Багуэ в Монпелье, Лион опера-балет и труппа в Гренобле. Ещё в это время в Théâtre de la Ville гастролировала югославская труппа со спектаклем “Пекинская утка”.

Что было в них такого, чего я никогда прежде не видел:

1. Отказ от всяких похожестей на какое-нибудь хореографическое движение.

2. Отказ от всякой пантомимы (это во время Марселя Марсо!).

3. Основа текста – пластика повседневной жизни людей.

4. Музыка – звуки улицы и повседневной жизни, выраженной междометиями.

В целом contemporaine – хореографическое и музыкальное искусство. При этом contemporaine насыщено замысловатым содержанием – тоже "contemporaine". Артисты имели какую-то подготовку. Но не хореографическую и не спортивную. С улицы! Но хочу подчеркнуть: действие насыщено содержанием (к этому я еще вернусь). Я некоторое время прожил в труппе Доминика Багуэ в Монпелье и наблюдал принципы работы. Студийные! Поиски прежде всего формы. Того, чего еще никогда не было. Все, когда-то виденное, отвергалось. Все начиналось с начала-начал. Прямо "Черный квадрат" К. Малевича.

Надо заметить, что поиск новой формы – это традиционное французское развлечение. Я спросил у Доминика: "Это он сам такое придумал?" Он ответил, что у него, возможно, был предшественник, американец Мерс Каннингем. Я тогда был по-советски "темным" и толком ничего не понял. Но возвратился домой с творческой занозой в мозгу».

По приезду в Минск работа возобновилась с удвоенной силой. Артисты начинали принимать требования нового руководителя, осознавая, что первые положительные результаты его не расслабили и не умиротворили.

Всем доподлинно известно, и не будем этого скрывать, что выезд за границу на гастроли для любого коллектива – это цель, страстная мечта, сопровождаемая огромным желанием всех артистов. Возможность посмотреть мир, побывать в различных странах, попробовать кухню разных народов, насладиться иным природным ландшафтом, воочию увидеть людей другой национальности, лично пообщаться с ними, привести своим родным и близким диковинные заморские сувениры – разве это не прекрасно! Особенно учитывая, что выезд за рубеж

во времена холодной войны – это подарок судьбы. Профессия артиста предполагала такую возможность, и очень многие выбирали ее исключительно из-за реализации своих грез.

Конечно, Государственный ансамбль танца не был исключением. В силу своей статусности и по каналам культурного обмена в рамках единого государства Союза Советских Социалистических Республик коллектив к 1986 году выезжал на гастроли в союзные республики. Его концерты проходили в крупнейших городах Прибалтики, Украины, Сибири, Дальнего Востока. Как один из государственных коллективов СССР он представлял советское искусство в Венгрии, Ливане, Румынии, Чехословакии, Сирии, ГДР, Бельгии, Голландии, Болгарии, Австрии, Корее, Югославии.

Надо понимать, что, когда речь идет о коллективе из СССР, выезжающем за рубеж, он представляет в первую очередь искусство многонационального государства и только во вторую очередь – непосредственно свою республику. Эта специфика заставляла иметь в репертуаре коллективов танцы союзных республик, поэтому практически в каждом государственном коллективе были русские, молдавские, украинские танцы.

К середине 1980-х годов ансамбль «Хорошки» считался более выездным, нежели ансамбль танца, что не могло не сказаться на рейтинге коллективов. В. В. Дудкевич видел разницу в работоспособности артистов и репертуарной политике. Он считал, что конкурентоспособной программы у Государственного ансамбля танца пока нет, костюмы не на должной высоте, а рекламная продукция ограничена несколькими афишами и буклетами, сделанными только для загранкомандировок.

Одновременно с постановочной работой В. В. Дудкевич начинает осваивать сферу менеджмента, собирая и создавая, как сейчас принято говорить, промопакет. Отсутствие рекламы не способствовало планам дальнейшего развития коллектива, и он, опираясь на обещание министра помочь в становлении ансамбля, просит у Ю. М. Михневича двести тысяч рублей на рекламную продукцию, а эта сумма была равна годовому

бюджету коллектива. Получив необходимые деньги, плодотворно поработав с профессиональными фотографами, у коллектива появляется своя достойная рекламная продукция – афиши, буклеты и т. д.

Работа в коллективе кипела. Казалось, что все налаживается в ту стезю, которая ведет к успеху, надо просто честно работать, соблюдать правила и нормы, установленные для артистов. Но покажите мне то место, где все безоблачно и прекрасно…

Постепенно устанавливая творческие связи, коллектив все больше и больше получал приглашения на выезд, в связи с чем занятость руководителя увеличивалась. На гастроли в Кишинев Валентин Владимирович не смог поехать в силу загруженности и оставил вместо себя своего друга и репетитора В. Григорьева, с которым дружил еще со времен учебы в училище. Перед выездом проговорил: «Виктор, смотри, будь очень аккуратен, это Молдавия, у них свои традиции, там в почете вино. Надеюсь на тебя, не подведи».

О склонности к употреблению алкогольных напитков в среде артистов ходит много разговоров, обсуждаются такие происшествия обстоятельно и исчерпывающе, хотя пристрастие к алкоголю в иных сферах гораздо сильнее и масштабнее. Вся проблема в том, что профессия артиста предполагает публичность, предопределяющую некоторые ожидания поведенческого характера. Артист на гастролях в других республиках или странах – это представитель своего народа, и то, что может расцениваться на родине как недоразумение или конфуз, в чужих стенах выглядит как неприятный инцидент и недопустимое происшествие. Веселая мужская компания от избытка алкоголя не смогла дойти до гостиницы и осталась ночевать на уличных скамейках, где их и подобрали приветливые стражи порядка. Можно было бы улыбнуться, представив эту ситуацию дома, хотя и дома такой поступок не красит, но на гастролях все приобретает иной подтекст. Само собой разумеется, что молдавские коллеги проинформировали руководителя и по приезду в Минск сразу были уволены семь

ведущих артистов ансамбля во главе с В. Григорьевым. Такое решение далось очень нелегко, но это была принципиальная позиция руководителя и сигнал для всех артистов, что можно, а что недопустимо, если ты работаешь в качестве артиста Государственного ансамбля танца БССР.

Должность руководителя коллектива сосредотачивает в себе по меньшей мере семь специальностей. Это не только балетмейстер, творец, создающий конкурентоспособный художественный продукт. Он также обязан быть прекрасным организатором, менеджером, психологом, воспитателем, педагогом и дипломатом, так как проблематика нравственно-этических взаимоотношений руководителя и артистов, сохранения дистанции в отношениях, понятия доверия и ответственности за нарушение правил, поиска наиболее приемлемой поведенческой политики в коллективе в силу специфики хореографического искусства всегда была и будет краеугольным камнем в создании творческой атмосферы коллектива.

Необходимо понимать, что на плечи художественного руководителя профессионального коллектива ложится еще и бухгалтерия творчества, играющая далеко не последнюю роль в деле материального благополучия творческой единицы. «Я не хочу противопоставлять одно другому, просто хочу прояснить, как и в каком соотношении эти противоположности совмещаются друг с другом. Сначала давайте поставим творческую задачу. Допустим, необходимо создать один концертный номер, или концертную программу, или спектакль. Непременно все новое. Музыка, костюм, постановка! В какие сроки? Допустим, в течение одного года! И вот теперь необходимо заняться прежде всего бухгалтерией, рассчитать собственные возможности. И вариантов здесь не особенно много.

Вариант1. Если покопаться немного в истории творческих коллективов, в том числе и нашего, то найдем случаи, когда коллектив “садили” на репетиционный период, финансировали написание музыки, разработку эскизов и пошив костюмов, постановку и прочее. Происходило это в течение года. Все работали – репетировали, получали 100 % зарплату и в конце

выдавали результат. При сдаче программ, как правило, 100 % творческого результата не получалось, в лучшем случае процентов 40 из номеров закреплялись в репертуарах коллективов. Почему? Потому что творчество – это трудно и порой непредсказуемо.

Вариант 2. В этом варианте создание целой программы или спектакля очень проблематично. Речь идет о постановочной работе без длительного репетиционного периода, то есть не останавливая концертно-гастрольную деятельность. Оставим на время творческие замыслы и прочую "туманность" постановочной работы. Займемся исключительно бухгалтерией.

1. Концертный годовой план 70 концертов.

2. На подготовку программы, замены исполнителей, номеров, адаптацию к площадкам необходимо минимум 2 репетиционных дня. Итого вместе с концертом это занимает 3 дня.

3. 1 концерт – 3 дня, 70 концертов – 210 дней.

4. 30 дней – отпуск.

5. Выходные и праздничные дни ≈ 50 дней.

6. Всего годовая концертная деятельность занимает ≈ 290 дней в году.

На создание новых программ, номеров, спектаклей остается около 2 месяцев. В истории всех известных мне коллективов не было прецедента столь скоростных рекордов выпуска целиком новых программ. Реально в эти сроки возможно создать 2, в исключительном случае 3 номера. И это при условии полноценного финансирования постановочных расходов. К сведению – это:

- заказ и оплата музыки;
- заказ и оплата эскизов;
- пошив костюмов и обуви.

Один женский костюм обходится ≈ 2000–3000 рублей. Один мужской ≈ 1500–2000 рублей. Комплект 16 + 16 ≈ 50 000 рублей.

Я не открываю ничего нового, это реальные возможности любого гастрольного коллектива государственного подчинения».

Положив начало административно-организаторской деятельности, В. В. Дудкевич приступил к художественно-творче-

ской части, начав с детального просмотра всего репертуара коллектива, созданного его предшественниками. Из всего увиденного, с точки зрения его эстетических критериев, наиболее удачными были танцевальные композиции С. В. Дречина, и так как автор на тот момент был жив и здоров, его приглашают в коллектив для реставрации номеров.

Семен Васильевич Дречин оставил после себя богатое танцевальное наследие, которое хотелось бы озвучить: «Брестская крепость» на музыку Д. Шостаковича (1968), «Вясковыя малюнкі» («Беларускі вадэвіль», 1969), «Полонез» М. Огинского (1970), «В беловежской пуще» (1970), «На Купалле» (по мотивам весеннего народного обряда, 1970), «Юрочка» (1970), «Павлинка» (батлейка по мотивам произведений Я. Купалы), «Лявоніха» (1970), «Венок белорусских танцев» («Перапёлачка», «Крыжачок», «Полька Янка», 1971), «Хатынь» (1971).

Хорошие и добрые отношения между двумя Владимировичами имели давние корни, и понятие авторского права ценилось как одним, так и другим.

Большинство хореографических номеров в постановке А. Г. Опанасенко В. В. Дудкевич счел несколько устаревшими и не стал их восстанавливать, кроме украинского «Гопака» и «Метелицы», которую впоследствии несколько изменил, введя в общую пляску колядных народных персонажей.

Сохранение балетной классики – постоянная тема дискуссий в среде критиков, теоретиков и практиков балета, а в отношении народно-сценической хореографии – предельно редкое явление. В этой проблеме присутствуют два фактора – внутренний (личностный) и внешний (объективный). Каждый вновь назначенный балетмейстер пытается проявить свое творческое Я, создавая произведения в соответствии со своими эстетическими принципами, взглядами и несомненным желанием оставить свой персональный след в истории развития коллектива. Он рассматривает вверенный ему коллектив не только с точки зрения развития жанра народно-сценической хореографии и сохранения исторического наследия, но и с точки зрения лаборатории своего творческого эго,

что вполне понятно и объяснимо. И все усилия сосредотачиваются на создании «нового». Однако никто не даст гарантию, что это «новое и современное» через несколько лет будет актуальным.

Если говорить о внешнем факторе, то оппоненты могут возразить, что номера, созданные много лет назад, могут выглядеть как антиквариат, что естественная смена форм пластического мышления уже не воспринимает традиционные танцы в их прошлом виде. И на первый беглый взгляд можно было бы согласиться с этими утверждениями, однако тривиальная фраза «Без прошлого нет будущего» не утеряла своей актуальности. И речь идет не о всех созданных ранее произведениях, а только о той части высокохудожественных хореографических номерах, несущих в себе дух народной хореографии и ее традиции. Ставшее хрестоматийным выражение Аристотеля «Пляска подражает своими ритмичными движениями нравам, страстям и обычаям и воплощает невидимую мысль» только еще раз подтверждает, что любой народный танец – это кладезь, но необходим талант творца-постановщика, чтобы правильно распорядиться этим богатством.

Полностью восстановив «Лявоніху» С. В. Дречина, по согласованию с ним позднее В. В. Дудкевич убрал из номера повторяющуюся 12 раз тему, разбавив ее музыкальными темами танцев «Юрочка» и «Бульба», в результате чего появилась яркая сюита, идущая в репертуаре коллектива до сих пор.

Завершая размышление по поводу уважения к творчеству яркого представителя отечественного хореографического искусства, отметим, что 23 сентября 1994 года в Белгосфилармонии состоялся большой концерт, посвященный памяти народного артиста Республики Беларусь, лауреата Государственной премии СССР С. В. Дречина, и одним из авторов идеи и организатором выступил В. В. Дудкевич. В праздничном мероприятии приняли участие артисты Государственного театра музыкальной комедии Республики Беларусь, учащиеся Белорусского государственного хореографического училища, солисты балета Львовского театра оперы и балета имени И. Франко (названия коллективов даются

в соответствии со временем упоминания) и, конечно, артисты Государственного ансамбля танца Республики Беларусь.

Работа над новой программой началась с просьбы к Ю. М. Чурко, осуществлявшей руководство кафедрой хореографии Минского института культуры, посетить Отраслевую научно-исследовательскую лабораторию (ОНИЛ), где велась активная деятельность по сбору и фиксации фольклорных первоисточников, изучить собранный материал. (Автор книги, будучи студенткой кафедры хореографии, принимала самое непосредственное участие в фольклорных экспедициях, организованных Ю. М. Чурко.)

Именно в многочисленных записях этой лаборатории балетмейстер Госансамбля танца нашел идеи для своих первых будущих постановок. Его внимание привлек фольклорный образец, где старик на табуретке делает какие-то движения, а потом его сменяет бабушка, исполняя свои притопы. В голове сразу возникла картинка, как высокая красивая девушка, стоя на табуретке и от этого кажущаяся еще выше, весело отбивает каблучками мелкую дробь, в то время как парень совсем небольшого роста пытается сделать невероятные коленца, чтобы достать девушку и поцеловать. Так родилась идея одного из первых номеров «Дзве жартоўныя кадрылі на зэдліках», всегда вызывающих бурю аплодисментов у зрителя благодаря игровому началу, неожиданным поворотам в развитии сюжетной линии и хореографии, сосредотачивающей в себе не только сложные технические элементы, органично вплетаемые в действия, но и работу с предметом, в данном случае с табуретками. Правильно выставить четыре табуретки друг на друга, найти способ удерживать эту конструкцию, когда на ней происходит танцевальное действие, вовремя снять одну табуретку с другой, не уронив при этом оставшиеся, – и все это происходит предельно быстро и весело во время движений. В номере присутствует большая доля театрализации, следующая режиссерскому замыслу – высокие красивые девушки и маленькие юноши, высокие статные парни и невысокого росточка девушки.

Вторым номером, идею которого подсказали фольклорные первоисточники, была работа с соломенными шляпами. Сюжет вырисовывался, основываясь на введении соревновательного начала среди юношей, центральным моментом которого стала передача шляп от одного к другому. Так начал формироваться сюжет номера «Вясковыя гульні».

Следующим номером, поставленным В. В. Дудкевичем в коллективе, стал танец «Бульба», являющийся ярчайшим примером того, как авторское произведение, созданное на основе глубочайших знаний специфики национального фольклора, воспринимается подлинно народным произведением.

Сочиненный профессиональным балетмейстером К. А. Алексютовичем на мелодию песни «Бульба» в 1926–1927 годах, он сразу же завоевал большую популярность и встал в один ряд с известными и любимыми народом танцами. «Бульба» представляла собой веселую, техничную польку, богатую на различные рисунки, которую танцевали девушки. В фондах «Белтелерадиокомпании» сохранились кадры белорусского концерта «Родные напевы» производства киностудии «Белорусьфильм» 1948 года (художественный руководитель студии В. Корш-Саблин, режиссеры А. Шульман, С. Сплешко), где можно увидеть уникальную запись танца «Бульба» в исполнении участниц самодеятельного коллектива Минского дома народного творчества, созданного К. А. Алексютовичем.

Иную версию выбрал для своей «Бульбы» И. А. Моисеев. В его постановке поэтически представлен процесс посадки, роста, окучивания и сбора картофеля. Номер исполняли 15 девушек. Выход исполнителей (пять линий, стоящих друг за другом по три человека в каждой) начинается из центра, из глубины сцены. Пять троек стремительно выбегают вперед, как будто поток картофеля выкатывается из желоба машины и разбрасывается ровными рядами по полю. Затем начинается рост картофеля – девушки, сидя на правом колене ноги, постепенно поднимаются, легко покачивая при этом головой и работая плечами. Особенность танца заключается в том, что исполни-

тельницы выступают в двух ипостасях – и в качестве бульбы, и в качестве девушек, работающих на поле. Впоследствии эту версию с успехом исполняли многие белорусские коллективы, и среди них – народный ансамбль танца «Лявоніха» Дворца культуры Минского тракторного завода, а в числе исполнителей – автор данного исследования.

Версия номера И. А. Моисеева показалась В. В. Дудкевичу несколько архаичной, он меняет сюжет, вводя солиста. В новой редакции на сцене появлялся парень с мешком урожая за плечами, из которого постепенно выпадали картофелины и разлетались по всему полю. Он пытался собирать бойко ускользающий от него картофель, и во время сбора непослушного клубня обратно в мешок происходят веселые ситуации, обыгрываемые исполнителями не только театрально, но и при помощи сложных трюковых элементов. В конечном итоге весь растерянный урожай собран, и счастливый паренек с полным мешком весело продолжает свой путь.

Хотелось бы отметить оригинальный подход к костюмированию номера. В предыдущих редакциях танца, созданных К. А. Алексютовичем и И. А. Моисеевым, использовались традиционные национальные белорусские костюмы, так как в первом и втором вариантах мы видим в первую очередь белорусских девушек. В редакции В. В. Дудкевича был создан образ картофеля, как принято считать – второго хлеба белорусов. Глядя на серые льняные сарафаны-платья, по длине доходящие только до колена; яркую желтую вышивку в виде соломки, обрамляющую лиф и подол; ажурные легкие передники с ярко выраженной белорусской графикой, но в белой гамме; широкие легкие нижние юбки, которые во время движений ног немного зависают в воздухе, создавая эффект невесомости; добавьте к этому легкие желтые пинетки и белые, с желто-золотой вышивкой головные уборы – и перед вами предстает не просто образ картофеля – это праздничный белорусский сувенир, в котором читается образная многослойность. Такое дизайнерское решение костюма стало большой удачей и показателем нестандартного и нетривиального режиссерского

видения номера, которое еще не раз заставит хореографическую общественность приятно удивиться.

Нельзя обойти стороной и пластический язык номера, созданный исключительно на основе традиционной белорусской польки, но в синтезе с элементами классического танца. Ощущение воздушности и изящности движений создается за счет слияния традиционной польки с легкими подскоками, многочисленными вращениями, моталочкой в сочетании с классическим fondu, высоких бросков ноги. При этом в движениях используются синкопы, акценты на слабую долю, что постоянно заставляет активировать зрительское восприятие. В такой редакции номер «Бульба» В. В. Дудкевича очень быстро разошелся по многим любительским хореографическим коллективам республики.

Создавая вышеописанные хореографические номера, балетмейстер не ориентировался на бытовавшие ранее фольклорные образцы. Как правило, он брал за основу некую яркую идею или отдельный пластический мотив, подвергал его трансформации, в результате чего появлялись авторские номера, воспринимающиеся как подлинно народные. Рассматривая такой способ работы современных балетмейстеров в жанре народно-сценического танца, Ю. М. Чурко отмечала, что «если представить структуру народного танца в виде модели определенным образом закодированного этносоциального материала, то можно сказать, что хореограф-постановщик, зная правила шифра, производит перекодирование фольклорного материала в соответствии с новыми идейно-художественными задачами» [24, с. 42]. И если при трансформации «фольклорное “здание” (народный танец) разбирается на “кирпичики” (пластические морфологические единицы), то при создании сценического произведения из них собирается новое “здание”, отвечающее замыслу балетмейстера и законам сцены. При этом хореографу следует хорошо знать “генетический код” передачи наследственности, те музыкально-пластические мотивы, ритмоформулы, композиционные приемы, которые являются квинтэссенцией национального в хореографии и могут стать ядром, основой нового сценического танца» [6, с. 23].





Фрагменты белорусского танца «Лявоніха». Солистка – Е. Шаколо







Фрагменты хореографической композиции
«Дзве кадрылі на зэдліках»





Фрагменты хореографической композиции «Дзве кадрылі на зэдліках»





Фрагменты белорусского танца «Бульба».
Солист – заслуженный артист Республики Беларусь А. Глазко





Фрагменты белорусского танца «Витебская полька»





Фрагменты белорусского танца «Вясковыя гульні». Солистка – заслуженная артистка Республики Беларусь Ю. Головина

В тот период, по мнению В. В. Дудкевича, в жанре народно-сценического танца «завязли» в небольшом количестве традиционных белорусских номеров, использующихся на практике, за исключением репертуара популярного ансамбля «Хорошки». Однако большинство номеров, поставленных В. И. Гаевой и Н. Г. Дудченко, он не принимал как традиционные белорусские и считал, что они созданы исключительно на русском фольклоре с частичным использованием белорусской лексики, что недопустимо при возрождении и развитии национального танцевального искусства. С этого времени мнения руководителей двух ведущих коллективов, работающих в жанре народно-сценического танца, принципиально разошлись.

В статье «После юбилейных аплодисментов» В. В. Дудкевич охарактеризовал творчество ансамбля «Хорошки» следующим образом: «Наша национальная хореография гораздо ближе к Прибалтике и Польше, чем к России и Украине. Одним словом, нашу похожесть можно охарактеризовать как умеренность. Прибалты до сих пор сохраняют эту черту, не позволяя пограничным этносам вторгаться и разрушать исконный национальный образ. А мы? Первую программу “Хорошек” критиковали все без исключения белорусские хореографы за русификаторские тенденции. Критиковали и завидовали успеху. Да и было чему завидовать. Русский фольклор всегда был ярче, богаче, зрелищней. Что и говорить, Россия то огромная и разнообразная. И слегка прибелорушенные “Лянцэ”, “Субботея”, “Гусачок”, “Веселуха” и др. наделали много шума и вызвали много подражаний. И, конечно, такая “русофильская” трактовка белорусского фольклора вызвала очень одобрительную реакцию Москвы. Успеху первой программы помог и очень грамотный пиар руководителей. Вроде бы все, что показано, как в “драгоценной шкатулке” найдено в каком-то захудалом селе Хорошки в Могилевской области. Многие поверили, потому что очень хотелось поверить. Нам очень подходит наше слово “павольны”. Ведь очень легко попасть под влияние чужой, более яркой культуры. Тем более, когда ты в пограничье, такие

сильные этносы рядом: Украина, Польша, Россия. Можно заразиться немножко. Лучше этого не делать. Лучше самобытность сохранять, может быть, даже в ущерб какой-то – ах! – сильной зрелищности. Зато сохранить исконное».

Ощущая нехватку ярких национальных фольклорных источников и отрицая использование танцевального фольклора соседних республик, невзирая на их красочность, В. В. Дудкевич обратился к известному белорусскому хореографу, заслуженному деятелю культуры БССР И. А. Серикову (1919–1997), руководителю популярного витебского народного ансамбля танца и песни «Маладосць», с предложением поставить несколько региональных белорусских танцев, давая полную свободу выбора. Иван Артемович Сериков выбрал пять танцевальных номеров на свое усмотрение, преимущественно те, которые с успехом шли в репертуаре его самодеятельного коллектива. После окончания работы главный балетмейстер с сожалением констатировал и признался сам себе, что для профессионального коллектива они очень слабы, и то, что хорошо для самодеятельности, неприемлемо для профколлектива. Из всего поставленного хореографического материала после уплотнения движений и выбора пластического мотива, такого как характерные взмахи руками, одновременные развороты ступней ног и кистей рук, отбрасывания ног в сторону с одновременным поворотом вокруг себя у девушек, а также смены рисунков, было создано только одно произведение, которое назвали «Витебская полька». Представленный номер полюбился публике и вскоре стал достаточно популярным в коллективах любительского хореографического творчества. К чести руководителей государственного ансамбля танца при исполнении «Витебской польки» всегда звучит фамилия И. А. Серикова как постановщика.

Похожая история произошла и с танцем «Арэлі», увиденным В. В. Дудкевичем в репертуаре любительского хореографического ансамбля «Белая Русь». Сама идея ему очень приглянулась, и он предложил Анатолию Карповичу перенести этот номер на состав артистов ансамбля танца. В редакции

А. Карповича это был достаточно темповой номер, где парни весело раскачивали девушек на качелях. Удачно найденный и грамотно используемый ракурс движения «подбивка» создавал впечатление повторяющегося пролета вперед и назад, многочисленные подхваты девушек на руки ребятами производили ощущение захватывающего передвижения по воздуху.

Процесс постановки шел активно, но В. В. Дудкевича не оставляло чувство сомнения. Вроде бы неплохой номер, но что-то заставляло его не спешить с премьерой. Он ощущал, что на современном этапе своего развития народно-сценическая хореография подвергается существенным изменениям, которые постепенно меняли основополагающие доктрины некогда доминирующего вида народного искусства: она стала уходить от лобовой героической патетики, показа радости труда, внешнего проявления счастья, положительных черт общности «советский народ» и т. д. Как художник В. В. Дудкевич осознавал и тонко улавливал трансформационные процессы, происходящие в мире хореографии. В свое время его любимое направление в живописи «импрессионизм» стало тем явлением, которое сегодня искусствоведы утвердили в качестве «перезагрузки», так как именно появление импрессионизма «заставило живопись и другие виды искусства обратиться к новым целям, смелым экспериментам, свободе самовыражения» [25, с. 171–172]. Так и народно-сценический танец, войдя в очередной этап своего развития, приобретает для себя новые черты, где тематика произведений данного жанра становится более многогранной, при этом ярко проявляется экзистенциальная и психологическая направленность хореографических произведений.

Мыслями по поводу своего видения номера он поделился с С. Хвощинским, высококлассным музыкантом и талантливым композитором, в то время возглавлявшим оркестр ансамбля, тонко чувствующим постановочный стиль В. В. Дудкевича, понимающим и разделяющим его эстетические взгляды. «Для меня “Арэлі” – это не зарисовка, отражающая веселое время препровождения молодых людей, катаясь на качелях,

это нечто другое – рассказ о любви и грустном расставании, когда тебя охватывает чувство невеселой задумчивости, почти такое, как при созерцании картины Врубеля “Сирень”, где в фиолетово-лиловом море сирени видны глаза девушки, в которых нотки трагического одиночества говорят о потере. Это что-то очень личное и тайное».

Через несколько дней С. Хвощинский принес свою версию музыкального материала, замедленного в три раза, с залигованными подъемами и снижениями, буквально с хрустальными музыкальными реминисценциями. Прослушав ее, В. В. Дудкевич воочию увидел идею своих «Арэляў». Не передачу конкретных действий или происходящего катания на качелях, не создание объективной реальности, а созерцание чего-то тайного и мистического, заставляющего задержать дыхание. Как в картине художник М. Врубель стремился выразить вневременной женский идеал, так и в хореографии балетмейстеру хотелось отразить состояние женской души – смятенной, тревожной и прекрасной. С. Хвощинский сумел создать в музыке образ тоскливо-меланхолической красоты, а балетмейстер посредством движений смог этот образ воплотить.

Структуру номера полностью трансформировали, и, в отличие от традиционных танцев, она строилась в соответствии с симфоническим типом: ввели дуэты – сцены встречи; в средней более подвижной части использовали трио; сцены расставания были решены в форме танцевального адажио. Форма построения действия номера выстроена по принципу многоплановой композиции, где одновременно разворачиваются дуэты каждой пары. Тщательно прорабатывали каждый ракурс, поворот головы, наклон корпуса, работу рук и кистей. Вся пластическая речь исполнителей базировалась на характерной хореографии, близкой к народному танцеванию, но классической в своей основе. Сценические костюмы, выполненные в сиреневых тонах, и их выразительная фактура дополняли образ номера. Однако яркий театральный свет, который традиционно использовался для хореографических произведений в жанре народно-сценического танца, не давал

нужного балетмейстеру ощущения таинственного флера и загадочности. Поэтому для создания эмоциональной атмосферы была разработана специальная световая партитура, ставшая последним аккордом в художественном решении танца. Такая многогранная работа над произведением дала свои плоды. Приведем два эпизода, связанных с номерами «Бульба» и «Арэлі».

На очередное праздничное мероприятие в Кремлевский Дворец Съездов были приглашены Государственный ансамбль танца БССР и Государственный ансамбль танца УССР имени П. Вирского под руководством М. М. Вантуха, каждый из которых представлял несколько номеров. Организаторы запланировали два концерта подряд. Белорусы привезли «Бульбу» и «Арэлі», а украинцы – «Украинский танец с бубнами», «Волынскую польку» и «Гуцулку». После первого концерта М. Вантух срочно вызвал дополнительно артистов, чтобы станцевать знаменитый «Гопак», так как номера белорусского коллектива публика приняла с бóльшим восторгом, нежели выступление украинских артистов. Хорошо зная моисеевскую «Бульбу», зрители были приятно поражены иной версией танца, а лирика «Арэляў», по отзывам москвичей и участников концерта, была ошеломляющей.

На юбилей Красноярского государственного академического ансамбля танца Сибири имени М. С. Годенко съехалось множество профессиональных российских коллективов, а также ансамблей с Кавказа, каждый из которых стремился показать свое мастерство и профессионализм. От темповых, ярких и зажигательных номеров зал дрожал. Артисты кавказских коллективов вращались с бешенной скоростью на пальцах ног, коленях, с высоких прыжков уходили в полное plie, от быстроты и мелких русских дробей стоял звон в ушах, и все под эмоциональные мужские подкрикивания и женский раскатистый писк.

В зале собралась специфическая публика, в большинстве своем профессионалы, прекрасно разбирающиеся в тонкостях и нюансах хореографического искусства. Знатоки народного

танца со всех регионов России внимательно и пристально следили за происходящим на сцене, и уровень аплодисментов свидетельствовал о реакции зала. Не секрет, что самая сложная и предельно требовательная публика – это коллеги, оценивающие выступление своих конкурентов, поэтому работать на столь авторитетном форуме – серьезное испытание. В. В. Дудкевич смотрел концерт, сидя в зале рядом с балетмейстером ансамбля адыгейского народного танца из Кабардино-Балкарской Республики, периодически обмениваясь краткими фразами, и за внешним спокойствием невозможно было разглядеть степень волнения, которое просто сотрясало его изнутри.

К середине концерта после звонкого и радостно-оглушительного исполнительского шума предыдущих танцовщиков на сцене появились белорусские артисты с номером «Арэлі». Первые медленные и хрустальные звуки музыки, мягкий приглушенный театральный свет заставили зал замолчать. Солистка ансамбля Л. Медведева (заслуженная артистка Республики Беларусь), обладающая потрясающими линиями, мягкостью и поэтической лиричностью, создавала на сцене разные лики грустно-мечтательной красоты. Ее кантиленные арабески, плавные взлеты и приземления, мягкие движения кистей рук, невероятно глубокие прогибы корпуса и медленно-завораживающие повороты вокруг партнера создавали ауру сказочности и чего-то неземного. Всего четыре пары на огромной сцене держали в напряжении элитарный зрительный зал, который следил за фантастически завораживающим зрелищем – прекрасным и благородным, без крика и шума, где пластика тела сродни легким мазкам импрессионистов создавала иллюзию полета и трепетности воздуха. После окончания номера повисла гробовая тишина, сосед В. В. Дудкевича выдохнул и тихо произнес: «Боже, как же это красиво», и зал взорвался аплодисментами. Для балетмейстера это была высочайшая награда.

Номер «Каханачка», созданный одним из предыдущих балетмейстеров Е. А. Штопом еще в 1978 году, представлял собой

лирический танец, в котором участвовали шесть девушек. Но позднее он был снят с репертуара в связи с нелицеприятными разговорами о плагиате, что, к сожалению, характерно для многих сфер гуманитаристики, да и не только…

Прослушав музыкальный материал с С. Хвощинским, В. В. Дудкевич попросил оставить основную мелодию, но кардинально изменить аранжировку исходя из идеи балетмейстера, сопоставить каждый женский образ со временем года. Четыре девушки олицетворяли временной период – весну, лето, осень и зиму. Оставаясь верным своему творческому кредо, костюмы исполнительниц были сшиты одинаковыми по фасону, но разными по цветовой гамме с добавлением тех небольших аксессуаров, которые делают прямую отсылку к временам года: зелено-голубой с венком, красный с пелеринкой, желто-бордовый с шапочкой и холодный синий со стилизованной намиткой.

Работая над «Каханачкай», В. В. Дудкевич отошел от привычного и традиционного построения лирического танца и, как в случае с номером «Арэлі», сделал его композиционно нестандартным. В начале мы видим юношей в одинаковых желто-золотых костюмах, достаточно богатых и светских, которые отличаются друг от друга цветом красивых кушаков-поясов. На сцене появляется Девушка-Весна. Она ведет диалог с четырьмя партнерами. Несколько позже к ней присоединяется Девушка-Лето. Так постепенно зритель знакомится с каждой порой года. Появление новой исполнительницы предполагает изменение количественного состава, что влияет на построение рисунков, их постоянную смену и способствует созданию полифонии. Пять, шесть, семь, восемь исполнителей формируют тройки; две двойки и одну тройку; две асимметричные линии; диагонали, перетекающие в парное построение; проходящие круги – и весь этот завораживающий калейдоскоп создает ощущение сменяемости и течения времени. Финал решен балетмейстером тоже неожиданно – со сцены первыми исчезают юноши, а девушки, объединившись в единое целое, пройдя круг и развив пластически круговое построение, уходят

со сцены, держась за руки единой цепочкой, символизируя и воплощая непрерывный ход времени. Изюминка музыкального сопровождения – женский вокализ, ярко обозначающий кульминацию номера, органично вплетенный в основную мелодическую тему. Пластическая речь девушек наполнена интонационными красками лирики, умиротворенности и нежности, в которой присутствует специфическая черта белорусского менталитета – благородная сдержанность.

Идея лирического танца «Церніца» возникла у В. В. Дудкевича в Испании. В один из свободных вечеров, сидя в полуосвещенном помещении, он обсуждал с С. Хвощинским дальнейшие творческие планы. Его взгляд остановился на белорусской сувенирной птице, сделанной из соломы и льна, и они заговорили об идее, связанной с использованием этих материалов. Но показывать солому лобово не хотелось, кроме того, в различных коллективах уже существовало множество номеров, где демонстрировались «Саламяныя хлапчукі», «Саламяныя цацкі», «Беларускі куфэрак» и т. д. Трудовые процессы, связанные с посевом, уборкой и переработкой льна, – избитая и многократно использованная тема; создать образ терницы (приспособления для первичной обработки льна и пеньки) – тоже отсылка к труду, а это повторы.

Полумрак в комнате и вечерний закат навели на мысль, которую балетмейстер стал развивать. Перед ним возникла картинка, где в сумерках и полутьме при свете горящей свечи сидит молодая девушка за прялкой и ткет льняную нить, на которую падает свет свечи. От колеса и нити по стенам расплываются кружащиеся тени, которые по мере ухода вверх увеличиваются, создавая романтическую круговерть, и такие переливы света и теней создают линейное многообразие. От образа главной героини как реалистической доминанты отказались, а игра теней от льняной нити воплотилась в номер.

Кроме единомышленника композитора С. Хвощинского, сподвижником и творческим партнером в его идеях была Альша Александрович – художник, обладающая способностью видеть не только цветовое, но и конструктивное решение костю-

ма исходя из замысла балетмейстера. Не секрет, что грамотно созданный костюм является мощным драматургическим инструментом, раскрывающим образы через фасоны, аксессуары и цвет. А. Александрович была художником, тонко чувствующим колористику и психологические закономерности восприятия цвета, прекрасно ориентировалась в цветовых гармониях, безошибочно выбирая основные, составные и дополнительные хроматические тона. Так, для номера «Церніца» она предложила сочетание серебристо-белой гаммы с золотыми вставками, куда ненавязчиво, мелкими вкраплениями вплетены красные и зеленые ленты. Широкие длинные белые юбки с воланами при вращении создавали иллюзию мягкого пуха, разлетающегося по сторонам, а деликатные соломенные шляпки делали отсылку к уже созданным соломенным и льняным поделкам.

По воспоминаниям В. В. Дудкевича, при работе над костюмами А. Александрович была предельно требовательным человеком, следившим за каждой строчкой, каждым швом, для нее не существовало мелочей как в подборе цветовой гаммы, так и в покрое сценического костюма. Зная ее принципиальность и запросы в работе, швеи в театральных мастерских старались делать все предельно точно с первого раза, так как при любой небрежности или недоработке им приходилось переделывать уже готовую продукцию.

Когда балетмейстер находит своего художника, он приобретает не только творческого соавтора своих хореографических композиций, но и творца, с которым создается особое энергетическое поле, способное сгенерировать и вызвать к жизни удивительные в своей красоте вещи, точно отражающие смысловую основу номера. Именно А. Александрович принадлежат идеи эскизов и практическое воплощение сценических костюмов к номерам «Церніца», «Арэлі», «Кадрыля на зэдліках», «Бульба», «Паланэз», «Вечарына». После раннего ухода из жизни его любимого коллеги, костюмы, созданные А. Александрович, по истечении срока годности восстанавливались в первозданном виде.

Последним в череде лирических танцев, сочиненных В. В. Дудкевичем, можно назвать номер «Спеў дубраў» на музыку композитора В. Иванова, исполняемую на цимбалах, любимую им за колоритную национальную мелодичность. В бытность работы в качестве режиссера она достаточно часто использовалась в концертах. Обычно под аккомпанемент «Спева дубраў» известные актеры, в частности народная артистка БССР Мария Георгиевна Захаревич, читали стихи белорусских поэтов.

Однажды к В. В. Дудкевичу обратилась выпускница театрально-художественного института с просьбой оказать содействие в демонстрации ее авторских дипломных изделий – двух платьев из батика с венками. На тот период платья выглядели необычными, и что-то в них затронуло балетмейстера, однако точного понимания их применения не сформировалось. После экзамена он предложил дизайнеру выкупить всю коллекцию, так как его не покидало чувство необходимости в ней.

Костюмы висели в костюмерной, он проходил мимо и неоднократно останавливался возле них. Ему нравились эти необычные широкие накидки, дальше ступор… до тех пор, пока в кабинете не включили мелодию «Спеў дубраў». В тот момент В. В. Дудкевич уже точно знал, какой номер будет следующий. Мелодия и платья органично дополняли друг друга, создавая образ раскачивающихся крон деревьев, влюбленный шепот явора и калины, чередующееся придыхание ветра, от которого мягкий шелест листвы обволакивал и завораживал все вокруг.

Номер ставился за предельно короткое время, понадобилась только одна репетиция для формирования основной канвы танца. В экспозиции балетмейстер выстраивал четырех исполнительниц спиной к зрителю. Костюмы были расписаны таким образом, что при раскрытии рук во вторую позицию создавался образ дерева с гибкими ветвями. Используя многообразные перегибы корпуса и движения руками, в номере имитировался шелест крон деревьев от легкого ветра. Девушки разворачиваются лицом к зрителям только при выходе солистов на сцену, как бы раскрываясь на встречу неведомым ранее чувствам. В номере отражен образ таинственной и прекрасной белорус-

ской природы, очаровательной в своем постоянно меняющемся состоянии.

К теме лирики у В. В. Дудкевича особенное отношение. Создавая авторские лирические композиции «Каханачка», «Церніца», «Спеў дубраў», «Арэлі», он ориентировался на творчество своего кумира С. В. Дречина и внутренне всегда соревновался с ним, ставя перед собой вопрос – возможно ли превзойти этот эталон? Врожденный перфекционизм заставлял равняться на лучшее, идти дальше и искать свой путь в достижении цели, никого не копируя и никому не подражая. На наш взгляд, это у В. В. Дудкевича получилось в полной мере, и лирические номера, созданные им, по праву считаются золотым фондом белорусской сценической хореографии.

Одна из особенных черт творческой работы В. В. Дудкевича, выработанных еще со времен работы в «Белгосэстраде», – предварительно длинный период размышлений, постепенно формировавшийся в нечто осязаемое, где вырисовывались конкретные образы и складывались в единое целое разрозненные частицы. Ему претило спонтанное творчество на репетициях, он не позволял себе выходить к артистам не готовым или частично готовым, не признавал многократные повторы исполнения отчасти созданных комбинаций. Только после ясного понимания и видения композиции он приступал к созданию номера. Для него неприемлем долгосрочный и растянутый на несколько месяцев постановочный процесс. Его предпочтение – быстрая и продуктивная работа, во время которой создается основная канва танца, после чего следует скрупулезная работа над деталями и нюансами. Однако предварительный индивидуальный мыслительно-творческий процесс, работа с композитором, аранжировщиком могла длиться месяцами, а иногда и годами.

Окунувшись в создание хореографических композиций на основе белорусской национальной системы, он постоянно мысленно возвращался к детским и юношеским воспоминаниям о танцевальных вечерах в клубе кирпичного завода: танцевальные пары в центре, сидящие на скамейках по периметру

зала и наблюдающие за танцующими; особая возбужденная атмосфера; веселые пересмешки и деликатные переглядывания; радостные лица. Так начиналось рождение идеи одного из любимых номеров – «Вечарына» (музыка С. Хвощинского), который с успехом шел в репертуаре коллектива более 30 лет, раскрывая артистический и актерский талант каждого нового поколения артистов.

Танцев, в которых использовалась скамеечная тема, к тому времени было много, и в основном эта тематика свойственна русским фольклорным образцам. К присутствию скамеек добавлялась работа с деревянными ложками, обязательная работа ног, не вставая со скамеек, как вариант – постепенное продвижение вправо или влево, в результате чего кто-то из исполнителей, чаще мужчина, падал на пол. В. В. Дудкевич хотел найти в этой теме ранее не раскрытое, подойти к скамейкам не только как к предмету, на котором происходит некое действо, но и попытаться использовать их для развития самого действия и создания различных ситуаций. В его «Вечарыне» исполнители носят скамейки на руках; переворачивая через себя, устанавливают их исходя из складывающихся взаимоотношений, при этом меняя конфигурацию сценического пространства.

Скамейки несут на себе функцию места, с которого можно оценить присутствующих и где происходит предварительное знакомство; затем это некая локация, способствующая сближению персонажей; постепенно они трансформируются в пространство, позволяющее завести некие отношения с противоположным полом; позднее скамейки превращаются в места для зрителей, где можно наблюдать за сольным выходом каждого из трех главных героев – Гармониста, Моряка и шустрого, но малорослого Сельского паренька.

«Вечарына» относится к авторскому видению городского бытового танца. В структуре номера заложены, хотя и не предельно ярко, основные черты построения городских бытовых танцев, исследованные и изложенные в монографии отечественного доктора искусствоведения Ю. М. Чурко «Белорус-

ский хореографический фольклор». Танец состоит из блоков, в которых просматриваются унифицированные народные образцы; каждому блоку соответствует свой музыкальный материал; весь номер – от начала и до финала – насыщен иронией, юмором и гротеском, что характерно «для городских бытовых танцев более чем для всех других групп – традиционных танцев, полек, кадрилей» [6, с. 246].

Сценическое костюмирование сразу же отсылает зрителя в городскую постройку 1920-х годов, и на фоне убранства городских щеголей и мадмуазелей диссонирует нехитрая, в заплатках, одежонка сельского парня. Подбор образов главных героев в данной композиции тоже не случаен: Гармонист – фигура важная и достаточно значимая для культурной городской среды; Моряк, танцующий невероятно популярную в то время чечетку, пришедшую на территорию Беларуси после Первой мировой войны; Сельский юноша, стремящийся вобрать в себя некий городской лоск, но еще не оторвавшийся от родной среды, поэтому не успевший приобрести ни новомодной городской одежды, ни городского инструмента, но мастерски владеющий игрой на деревенском бубне. Каждый персонаж – характерный маркер эпохи.

Хореография всех групп исполнителей – как массы, так и солистов – создавалась в соответствии с характерными особенностями социальных слоев городского населения. На фоне салонно-экзотической манеры исполнения городских жителей танца тустепа, который представлял широкие возможности для проявления самых разнообразных граней комического, пластический язык каждого героя индивидуален, как и сам герой.

Здесь мы немного отклонимся от анализа постановочных номеров В. В. Дудкевича и обратимся к извечным и многократно обсуждаемым темам: особенности подбора исполнителей и специфика работы хореографа-постановщика с ними.

Всем балетмейстерам доподлинно известно: артист – это всегда творческая индивидуальность; при подборе солистов необходимо опираться на их личностные психологические

и физиологические особенности; к каждому артисту необходим персональный подход для раскрытия его артистических данных. Все эти постулаты всегда будут верными, как и проблема взаимоотношений всегда будет оставаться актуальной. Невозможно создать подход, универсальный для всех, невзирая на то, что «психология творчества балетмейстера и психология творчества артистов в этом процессе обретают единство – они устремлены к единой цели» [26, с. 27].

Отбирая артистов на сольные партии, В. В. Дудкевич стремился найти тех исполнителей, которые, как отмечал В. Э. Мейерхольд, умеют устанавливать сокровенные связи между сценой и зрителями, передавать тончайшие модуляции чувств и мыслей. Создавая образы персонажей в танце, артисты становились соавторами постановщика, который, в свою очередь, ориентировался на артистические способности и физиологические данные конкретных исполнителей, и чем точнее был выбор, тем удачнее получался номер. Работая с солистами, В. В. Дудкевич применял методику наглядного показа текста и рисунка танца, одновременно словесно поясняя характер, стиль и манеру исполнения. Уделяя большое значение деталям, он всегда опирается на индивидуальность солиста и дает возможность исполнителю самому находить те тонкие нюансы и элементы, которые делают этот образ уникальным и эксклюзивным. Во время творческого процесса балетмейстер внимательно смотрит и фиксирует подсознательно появляющиеся со стороны артиста детали, некие повороты головы, корпуса, все особенности и нюансы, помогающие раскрытию образа, но только в его, исполнителя, неповторимой манере.

Как отмечалось ранее, присутствие эффектной троицы существенно украсило «Вечарыну». Но каждое поколение солистов, исполняющих эти роли, трактовало образы по-своему. Автор книги видел все составы солистов в этом номере и может судить об этом не понаслышке. Первый состав был действительно «звездным». «Гармонист» – ведущий солист ансамбля Игорь Музалевский (впоследствии получивший почетное звание «Заслуженный деятель искусств Республики Беларусь»), исполнитель,

о котором только может мечтать каждый балетмейстер. В прошлом солист ансамбля песни и танца Московского военного округа, он создал ряд незабываемых образов, ставших эталоном в жанре народно-сценического танца. Исполнитель с прекрасными балетными и актерскими данными, пластичный, статный, внешне красивый и сценичный, мужественный, с молодцеватой выправкой, он в любой роли был органичен. Про таких говорят – танцует, как дышит. У И. Музалевского было много поклонников, которые не пропускали его выступления.

Образ «Моряка» создал Сергей Станкевич, телесно плотный, но легкий и подвижный, живой и неугомонный, непредсказуемый, как морской простор. Превосходный степист, с несколько надменной улыбкой, он всем своим видом как будто утверждал ту мужскую независимость, которая так притягательна для женского пола – я моряк красивый сам собою.

С ролью «Сельского паренька» прекрасно справился Роман Горощеня. Он был естественен и непринужден в смешной и забавной пластике, доставшейся на его долю, так как обладал редким комическим талантом, встречающимся не так часто среди артистов балета. Эту роль Роман исполнял довольно длительное время – В. В. Дудкевич долго не мог найти ему достойную замену. Все три солиста подняли исполнительскую планку своих героев на достаточно высокий уровень, так как в каждом образе было заложено свое, личное, а потому естественное и органичное.

Продолжая тему творческого альянса постановщика и исполнителя, невозможно не упомянуть о солистке ансамбля Ларисе Медведевой, ставшей соавтором при создании образов в номерах «Аве Мария», «Барбара», «Ефросинья», «Арэлі», «Спеў дубраў» и т. д. и о которой сам В. В. Дудкевич всегда говорит с большой теплотой. «Лариса Медведева была моей любимицей все двадцать лет. Вспоминаю нашу первую встречу, Ларису в слезах: она только окончила основной класс хореографического училища и отчаянно не хотела идти в наш коллектив, мечтая о сцене оперного театра. Но я давно планировал взять такую девочку, ведь до этого в ансамбль приходили недоученные

артистки с народного отделения… Кстати, после этого мне удалось переломить ситуацию, убедить руководство обучать всю молодежь сначала классическому танцу и только после этого вводить специализацию. Теперь в колледже все учатся 8 лет, а не 4 года, как это было с "народниками". Словом, тогда я пообещал Ларисе сделать ее ведущей балериной и слово сдержал – она станцевала у нас совершенно уникальные партии: Марию в "Аве, Мария!", Евфросинию Полоцкую… Стала заслуженной артисткой Беларуси». Лариса Медведева так и осталась в коллективе, проработав до выхода на заслуженный отдых.

В профессиональной среде артистов балета твердо укоренилось мнение о достаточно внимательном отношении балетмейстера к личностным проблемам своих подчиненных. Многие артисты вынуждены были временно уезжать по контрактам для решения свои финансовых проблем, и со стороны многих руководителей профессиональных коллективов такой поступок не находит поддержки. Как правило, артиста увольняли и после приезда не брали на прежнее место работы. В ансамбле танца с пониманием относились к такого рода проблемам. В. В. Дудкевич как-то обмолвился: «Бороться за своих артистов я готов везде, где только могу. В те годы, когда я начинал, профессия танцора была очень престижной. Сейчас зарабатывать где-нибудь на круизном лайнере профессионал может гораздо больше, чем в заслуженном коллективе. Я понимаю проблемы молодого артиста, который хочет иметь необходимые приемлемые условия для жизни и работы, поэтому даю ему этот шанс, и надеюсь его увидеть снова в коллективе». Как правило, большая часть артистов возвращалась после контрактов в родной коллектив с благодарностью за понимание.

По мнению балетмейстера, каждое вновь пришедшее поколение молодых артистов привносит в уже созданные номера новую энергетику, свой особый взгляд на танцевальную пластику, вследствие чего хореографический язык приобретает интонацию, характеризующую современное поколение. Среди

множества артистов были те, кто оставил яркий след в истории ансамбля благодаря своему таланту. Среди них Алла Горелик – солистка ансамбля, яркая, выразительная и техничная исполнительница легендарной партии танца «Крутуха», одна из первых (после С. Вуячич) получившая почетное звание «Заслуженной артистки». На сегодняшний день – педагог детской школы-студии «Эколь», созданной В. В. Дудкевичем при ансамбле танца. Галина Белоусова – исполнительница многих сольных партий, в том числе в номере «Гульні», также удостоена звания «Заслуженной». Из этого состава наиболее яркими исполнителями были Мила Ковалевская, Ефим и Людмила Фадеевы, Елена Смирнова, Александр Хлистунов, Валентина Гурская, Вадим Германович. Слава Давыдов – сын легендарного отечественного балетного премьера. Позднее в коллектив пришли Павел Котельников, Руслан Минин, бывший солист театра оперы и балета Беларуси, и Сергей Буйницкий, прежде работавший в труппе Бориса Эйфмана, – три ярких танцовщика, исполнивших на одном из открытий «Славянского базара» вариации трех представителей славянских народов – белоруса, русского и украинца. Выразительными артистами были Ада Елинова, Сергей Квашин, считавшийся медийным лицом ансамбля танца. Ольга Головач – танцовщица, обладающая широким исполнительским диапазоном – от изумительного лирико-драматического амплуа до комического таланта, также получившая звание «Заслуженной артистки». Яркая плеяда исполнителей, таких как Дана Фалькович, Юлия Головина, Александр Глазко, Николай Бабашко, удостоена звания «Заслуженный артист Республики Беларусь».

Сегодня В. В. Дудукевич отмечает яркое и незаурядное мастерство Анны Маковец, Вики Мороз, Натальи Шабунь, Татьяны Ефременко, Ильи Бондаровца, Максима Богатко – тех, кто не просто исполняет танцевальный текст, но и является яркой индивидуальностью при создании образов хореографических композиций.

«Как правило, мои любимцы – это те, кто хорошо работает. С ленивыми людьми мне, кстати, даже дружить непросто».





Фрагменты хореографической композиции «Арэлі»





Фрагменты танца «Каханачка»





Фрагменты танца «Церніца»





Фрагменты танца «Церніца»





Фрагменты танца «Спеў дубраў».
Солисты – И. Мацкевич и Н. Шабунь





Фрагменты танца «Вечарына».
Солисты – А. Глазко и Н. Панасюк

Творческие поиски главного балетмейстера и к этому времени художественного руководителя ведущего коллектива жанра народно-сценического танца совпадали с социально-экономическими изменениями, происходящими в стране в 1990-е годы. С этого времени для Беларуси начался этап нового пути развития. Развал некогда единого большого государства, обретение суверенитета определили новую политику в области культуры и искусства. Формирование независимой государственности привело к поиску и разработке национальной идеи, что явилось мощным культивированием всего самобытно-национального, ставшего в данном контексте синонимом понятия «отличительное своеобразие». Молодое государство заявило о себе на международной арене во всех областях, в том числе и в сфере искусства, что стало важнейшим достижением независимой Беларуси.

Одновременно с положительными аспектами для профессиональных коллективов возникло множество трудностей, в первую очередь потеря гастрольных маршрутов по всему Союзу. После распада СССР образовался гастрольный вакуум, и профессиональные коллективы, ранее активно сотрудничая, оказались отрезанными друг от друга. Прекратили существование важные в прошлом организации, такие как «Госконцерт», «Союзконцерт», и единственным организующим звеном осталась всемирная фестивальная организация ФИДО, в которую входил наш «Славянский базар». Отечественным профессиональным коллективам при помощи различных международных организаций и Министерства культуры пришлось выстраивать новые маршруты, искать новые каналы для дальнейшей гастрольной деятельности, где ранее редко употребляемое понятие «спонсоры» становится доминирующим.

Параллельно с созданием белорусской программы шла интенсивная постановочная работа над программой «Танцы народов Беларуси». Историческое прошлое Беларуси создало ситуацию, способствующую образованию многонациональной страны, где на сегодняшний день проживают более 120 народностей, активно функционирует Центр национальных культур,

проходят масштабные праздники, на которых представители каждой национальности демонстрируют свой танцевальный, песенный и музыкальный фольклор. Особенно интересны заключительные мероприятия в Гродно, на которые собираются многочисленные зрители и приезжают представители диаспор из-за рубежа. Когда-то по территории Беларуси проходила черта еврейской оседлости; в процессе исторического развития на белорусской земле остались жить татары, служившие в качестве воинов еще с периода правления Витовта; на Брестской и Гродненской землях жили люди, близкие к польской культуре. Продолжать эту тему можно долго, но как итог, с точки зрения нашей тематики, в ансамбле была создана полиэтническая программа «Хоровод друзей», где в первой части представлены белорусские танцы, а вторая часть посвящена танцевальному искусству других народностей.

Репертуарная политика коллектива предполагала наличие ярких и оригинальных номеров не только из республик бывшего Советского Союза, но и из стран социалистического содружества, поэтому над каждой танцевальной композицией шла скрупулезная балетмейстерская работа. Иногда В. В. Дудкевич предпочитал пригласить специалиста, хорошо владеющего национальным хореографическим материалом, представляющим интерес для расширения репертуара, нежели самому создавать третьесортные номера из-за элементарного незнания танцевальной специфики народа. Так, ведущий солист Государственного ансамбля народного танца СССР под руководством И. А. Моисеева Василий Владимирович Мунтян (один из трех исполнителей знаменитого танца аргентинских пастухов «Гаучо») был приглашен для постановки «Цыганского танца».

Яркие и броские номера жизненно важны ансамблю, так как одним из основных видов деятельности профессионального коллектива была и остается гастрольная активность. По мнению В. В. Дудкевича, гастроли хороши тем, «что излечивают от синдрома провинциальности. Если замкнуться в своем регионе – может показаться, что мы сильный коллектив,

но истина познается в сравнении. Во Францию, на международный фестиваль, кроме европейцев приехали коллективы из балканских стран – словенцы, албанцы, греки, было интересно посмотреть на них. Мы имеем возможность увидеть, в каком направлении развивается народный танец, а он, несомненно, не стоит на месте».

К первому десятилетию XXI века Государственный ансамбль танца Беларуси был признан одним из самых гастролирующих белорусских коллективов. В его арсенале – практически все континенты, за исключением Австралии. Выступления с большим успехом проходили во многих странах Европы (Испании, Голландии, Италии, Франции, Португалии и т. д.), в США, Китае, Индии, Египте, Ливане и т. д. Особенно теплые отношения сложились с Бразилией, где глава крупной туристической фирмы рискнул пригласить коллектив и не прогадал. После первых гастролей последовали еще семь, в результате появилась полумиллионная группа поклонников творчества ансамбля. Концерты традиционно проходят на огромных стадионах «Маракана» и «Родео», в больших спортивных муниципальных залах и клубах, вместимость которых составляет до 5 тысяч человек. Бразилия, как спортивная страна и родина знаменитого футболиста Пеле, имеет в каждом небольшом городке, наподобие нашего Логойска или Червеня, свой стадион и огромный спортзал, достаточно быстро трансформирующийся в концертную площадку. Коллектив всегда встречали тепло и торжественно – поднимался государственный флаг, звучал белорусский гимн. Для бразильской публики славянское танцевальное искусство, национальные костюмы и музыка – сродни экзотике, но на любом континенте высокий уровень исполнительского мастерства, профессионализм понятны публике и оцениваются по достоинству.

Организация гастрольной деятельности – особая тема. Не вдаваясь в детали, отметим, что ключевой момент – найти импрессарио, готового пригласить коллектив на достойных для коллектива и страны условиях. И здесь всегда возникают противоречия, так как первостепенная задача пригла-

шающей стороны – заработать на выступлениях коллектива, ибо альтруизм совершенно не характерен ведению бизнеса, в то время как исполнитель также обязан получить достойное вознаграждение за свой труд. В данном случае речь не идет о проведении различных международных фольклорных фестивалей, куда за свой счет приезжают многочисленные любительские коллективы со всех стран мира и где доплата частично осуществляется за счет приглашающей стороны или иногда за счет Министерства культуры. Речь идет о гастролях, где предполагается полная оплата за представленный творческий продукт. В свое время В. В. Дудкевич четко обозначил видение этой проблемы, заявив, что коллектив работает в профессиональном искусстве, в связи с чем просьбы выступить за рубежом, но при этом оплатить проезд и проживание за свой счет, не рассматриваются вообще. И здесь на первый план выходит качество предлагаемого товара, уровень исполнительского мастерства, самобытное и одновременно современное искусство, за которое зритель готов платить из своего кармана.

Но не только эти слагаемые необходимы для успешной гастрольной деятельности. Большая роль принадлежит умению художественного руководителя использовать и применять знания в сфере менеджмента, а конкретно – в сфере бенчмаркинга (от англ. *benchmark* – критерий, ориентир, эталон), когда художественный продукт, создаваемый коллективом, соответствует потребительским запросам танцевального рынка и пониманию хореографического искусства той страны, где предполагается организация гастролей. Эти знания помогают ему составлять программу с учетом требований специфики публики и частично обеспечить успех выступлению коллектива, но информация подобного рода не возникает ниоткуда, а требует тщательного изучения рынка и художественных пристрастий населения.

Формируя программу в Китай, В. В. Дудкевич отдает предпочтение хореографическим композициям, в которых присутствуют комические моменты, так как китайский зритель

очень активно реагирует на веселые и курьезные сцены; для нидерландской публики наиболее предпочтительны лирические номера; испанский и бразильский зритель будет воспринимать только зажигательные, темпераментные композиции, где присутствуют трюки, сложные технические элементы и вращения; эмоциональные и зажигательные композиции, но без сюжета, наиболее приемлемы для американского зрителя. Вкусовые пристрастия разнятся в нюансах, и это необходимо учитывать.

Как правило, вопреки всеобщему обывательскому мнению, зарубежные гастроли коллектива не приносят очень больших денег, но все концерты организованы и проходят на достойном уровне, что является престижным как для самих исполнителей, так и для страны.

Расширение международных связей сделало возможным ознакомление с ведущими направлениями современной западной культуры, благодаря чему преодолевается искусственная изоляция отечественной культуры, восстанавливаются нарушенные в советский период связи с собственной исторической традицией и современными мировыми тенденциями развития данной сферы. В конце XX века под воздействием социально-экономических перемен и процессов внутри хореографического развития народно-сценический танец постепенно меняет одну из базовых составляющих компонентов эстетики – тематическую направленность.

Начало возрождения и восстановления историко-архитектурных памятников, таких как Мирский замковый комплекс (Мирский замок), Несвижский дворцово-парковый комплекс, Гомельский дворцово-парковый ансамбль и т. д. по распоряжению руководства страны, повлияло на восприятие прошлого. А ставшая доступной информация о просветительской и меценатской деятельности представителей высшего сословия привела к изменению отношения к историческому наследию, произошла своего рода его «реабилитация».

Героями хореографических произведений жанра народно-сценического танца постепенно становятся представители рыцарства, аристократии, духовенства, люди иного сословия,

ранее не допускаемые в образный круг народного танца. Необходимо отметить, что обращение к событиям национальной истории, где «основной задачей становится отражение многогранного национального характера, в котором самобытные черты выявляются как бы изнутри, из самой природы национальной образности», было характерно не только для постсоветского хореографического пространства, но и для стран социалистического содружества [27, с. 9]. Венгерский искусствовед Г. Картвейши писал: «Анализируя современное состояние балетного искусства, мы ищем его точки соприкосновения с национальными традициями, с уже исчезнувшими элементами прошлого, что может быть связано с социальными, идеологическими и даже политическими движениями конца XX века» [28, с. 64].

Вследствие этого появление танцевальных произведений на национально-историческую тему с новыми героями – не случайное явление в культуре Беларуси. Это был ответ на своеобразное стремление видеть свое прошлое во всей его истине и через прошлое постигать проблемы современности. После достаточно долгого ее забвения в мир хореографии пришла качественно новая волна обращения к своим истокам.

В мире давно укрепилось утверждение о том, что на каждом историческом этапе развития искусства идеи, способствующие его продвижению вперед, как бы витают в воздухе, и задача художника – не только почувствовать актуальность новой тематики, но и осуществить на практике первые пробы в этом направлении. Пионерами обращения хореографического искусства к иным сословиям и создание новых образов аристократии конкретно в отечественном хореографическом искусстве жанра народно-сценического танца стали «Хорошки», представив на суд зрителей хореографическую композицию «Вечер в замке» на музыку «Полоцкой тетради» – уникального памятника белорусской музыкальной культуры XVII века – эпохи белорусского позднего Ренессанса – раннего Барокко, ставшую откровением для культурной жизни страны. Работа над новой программой заняла более 10 лет.

Хореографическая композиция «Вечер в Замке» была создана в 1983 году, миниатюры «Стражник» – в 1985 году, «Свадебный бал» – в 1986 году, «Соколиная охота», «Ласточка», «Менестрели» были готовы к 1990 году, «Пилигримы» обрели конечную форму к 1995 году.

Не станем скрывать, что при многочисленных восторженных откликах на историческую программу «Хорошек» В. В. Дудкевич, имеющий за плечами искусствоведческое образование, хорошо разбирающийся не только в изобразительном искусстве, но и в истории страны, имел свое мнение, несколько отличающееся от общего: «К сожалению, не могу представить, как можно было почти итальянские танцы в стилизованных костюмах, отделанных золотом и соболями, танцевать в XV–XVI веках в Полоцке прямо на площади. Это же не площадь в Вероне, выложенная мраморными плитами, прокаленная солнцем. Наврали себе и попытались наврать другим. Но образцов такой идеализированной культуры везде навалом».

Оставим в стороне мировоззрение об исторической правдивости в споре двух художников-творцов, так как не художественные противоречия являются предметом описания, а личностное отношение человека к происходящему событию и реакции на него. В. В. Дудкевич всегда был против, когда что-то превозносилось как единственно правильное и верное. В своем творчестве он не остался в стороне от исторического прошлого Беларуси, в результате чего репертуар коллектива пополнился программой «Несвіжскія прывіды», впоследствии переименованной в «Песнь о Зубре».

Создавая программу, он не основывался буквально на тексте поэмы белорусского поэта-гуманиста раннего Ренессанса Николая Гусовского (1470–1533). В понятии балетмейстера «Зубр» является не только символом мощи нашей страны, но и символом мощных гражданских чувств, которые сложно укладываются в какую-то точную формулировку. Благодаря этому чувству человек остается личностью, и нация не теряет свою самобытность.

В. В. Дудкевич как истинный патриот своей страны делает все для того, чтобы наша нация не растворилась, именно поэтому практически в каждом из его произведений, посвященных историческому былому, мы видим образы существовавших в прошлом реальных отечественных героев. Так, хореографическая композиция «Куранта, або ажывелыя партрэты» была создана на основе коллекции портретов из Несвижского замка, при этом он постарался найти точную информацию о каждом из своих героев, представленных в номере. В танце «Барбара» – рассказ об истории Джульетты белорусского средневековья, страстная любовь которой с польским королем Сигизмундом Августом сделала ее одной из самых известных и при этом самых загадочных женщин во всей истории Великого Княжества Литовского и Речи Посполитой. Хореографическая композиция «Ефросинья» создает образ просветительницы, заложившей в патриархальном обществе XII века традицию появления на отечественных землях деятельных, энергичных женщин. В. В. Дудкевич как-то обмолвился в разговоре, что создание образа «Ефросиньи» – княжеской дочери, внучки Всеслава Чародея и праправнучки Рогнеды (в миру Предславы), которая сегодня почитается святой покровительницей родной земли, основательницей монастырей, ставших центром просвещения в Полоцком княжестве и т. д., для него было эмоционально сложной задачей в силу значимости великой личности. Он предельно тщательно искал те верные интонации, которые помогут воссоздать без фальши облик выдающейся соотечественницы.

Развивая направление отражения в хореографических композициях моментов исторического прошлого страны, балетмейстер подошел к созданию «Полонеза» на музыку М. К. Огинского (1776–1822).

Балетмейстеры государственного ансамбля танца, ранее руководившие коллективом, не раз обращались к торжественному танцу-шествию. При постановочном процессе все они руководствовались общепринятой трактовкой – полонез считается королем всей бальной хореографии, именно этим

торжественным танцем открывалось любое светское мероприятие, подчеркивая возвышенный характер праздника и задавая тон событию. Особенностью «Полонеза» является демонстрация достоинства участников, вследствие чего характер исполнения танца наделен спокойствием и парадностью, чинным величественным шествием пар.

В свое время Петр I ввел этот танец в светские балы, а позднее русские императоры сделали «Полонез» сердцем торжественных государственных приемов, причем построение в колонны формировалось исходя из общепризнанной иерархии – первая пара, традиционно, была самая знатная, и после нее, в зависимости от высоты ранга и положения, выстраивались остальные участники бала.

Синхронное движение в колоннах создает ощущение торжественного монолита, в котором все исполнители держат почтительную дистанцию, двигаются по установленным правилам и геометрическим фигурам, иногда достаточно сложным; в движениях танца отсутствуют поддержки, что позволяет людям любого возраста чувствовать себя уверенно.

Исходя из сформированной за многие десятилетия статусности и торжественности танца все его постановки в Госансамбле строились по принципу величественного шествия, где рисунки, перестроения и фигуры зависели исключительно от фантазии балетмейстера. Наиболее удачный «Полонез», по мнению В. В. Дудкевича, шел в редакции С. В. Дречина.

С различными версиями знаменитого танца В. В. Дудкевич был знаком ранее по операм «Иван Сусанин», «Евгений Онегин», «Борис Годунов», которые не обходятся без знаменитых полонезов М. Глинки и П. Чайковского.

Однако для действующего главного балетмейстера отправной точкой при создании номера стал первый польский музыкально-исторический и эстетический трактат «Письма о музыке» самого композитора, опубликованного в 1828 году, в котором он назвал свои музыкальные пьесы «Полонезами не для танца». М. Огинский выводит танец за рамки торжественного шествия и наделяет «Полонез» иными чертами,

вкладывая в него лиризм, драматизм и даже трагизм, обусловленные трудной судьбой польского народа в период разделов страны. «Совершенно сознательно (как это следует из собственных высказываний композитора) в своем произведении он отдаляется от танцевальности, последовательно развивая намеченные им в самом начале его творческой деятельности принципы поэмности» [29, с. 76].

М. Огинский в полонезе «Прощание с Родиной» создал романтический образ уходящего в прошлое рыцарства, которое отметил в статье-рецензии «Двенадцать полонезов для фортепиано графа Огиньского» знаменитый немецкий композитор и писатель-романтик Эрнст Теодор Амадей Гофман (1765–1833).

Изучив исторические события, предшествующие написанию «Полонеза», балетмейстер увидел произведение совершенно в ином ракурсе, воссоздав в хореографической композиции момент вынужденного прощания с родиной и бегство из родного дома, который можно потерять навсегда. Его «Полонез» начинается с медленного выхода девушек в полной темноте; в руках, сложенных как во время молитвы, мерцает свеча, тусклый отблеск которой падает на белые длинные летящие платья; полумрак скрывает лица идущих, а белая полупрозрачная пелерина, ниспадающая с головного убора, довершает таинственную и неспокойную непроницаемость. Создается впечатление траурной процессии, растянувшейся цепью по дороге, двигающейся неспешно и периодически останавливаясь. Усиливает восприятие тревожного смятения женский вокализ и звуки органа, заставляющие сжиматься сердце от смутного предчувствия беды. Круг, созданный из девушек со свечами, как будто пытается защитить главного героя, стоящего в центре, от предстоящих трудностей. С этого момента начинает звучать музыка «Полонеза» М. Огинского, но первые фразы раздаются замедленно, отрывисто, как будто кто-то одним пальцем пытается наиграть на разбитом инструменте популярную некогда мелодию. Аранжировка и частичная авторская музыка С. Хвощинского, вкрапленная в знаменитое произведение,

настолько образная и драматургически верно выстроена, что, даже закрыв глаза на происходящее на сцене, можно мысленно увидеть все повествование – это и признание в любви своей стране, и воспоминание о счастливых годах, и решимость стоять насмерть за ее свободу, и тревога за будущее. «Полонез» В. В. Дудкевича и А. А. Алешкевича – не праздничное торжественно-возвышенное шествие, а трогательная повесть о долге перед своим родом, мужской чести, вере, надежде и храбрости. Это своего рода гимн национальному духу.

Для мальчика, с самого юного возраста находящегося в сложной среде противоборства поклонения и неприятия религии, вопросы веры были жизненно важными. Его любимая бабушка, дочь священника, искренне верила в божественное создание миропорядка, жила и поступала согласно своим незыблемым убеждениям, в то время как его мама, убежденная комсомолка и сторонница марксистско-ленинского учения, придерживалась совершенно иных ценностей. Такие диаметрально противоположные позиции не могли укрыться от пытливого ума ребенка, и, страстно любя обеих, он пытался найти свой путь в этих запутанных лабиринтах верований. Нашел ли он их – трудно сказать, но его рассуждения о религии и божественном достаточно любопытны.

«Я уже однажды упоминал, что я – условно верующий человек. Меня окрестил во время войны какой-то человек, назвавшийся священником. Точно, что окрестили в христианство, а вот в православие или какое-нибудь другое течение – достоверно не известно. Родители мои тоже были условными христианами – довоенными комсомольцами. По-настоящему очень ревностной христианкой была только моя бабушка по матери Екатерина Старовойтова, в девичестве Красовская. Ее отец был приходским священником, и от него в нашей хате была целая стена православных образов. Маленького меня она по воскресеньям водила в церковь за 7 километров.

Так что я верю в Бога, чувствую, что Он есть, что именно Он создал все, меня окружающее, от микро до макрокосмоса, что от Него исходят все поступки наши, все желания,

все предопределения. Как слабый духом человек, я хочу верить в бессмертие моей души, в реинкарнацию, в зависимость той, неизвестной будущей жизни "после того, как…", от праведно или неправедно прожитой жизни на земле. В это надо верить. Но, к сожалению, по своему комсомольско-коммунистическому воспитанию я – условно верующий человек.

Почему условно? Наверное, потому, что не могу только верить. Я хочу еще и знать о Боге хоть что-нибудь более определенное. Очень курьезно, что первые "научные" представления об истории религии, вернее, религий, я получил по учебнику "Научного атеизма"! (Время было такое, других источников не было). А вот учебник по истории философии Бертрана Рассела в мои молодые годы был только условно-разрешенной книгой и только в библиотеке АН БССР (чтобы не сбиться с тропы марксизма, диалектического и исторического материализма).

В 23 года я заполучил Евангелие, выпросил у подвыпившего священника на крестинах моей дочери. Чуть позже стал обладателем Библии. Она необходима мне была потому, что я учился на искусствоведа, а в искусстве значительная часть сюжетов строилась на библейской основе. А потом и позже… Это уже чистая любознательность. Коран! Его прямая связь с Библией! История и эволюция ислама.

А что было раньше этих двух религий. Ну, например, на Востоке. Иудаизм, Моисей, Пятикнижие Моисея, принятое и христианами, и магометанами, Зороастризм, Заратуштра, огнепоклонники, Авеста – Библия этой религии. В чем их тождественность, а в чем различие? Все они исповедуют единобожие – Ахура-Мазда, Саваоф, Аллах – правда, с некоторыми нюансами. Например, Библия утверждает, и Коран этому не возражает, что "вначале было слово, и слово было Бог". В Авесте вначале была "благая мысль" (Ахура-Мазда), потом слово. И только после слова было дело.

На Западе политеистические религии с Зевсом-Юпитером, Афиной-Юноной, Аполлоном-Фебом и прочими были в начале Новой эры побеждены в жарких диспутах аскетами раннего

христианства, их жертвенностью и высокой моралью, и приобщились к общей тенденции развития монотеизма.

Не хочу забираться в религиозные дебри Дальнего Востока, потому что это так сложно, так обильно – индуизм, буддизм, ламаизм, даосизм, дзен-буддизм. Огромное количество персонифицированных божеств, бодхисатв, канонов, каонов (?), ритуалов. Это совсем другой мир. Европейцу в нем почти невозможно разобраться. Восток – дело тонкое. Чего только стоит по дзену – звук хлопка одной ладонью или игра нот на флейте, лишенной отверстий…

Как говорят, лучше вернемся к нашим, близким нам богам. Я хочу быть полноценно верующим человеком. Я – современный, достаточно начитанный человек, побывавший в культовых сооружениях многих религий.

Совершенно мне не интересны расколы из-за тонкостей богослужения в храмах, костелах, молитвенных домах. Расколы создавались на вселенских Соборах, менялись, отменялись, канонизировались. Я определенно знаю, что Бог – один для всех, Библия – одна для всех, Евангелие – одно для всех! Какие различия? Я не хочу подчиняться какой-то канонизированной обрядности. Еще я знаю, что Богу молиться можно в любом месте, даже в одиночестве (как Христос в пустыне). Или как это делали очень богатые и влиятельные люди в своих личных капеллах.

В иудаизм меня не примут. Я – белорус и не принадлежу ни к одному из двенадцати колен Израилевых. Ислам? Есть, конечно, что-то привлекательное для меня в этой религии. Здесь ты всегда один на один с Богом-Аллахом. Перед ним ты отвечаешь за все свои поступки, как хорошие, так и не очень хорошие. У тебя нет адвокатов-заступников: Девы Марии, апостолов, бесчисленных святых. Один на один. Мне это кажется “хорошо”. Морально-нравственная основа Корана достаточно хорошо регламентирована и во многом меня устраивает. Но в исламе меня смущают две вещи. Первое. Коран довольно вторичен по отношению к Библии. Знаете, такой наивный и несколько примитивный пересказ многих ее частей. Второе –

нетерпимость по отношению к иноверцам: “Неверный – хуже собаки”. Мне кажется, что эта однажды задекларированная нетерпимость стала причиной возникновения многих экстремистских деяний в прошлом и настоящем.

Так в какого же Бога мне следует поверить?

Мне почему-то кажется, что если Бог существует, то он только один. Один для всех людей на Земле. Современная Земля ведь очень маленькая! Коммуникационные технологии настолько развиты, что мы – люди, и я лично вижу online и друзей, и родных, и вообще всех людей на всех континентах. Так неужели нужно много разных богов, чтобы наблюдать за нами из поднебесья? Разные обычаи, образы жизни – это я понимаю. Бог может все-таки для всех один, только разные народы его по-своему называют?

Мы все обо всех на Земле знаем. И Бог нас всех видит из глубины какого-то космического поднебесья. Следит за нами, управляет нами. Он даже позволяет и, кажется, поощряет нас сохранять свои национальные различия, образ мыслей и поступков, то есть национальное своеобразие, чтобы не растерять то богатство, которое Он в молодости создал! Но Он хочет, чтобы вера в Него была одна, вера в единого Бога всех людей на Планете. И мне кажется, что мы все-таки придем когда-нибудь к идее всепланетного единого Бога.

Обычаи, поступки, традиции, язык, искусство – все это не должна затронуть глобализация. Глобальной может быть только идея единого Бога для всех людей планеты Земля. А все предыдущие боги людей, ранее живших на земле – Ахура-Мазда, Саваоф, Иисус Христос, Аллах. Будда или Лаодзы, – были только предтечами, пророками, предвещающими явление единого Бога во всей Вселенной. В этого Бога я искренне верю.

Господь един всегда, везде, не всуе,
А имена придумал человек.
Но было, есть и будет так вовек
Непостижим Господь, неописуем».

И все-таки он решился на создание хореографической композиции «Аве, Мария!». Тема религии в народно-сценическом танце с момента его появления и формирования как одного из жанров хореографического искусства начала XX века (период культуры соцреализма) на первых порах всегда носила негативный характер. Образы жадных, толстых попов-кровопийц, отравляющих простой народ религиозным опиумом, злостных монахов и монахинь, мешающих построению светлого будущего, вороватых дьяконов, церковных служак и т. д. зло и саркастически высмеивались в создаваемых танцевальных и пластических номерах.

По мере развития жанра данная тематика уходила в прошлое и практически исчезла из орбиты народно-сценического танца. По прошествии десятилетий она снова вернулась в образный круг, но уже в совершенно ином виде.

Если говорить о ярких номерах, посвященных этой теме, то справедливо назвать номер В. Гаевой «Белорусские мадонны» (ансамбль «Хорошки»), но с оговоркой, что речь касается скорее названия танца, нежели его содержания, в котором создавался образ земных белорусских женщин, познавших счастье материнства.

Хореографическая композиция «Аве, Мария!» в постановке В. В. Дудкевича на музыку С. Хвощинского повествует о Матери Исуса Христа, создает светлый, кроткий и величественный образ женщины, подарившей миру Спасителя.

Музыкальное сопровождение сразу предполагало наличие хоровой и вокальной партий, исполнителями которых стали артисты заслуженного коллектива Республики Беларусь – музыкальной капеллы «Сонорус». Авторская музыка С. Хвощинского, написанная им в форме хорала (лат. *choralis* – хоровое пение), воспроизводит возвышенно-созерцательную атмосферу и воспринимается как произведение, созданное много веков назад. Под стать музыкальному материалу и сценическое костюмирование номера. Одеяние Девы Марии – точная копия

костюма Богородицы в бордово-бирюзовых тонах с золотыми вкраплениями, воссозданного художником-дизайнером А. Александрович, является составным слагаемым, обеспечивающим достоверность образа. Иконы с изображением лика Девы Марии, проецируемые на экране, вторят происходящему на сцене.

Под звуки колоколов и напряженно-угрюмых интонаций первой части хорала еле различимые человеческие фигуры хаотично движутся в темном сизом дыму, держа в руках небольшие огарки света. Постепенно сквозь тягостную мелодию пробиваются звуки иной музыки – позитивной, светлой и жизнеутверждающей, со щебетом птиц и чистым детским голосом. Мрачные людские толпы размыкаются, и в середине сцены под сложенными крыльями трех ангелов, держащих ореол, молодая мать убаюкивает рожденное дитя. Вот дитя лежит на материнских руках; вот оно делает первые шаги, а мать, раскрыв руки, чтобы в случае падения поддержать его, идет рядом; вот она отпускает его в жизнь, так как не может пройти предназначенный ему жизненный путь: единственное, что она может ему дать, – беззаветную материнскую всепоглощающую любовь.

В пластической речи Марии практически отсутствуют движения ногами, за исключением глиссированного бега, основной акцент сосредоточен на работе кистей, рук, перегибов корпуса, при этом положение ладоней соответствуют изображенному на иконах.

«Аве, Мария!» – один из номеров, предполагающих обязательное наличие футажей, видеоряда и световой партитуры, так как все вышеперечисленные технические средства выступают не в качестве некого дополнительного сценического оформления, а являются органичными составными частями композиции, без которых теряется и размывается основная смысловая нагрузка. Композиции такого рода – иной вектор развития народно-сценической хореографии.





Фрагменты концертной программы «Песня пра Зубра». Хореографическая композиция «Паляванне»





Фрагменты концертной программы «Песня пра Зубра». Хореографическая композиция «Куранта, або ажывелыя партрэты»





Фрагменты концертной программы «Песня пра Зубра».
Хореографическая композиция
«Куранта, або ажывелыя партрэты»





Фрагменты концертной программы «Песня пра Зубра». Солист – Д. Ковалев





Фрагменты концертной программы «Песня пра Зубра».
Танцевальная композиция «Барбара».
Солисты – заслуженная артистка Республики Беларусь
О. Головина и М. Богатко



Фрагмент танцевальной композиции «Ефросинья». Солистка – заслуженная артистка Республики Беларусь Л. Медведева





Фрагменты хореографической композиции
«Полонез Огинского»





Фрагменты хореографической композиции «Полонез Огинского»





Фрагменты танцевальной композиции «Аве, Мария!». Солистка – заслуженная артистка Республики Беларусь О. Головач

Для выявления своей сути образы, не относящиеся к хореографическим номерам, созданным на основе устоявшейся народной канонической лексики, требовали иного художественного решения и пластического языка, основанного на синтезе классического танца и современной пластики, репрезентируемых с точки зрения авторского видения. Хореографический текст для создания образов Ефросиньи, Барбары, Марии не предполагает использования традиционных элементов белорусского хореографического фольклора, таких как полька, подбивки, подскоки и т. д., т. е. весь тот богатый материал, при помощи которого можно отразить счастливый образ народа. Это иная сфера, предусматривающая в какой-то мере альтернативные средства хореографической выразительности.

Глубокое погружение главного балетмейстера и художественного руководителя ансамбля в историю беларусов подарило нашему отечественному танцевальному искусству прекрасные образцы этнических танцев, активизировав новый вектор развития – так называемую этнику. Основываясь на утверждении историков, генетический код белорусов не изменился. Ранее проживавшие племена, такие как кривичи, лютичи, ятвяги, дайнова, оставили след своего присутствия в названиях рек и населенных пунктов. В районах Гродненской области, что соседствует с Литвой, есть поселки с названием Малая Дайнова и Великая Дайнова. В XIII–XIV веках между реками Неман и Вилия, предположительно с центром в городе Лида, в составе Великого Княжества Литовского располагалось Дайновское княжество. Богатое историческое прошлое нашей страны побудило В. В. Дудкевича обратиться к новой тематике. В своем блоге он писал: «Недавно натолкнулся на одну, заинтересовавшую меня, мысль: “На территории современной Беларуси один и тот же народ живет более 3000 лет”. Менялись религии, менялся язык, а народ генетически все тот же. Ситуация, как ни странно, напоминает египетскую. Там два раза менялась религия, один раз язык. Мы – не хуже! И что, думаю, интересно – народ все эти 3000 лет как-то танцевал, потому что танец – древнейшее из искусств.

А как они танцевали, эти балты – “кривичи”, “ятвяги”, “дайнова” и пришлые славяне – “лютичи”, “бодричи”, “лужичане” и прочие? Увидеть это, увы, нельзя. А если попробовать реконструировать? Сохранилось от тех времен немного, но кое-что есть. Древние орнаментальные мотивы в вышивках, немного рисунков в скандинавских сагах, утверждения лингвистов о балтско-славянской языковой общности и пр. Немного! Но какой простор для фантазии. И дело очень благородное – познать самих себя».

С обретением независимости этнические славянские танцы становятся повсеместным явлением. Несомненно, что до последней трети XX века они существовали в хореографическом искусстве, в большинстве своем в любительском танцевальном творчестве (о балетном искусстве и современном танце речь не идет). Но в профессиональной сфере народно-сценического танца ранее как-то обходились без этого.

Для себя В. В. Дудкевич определил данное направление в творчестве как историческая реконструкция. В широком смысле понятие «реконструкция» означает «восстановление чего-либо по сохранившимся остаткам, описаниям» [30, с. 623]. Такой прием позволяет хореографу, опираясь на косвенные источники, такие как реальные фрагментальные живописные эпизоды, литературные сказания, произведения устного или песенного народного творчества, создавать хореографические композиции, в которых особенностью пластического языка является база национального лексического танцевального фонда во взаимосвязи с системами современного танца. Такая взаимосвязь позволяет, по мнению искусствоведа А. С. Поляковой, «отразить множественность восприятия смыслов, создать на их основе современное произведение, аккумулирующее в себе и ясность замысла, и сложность хореографического текста», и при этом иметь ярко выраженный национальный колорит [31, с. 107].

На вопрос корреспондента газеты «СБ. Беларусь сегодня» Ирины Завадской: «Номера “Лютичи” и “Кривичи”, которые откроют завтрашний концерт – это генетическая память?» –

В. В. Дудкевич ответил: «Возможно, все это не настолько достоверно, как было тысячи лет назад (танцевальный фольклор вообще штука очень уязвимая), но, реконструируя тех же “Кривичей”, в каждое движение я вложил определенный смысл. Руки девушек – будто языки пламени того костра, вокруг которого собирались наши предки в давние времена, движения парней продуманы и неторопливы, как у болгарских нестинаров. (Нестинарство – от греч. анастенария, религиозно-культурный феномен, характерный для части Болгарии, где в качестве главной особенности люди исполняют обрядовый танец на раскаленных углях. Считается, что нестинарство выступает как феномен смешения древних языческих и православных традиций). Существует множество гипотез о происхождении славян, я прочел на эту тему немало книг, авторы которых сходятся в одном: тысячи лет назад различий между славянскими народами наблюдалось гораздо меньше».

Создавая экспериментальные номера, такие как «Дайнова», «Кривичи» и «Лютичи», у В. В. Дудкевича доминирует подход не столько искусствоведа-историка, сколько белоруса, стремящегося к сохранению образов, навеянных генетической памятью, к тому, чтобы белорусская нация не растворилась. Балетмейстер не ждет стопроцентного признания, но это его взгляд на ретроспективное прошлое страны, его художественное восприятие и понимание духа времени. Суггестивный характер пластического текста всех трех номеров обращается к ассоциативно-образному зрительскому восприятию, вызывая интерес к глубинным пластам славянских земель и истокам национальной культуры, что уже само по себе имеет непреходящую ценность.

Можно по-разному относиться к направлению исторической реконструкции, но одно бесспорно – в коллективе танцевальные композиции «Кривичи», «Лютичи», «Ятвяги» молодежь танцует с особым удовольствием, зритель с интересом смотрит их во время концерта, а это первый признак правильности выбранного пути в творчестве. Остановимся на них более подробно.

Во всех вышеперечисленных композициях элементы народного танца, соединяясь с элементами иных танцевальных систем, создают совершенно разные как по стилистике, так и по восприятию хореографические композиции, при этом название каждой упоминается в истории. Лексика всех трех номеров немногословна, даже в чем-то аскетична, но при этом предельно выразительна и информативна.

Так, в «Кривичах» фольклорная основа становится попыткой обнаружить связь между современными формами танца и народными корнями.

В «Дайнове» белорусские традиционные дроби и хлопки в ладоши соединены в нетрадиционном сочетании, что позволяет элементам народного танца существовать в новой для себя художественной форме.

В «Ятвягах» элементы народного танца выступают как дополнительный материал для усиления специфичности и характерности постмодернистской лексики.

В «Лютичах» в движенческие структуры включены не только танцевальные движения славянского происхождения, но и многочисленные ритуальные действия и жесты.

Номер «Лютичи» наиболее полно передает и отражает воинственность предков, живших на территории современной Беларуси. Самое боевое племя из всех существующих в качестве предмета культа выбрало Волка, получив название «лютичей». Соседи стали называть их волколаками, или волотами. Мужчины племени олицетворяют единство различных ипостасей – воинов, защитников, добытчиков. Взяв за основу доминирующую идею о том, что Волк в белорусской мифологии воплощает в себе мужество, победу и заботу о своих близких, балетмейстер воссоздал художественный образ людей, принимающих покровительство животного-тотема.

Имя волка досталось славянам от более древних кельтских племен, так как по-кельтски «волк» – это «лют». Наименование белорусского города Волковыск также отсылает нас к названию племени «лютичи» или «волколаки». Доктор филологических наук, профессор И. В. Казакова считает, что Волк – один

из самых загадочных и ярких персонажей белорусской мифологии и существенно отличается от своих агрессивных нежити других культур. Белорусский волк разумный, его можно узнать по глазам – ясным, человеческим, полным разума. Одним из самых ярких воплощений образа волколака в белорусской истории стал князь Всеслав Брячиславич, известный как Всеслав Чародей. В произведении «Слово о полку Игореве» говорится, что Всеслав Чародей волком рыскал, Хорсу великому путь перекрывал, мог пробежать от Киева до Тьмутаракани, превратившись в волка, когда это нужно было. Всеслав Чародей обладал способностью превращаться в волка для запугивания врагов, считавших его проклятым человеком. Население Полоцкого княжества, напротив, воспринимало Всеслава Чародея как героя и могущественного князя, для него его способность перевоплощаться являлась символом силы. «Упоминания об оборотнях известны еще со времен древнегреческого историка и географа Геродота, который путешествовал по нашим землям и описывал земли современных Гродненской и Брестской областей. И он писал о племени людей, которые раз в год на несколько дней могли превращаться в волков. Те волколаки – это история сугубо белорусская», – отмечает писатель Денис Ныркoв [32].

В композиции «Лютичи» своеобразная роль принадлежит так называемому «Рейнскому колесу», с которым работает один из двух солистов. Постоянно вращающийся предмет с находящимся в центре человеком, в то время как вокруг него двигаются воины, символизирует некую связь с астралом, миром грез. Монотонное продвижение по кругу способствует созданию состояния погруженности в себя, при котором происходит перемещение духовной сущности человека за пределы околоземного пространства. Все это очень зрелищно и завораживающе.

Нельзя не упомянуть о солисте номера «Лютичи» – лауреате международных конкурсов, ведущем музыканте оркестра коллектива Александре Зубко, который блестяще создал образ старого и мудрого предводителя «лютичей», несущего на своих плечах бремя наставника и строгого судьи. Его недюжинный артистизм, полное и искреннее погружение в роль, а также

природная харизма позволяют точно и ярко воздействовать на зрителя, управлять его восприятием и держать в состоянии постоянного внимания к происходящему. А. Зубко стал первым и пока единственным исполнителем этой роли и до сих пор успешно справляется с возложенной на него сложной творческой задачей.

Как ни странно это звучит, но именно солисту оркестра, а не профессиональному танцовщику балетмейстер доверил эту сольную партию. Специфика пластического текста «Лютичей» – ее ритмизированность, создающаяся при помощи ударов деревянных шестов об пол, являющихся оружием древних племен. Причем в канве музыкальной партитуры номера большой отрезок отводится чистому ритму, сложному и полифоническому в своей основе. Соавтором многих сложно ритмизированных эпизодов и был А. Зубко.

В пластическом языке преобладает динамичность, насыщенная символическими жестами воинов. Привлекает внимание запоминающийся особый шаг «лютичей» – осторожно-скользящий, хищный, но стремительный бег с предельно наклоненным вперед корпусом, при котором два копья, зажатые в руках воинов и направленные перед собой, во время бега подтягиваются вверх, заставляя работать плечи. Интересные присядки, граничащие с акробатикой, партерные перекаты, движения с палками-копьями – весь набор выразительных средств работает на раскрытие основной идеи.

В музыке номера, написанной В. Гинько и удачно аранжированной Д. Пинкратом, прослеживается точная отсылка именно к славянской белорусской культуре за счет использования небольших музыкальных фраз узнаваемых традиционных белорусских танцев.

Особое внимание привлекают необычные костюмы, разработанные и изготовленные для номера: настоящая шкура с головой волка, служащая головным убором Вождя и прикрывающая его плечи; кожаные туники воинов с профилем волка на спине, переплетенные широкими поясами; руки перевязаны тонкими кожаными ремнями, на которых нанизаны амуле-

ты; на ногах лютичей легкая и прочная обувь в виде мокасинов, у Вождя – меховые унты.

В профессиональной среде белорусского хореографического искусства обращение к созданию образа Волколака – не частое явление, хотя устное и письменное народное творчество изобилует множеством занимательных историй. Среди интересных номеров на эту тему можно выделить хореографическую миниатюру «Невеста Волколака» из балета «Круговерть» на музыку О. Залетнева в постановке народного артиста Беларуси В. Иванова и доктора искусствоведения, профессора Ю. Чурко (1996 г.). Жанр спектакля был определен авторами как «народный триллер», так как во всех миниатюрах повествуется о событиях неординарных, исключительных, связанных со смертью и гибелью героев. Одновременно с этим в них воспроизводятся типичные ситуации из жизни белорусов. Остается только сожалеть, что на сегодняшний деть этот яркий национальный спектакль не идет в репертуаре Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь, вследствие чего постановка В. В. Дудкевича на народные мифологические мотивы обретает дополнительную ценность.

На Всероссийскую конференцию хореографов народного танца, проходившую в Москве, художественный руководитель ведущего коллектива республики привез не традиционные белорусские танцы, такие как «Лявоніха», «Юрочка», а совсем иные композиции – «Кривичи» и «Лютичи», вызвав огромное замешательство и удивление среди коллег-хореографов, занимающихся народно-сценической хореографией. Настроенные на просмотр традиционных полек, подскоков, тройных шагов, известных всем на протяжении почти семидесяти лет и определенных в качестве неоспоримой доминанты, как единственно верных национальных фольклорных образцов, они вдруг увидели совершенно иную тематику и незнакомый ранее для белорусов хореографический язык. Разгорелась нешуточная дискуссия, в центре которой был вопрос о том, в каком из этих номеров больше белорусского. После бурных споров вполне авторитетные искусствоведы согласились: почему бы и нет?

В пластическом языке были сохранены фундамент и каркас – та особенная интонационная основа, которая присуща только белорусскому народному танцевальному творчеству, и манера подачи движения. Эти же номера позднее были показаны в Красноярске, вызвав такое же удивление и заинтересованность как зрителей, так и коллег-балетмейстеров.

Для художественного руководителя и главного балетмейстера заслуженного коллектива Республики Беларусь Государственного ансамбля танца Беларуси слова российских хореографов-профессионалов: «А вы действительно другие» – стали лучшим комплементом.

В первые десятилетия XXI века своими работами В. В. Дудкевич продолжает менять устоявшиеся стереотипы основных постулатов народно-сценического танца, осознавая сложные трансформационные процессы, происходящие в жанре. В разговоре о современном состоянии народно-сценической хореографии он отмечает, что сегодня народный танец, по сути, в тупике, и не только на территории Беларуси, но и на всем постсоветском пространстве, где ранее жанр доминировал. Выступая с Красноярским ансамблем танца Сибири, творчество которого В. В. Дудкевич знал достаточно хорошо, он не увидел ничего нового в их программе. Делясь своими впечатлениями от увиденного, он отметил, что «жанр находится в каком-то постановочном ступоре, коллективы канонизируют свое прежнее наследие, повсеместно отсутствует движение вперед, из-за чего наблюдается потеря зрителя, преимущественно молодого поколения, которое чаще отдает предпочтение эстраде. Зритель в постановке танцев хочет слышать современные ритмы и гармонии. Помню, в программе Игоря Моисеева вдруг появился “рок-н-ролл”, пришедший к нам в виде импровизированного парного танца. Танцевальный рок-н-ролл получил широкую известность в Америке, а позднее на Западе еще в 40–50 годах XX столетия. Его огромной популярности способствовало появление фильма с участием Билла Хейли, где прозвучала песня “Рок вокруг часов”, ставшая позднее знаменитой, под которую пары исполняли зажигательный танец. Ге-

ниальный советский балетмейстер рассмотрел в неизвестном танце новый популярный шлягер и сразу взял его в разработку. Но прошло сорок лет – и сегодня мы относимся к рок-н-роллу как к фольклору. То же самое можно сказать и о танце тустеп, подвергавшемуся запрету в начале прошлого века, а по прошествии времени приобретшему невероятную популярность. Теперь он также считается устаревшим и относится к разряду фольклора. Танцы, которые сегодня молодежь считает современными, а это хип-хоп, брейк-данс и тому подобное, тоже станут фольклором. Создание современного белорусского танца – это путь, по которому стоит идти».

Высказывание В. В. Дудкевича отражает проблематику развития жанра народно-сценического танца, существующую еще с конца XX века, в основе которой заложена мысль о том, что народный танец на современном этапе своего развития обязан демонстрировать актуальное состояние культуры. Развитие сценических традиций жанра воплощается сегодня в форме стилизации, и многие коллективы идут именно по этому пути. Понимание того, что в искусстве невозможно жить одними и теми же понятиями в течение многих лет, заставляют В. В. Дудкевича двигаться вперед, продолжая творческие исследования и эксперименты.

Размышления и рассуждения об интерпретации традиционного белорусского танца не остались у руководителя коллектива на уровне разговоров и неких умозаключений, а привели к практическим результатам в новом направлении фольк-модерн, все громче и громче заявляющим свои права на существование в современном мире хореографического искусства, вызывая неподдельный интерес молодого поколения. В интервью с корреспондентом Натальей Писаревой он отмечает: «Так сложилось, что мы – коллектив для почтенной публики. Наш зритель – после сорока. От молодежи оторвались, она увлечена глубоко несимпатичной мне, но популярной нынче биомеханикой. И как поступить? Замкнуться в элитарности? А знаете, что сделали первые христиане в странах Латинской Америки? Псалмы стали распевать под латиноамериканскую музыку,

чтобы быстрее войти в контакт с местным населением. Почему бы и нам не переложить фольклор на другую ритмическую основу, сохранив национальные традиции и стиль? Сейчас у нас в программе три таких номера – “Лянок”, “Свадьба”, “Яблоня моя”. На празднике 3 июля молодежь их приняла на ура, соединение состоялось. И в будущем я подумаю создать такое шоу» [33].

Хореографическая феерия «Лянок», созданная В. В. Дудкевичем на музыку Д. Пенкрата, в которой традиционная хореографическая лексика соединена с элементами модерна, эстрадного танца и хип-хопа, стала большой творческой удачей. «Профессиональные хореографы, работавшие в сфере академического танца, на первых порах отрицали брейк-данс как стиль, недостойный сценического искусства. Когда стало очевидным массовое увлечение молодого поколения современными направлениями хореографического искусства, балетмейстеры проявили интерес к новой танцевальной системе, которая отражает эстетику молодежного мира. В таком оформлении белорусский танец приобретает нотки современности, не утрачивая и не разрывая связи с национальными истоками. В. Дудкевич, работая над хореографической композицией “Лянок”, уловил суть молодежного стиля и трансформировал мужские народно-сценические присядки с элементами брейк-данса. Новизна пластической идеи сделала этот номер интересным, современным и востребованным. В “Лянке” при доминирующей мужской партии, выстроенной на сочетании фольклорной лексики с элементами нижнего брейк-данса и ярко насыщенной трюковыми движениями за короткий промежуток времени, интересно подана и женская партия, основанная на традиционных белорусских ходах и притопах. Сохраняя лексически свой колорит, она является как бы отголоском мужской. Интенсивная работа плеч при приставных шагах, более жесткое “пропадания” с небольшим releve при смене положения платка – все женские движения кардинально отличаются от мужских движений по амплитуде, но абсолютно точно совпадают интонационно и ритмически» [12, с. 140–141].

Премьера номера состоялась в зале Чайковского в Москве, и уже через небольшой промежуток времени постановщик находит в интернете видео – «Белорусский народный танец «Лянок». И с калькой музыки и костюмов он мгновенно разошелся по всей России.

Редакция «Лянка» В. В. Дудкевича популярна и в любительских хореографических коллективах Беларуси, которые используют не только полюбившийся музыкальный материал, но и саму идею танцевальной композиции. Принимая участие в составе членов жюри различных конкурсов хореографического искусства, автор книги достаточно часто наблюдала многочисленную интерпретацию госовского «Лянка». Сегодня не каждый любительский коллектив жанра народно-сценического танца может предоставить 16 или 12 мальчиков, и номер видоизменяли под наличие имеющихся исполнителей мужского рода. И, что интересно, когда в коллективе не было мальчиков вообще, танец исполнялся исключительно девушками.

Конечно, любительские коллективы в силу исполнительского уровня не в состоянии продемонстрировать оригинальный авторский хореографический текст, но некоторые наиболее яркие элементы лексики иногда присутствуют в номере. На многочисленные вопросы об авторских притязаниях и об охране интеллектуальной собственности В. В. Дудкевич неизменно отвечает одно и то же: «Когда-то наши “Песняры” создали и спели песню “Касіў Ясь канюшыну”, она разошлась по всему миру, и это был грандиозный успех. И если “Лянок”, созданный мной, постигнет такая же участь, то я буду только счастлив, что белорусский хореографический номер стал достоянием хореографического искусства».

Народно-сценическая хореография первой трети XXI века менялась на глазах. В пластическом языке жанра все чаще стал использоваться гротеск как выразительное средство хореографического искусства. Он появился относительно давно, но в жанре народно-сценического танца использовался достаточно редко. В свое время венгерский драматург И. Эркень очень точно сформулировал сущность гротеска, заметив, что гротеск – это реакция

XX столетия на предшествующие времена, и суть противоречий нашего времени лучше всего сформулировать языком гротеска. В конце XX – начале XXI века гротеск в народно-сценической хореографии получил развитие, становясь не просто небольшой краской в характерной партии того или иного героя, а одним из ярких и важных средств выразительности, которым подчас могла решаться практически вся композиция. В таком же ключе создавались номера «Ясь и Янина» и «Свадьба».

История появления хореографической композиции «Свадьба» в репертуаре Госансамбля танца достаточно занимательная. Для одного из правительственных концертов был сделан госзаказ на номер с трансляцией традиционных свадебных обрядов. В. И. Гаевая прежде уже работала над этой тематикой, поэтому было принято решение возобновить и несколько трансформировать шедший ранее номер «Свадьба».

В. В. Дудкевич не разделял взгляды коллеги на демонстрацию свадебной обрядности в том ключе, который предлагали «Хорошки», находя их несколько неактуальными, и после просмотра номера предложил свой вариант – веселый, жизнерадостный и современный. Готового танца с точки зрения хореографического текста не было и в помине, но у балетмейстера давно лежал музыкальный материал, идеально подходивший к идее композиции, – песня О. Н. Елисеенкова, в которой хотя и не было речи о свадьбе, но пелось о приезде гостей:

Сёння свята, сёння свята
Запрашаем госці ў хату.

Современная белорусская авторская песня с заводным характером, с интонациями праздника и радости, шумного веселья и молодежной энергетики отвечала всем запросам идеи балетмейстера. Чтобы придать некую конкретность происходящему, перед началом композиции в песню были сделаны два вкрапления – небольшой простенький мотив белорусского традиционного танца «Лявоніха», выступившего в качестве фанфар на выход Жениха и Невесты, и такой же небольшой

фрагмент знаменитого Марша Мендельсона, одного из наиболее распространенных в мире свадебных маршей, погружающих всех в событийный ряд.

Постановку сделали за предельно короткое время – понадобилось три репетиции для окончательного варианта композиции, в которой присутствовали все необходимые для этого мероприятия герои: Невеста и Жених, Свидетели, Сват и Сватья, Подружки невесты, Друзья жениха, Фотограф, Гости.

Постановочная работа проходила неимоверно весело, в той форме творческого драйва, который рождает оригинальные и нетривиальные пластические решения. Весь хореографический текст строился на слиянии рок-н-ролла с современной эстрадной хореографией, где нашлось место и традиционной белорусской лексике, и элементам брейк-данса. Номер полон хореографических шуток: Сваты выплясывают незамысловатые коленца, основанные на традиционной лексике, в которою вливаются рок-н-ролльные поддержки, перекаты через спину, повороты под руками; Друзья жениха начинают с лихого нижнего брейка, а затем переходят на чисто женское вращение – фуэте; в пластической речи подружек Невесты традиционные подскоки соединены с рок-н-ролльными шагами, эстрадными и классическими движениями, исполняемыми совершенно в непредсказуемых вариантах, например обратное pas ballone. Вся эта разношерстная хореографическая какофония создает впечатление шумной, веселой и многообразной компании людей, собравшихся вместе для празднования большого события, где действия разворачиваются фрагментарно, у каждой группы отдельно, но при этом все происходит одновременно.

Только несколько фрагментов из композиции, такие как первое застолье, финальная сцена, танцуются в унисон, у всех остальных эпизодов присутствует своя драматургия, своя история. Режиссерский прием – охватить со стороны всю многогранную картинку происходящего – делает этот номер неимоверно живым, заставляя зрителя все время оставаться в напряжении и следить за развивающимися событиями, происходящими одновременно в разных концах сцены.

Отдельно хочется затронуть вопросы костюмирования, дополняющие общую картинку происходящего и при этом выделяющие каждую группу участников. Это единственный номер во всей программе коллектива, когда костюмы не шились специально, а подбирались в магазине исходя из идеи: Невеста в коротком современном свадебном платье с фатой; Жених во фраке с белым цветком в петлице; Сват в традиционном белорусском костюме и соломенной шляпе с полотенцем через плечо, но в пиджаке; Подружки невесты все, как одна, в мини, в кофточках с оголенными плечами и бантами, кокетливо повязанными на шее; Дружки жениха – в современных спортивных майках, джинсах или брюках в полоску, на головах – кепки; Гости мужского пола – как полагается, в брюках, рубашках с галстуками, а женский пол – в разноцветных платьях; костюм Фотографа как типичного представителя массмедиа 1970–1980-х годов – вычурные желтые брюки в черную полосочку, комбинированные бело-черные туфли, бордовый пиджак и модное кепи как необходимый аксессуар специалистов подобного рода.

В результате всех слагаемых «Свадьба» в постановке В. В. Дудкевича получилась яркой, зажигательной и выглядела более современной как с точки зрения пластического языка, так и с точки зрения восприятия традиционного материала, вследствие чего этому номеру и было отдано предпочтение на предстоящем концерте.

Справедливости ради отметим, что номер ансамбля «Хорошки» тоже не лишен привлекательности и достаточно интересен. В нем много юмора при демонстрации традиционных образов сватов, друзей жениха и подружек невесты, интересно решена сцена общего застолья, ярко поданы взаимоотношения приглашенных. Но хорошкинская «Свадьба» решалась на основе традиционной белорусской лексики, в то время как для данного концерта была необходима более современная версия традиционного свадебного обряда.

Невзирая на кажущуюся сценическую легкость, номер «Ясь и Янина» довольно сложный для исполнения из-за наличия мелкой филигранной техники в ногах, гротесково-акробатических

движений, а также различного рода поддержек, создающих особый колорит образа. Костюмы «Яся и Янины», представляющие собой мешковинообразный силуэт с ярко-лубочным украшением и напоминающие веселое клоунское одеяние, работают на идею, отражая образную феноменальность номера, где вычурность, своеобразие и необыкновенность сливаются в единое целое.

Было бы неверным утверждать, что все хореографические композиции, создаваемые В. В. Дудкевичем в ансамбле танца, были успешными. Многое из того, что ставилось, недолго удерживалось в программе, и это нормальный процесс. Оценивая свое творчество, от общего созданного им в коллективе он выделил только 25–30 процентов, что, по его мнению, представляет некую ценность, и такой показатель весьма положителен, так как могло быть и хуже. По мнению балетмейстера, при создании хореографического номера не надо стремиться к тому, что все сразу поймут тебя во всем и безоговорочно. Хорошо, если все понимаешь ты сам. Если зритель понимает и принимает твое творение «по частям» (одним нравится музыка, другим – костюмы, третьим – идея или хореографический текст), этого вполне достаточно. Окончательный вердикт выносит время.

Зачастую приходилось делать номера на злободневные темы, но такого рода композиции быстро умирали. Та же участь постигала и танцевальные произведения, сочиненные специально на заказ, где отсутствовала душа, а главенствовала необходимость. Подтанцовочная деятельность, получившая в последние десятилетия в современной культуре неведомый до этого размах и захлестнувшая все искусство, всегда претила В. В. Дудкевичу. Распространенная тенденция плясать сзади солиста-вокалиста, создавая движущиеся декорации, возмущает балетмейстера, поэтому он крайне редко соглашается на такие постановки и достаточно скрупулезно выбирает как песни для создания антуражной хореографии, так и самих вокалистов-исполнителей. Даже такого рода хореографические номера он старается создавать профессионально, смыслово наполняя каждое вокальное произведение.

Его отношение к хореографии как виду искусства предельно четко сформулировано в следующей сказанной им фразе: «Чем совершеннее хореография – тем меньше ей надо костылей, и если главное не совершенно – то его ничего не спасет». Под понятием «костыли» балетмейстер подразумевает разнообразного рода украшательства – отрывки видео, различные футажи, картинки и т. д. Несомненно, В. В. Дудкевич не является ярым противником использования световых и технических средств при демонстрации хореографического произведения. Напротив, в постановках достаточно активно задействованы и свет, и футажи, но он предпочитает нейтральный контент, ему претит лишняя пестрота, а все необходимые технические средства используются только в случае, когда они выступают в качестве неотъемлемой органичной части хореографического образа.

Для него идеалом является творчество великого французского певца Шарля Азнавура, чье индивидуальное мастерство читается как история целого жанра. Как правило, певец выступал один, сидя на стуле, за плечами – никого, только он; изумительный голос, который нельзя назвать идеально гладким; подача песни, в которой было гораздо больше разговорной интонации, чем демонстрации вокальных возможностей; его эмоции, выражавшиеся в актерской мимике и движениях рук; и практически пустая сцена – то место, где слова превращались в судьбы.

Прав или неправ В. В. Дудкевич в своих суждениях, касаемых сценического оформления хореографической композиции, решать каждому персонально. Но сложно не согласиться с тем, что непрофессиональную и слабую хореографию не спасет даже великолепный футаж, контент, видеоряд или иное чудо технического новоизобретения.

Необходимость оставаться современным и востребованным в сфере хореографического искусства является источником постоянного поиска новых форм и тем, подчас изменяя закономерности уже сформированного жанра, переосмысления традиционной образной лексики в соответствии со специфи-

кой социокультурной эпохи, ее духовных и художественных потребностей. Анализируя состояние народно-сценического танца, доктор искусствоведения Ю. М. Чурко еще в конце XX века отмечала, что в хореографическом искусстве происходит мощное движение различных форм, жанров и видов навстречу друг другу, что способствует процессам интеграции и диффузии, которые приведут «к самым неожиданным мутациям народно-сценической хореографии, стремящейся выжить, приспособиться к меняющимся реалиям жизни» [7, с. 28].

Рассматривая репертуарную политику ведущих отечественных коллективов жанра народно-сценического танца, к которым относится и Государственный ансамбль танца Республики Беларусь, можно констатировать, что работа в форме концертно-дивертисментных выступлений частично отходит на второй план и наряду с ним формируется новый вектор творческого развития – создание целостных программ с единой драматургической линией, а также сюжетных спектаклей.

Данные процессы свидетельствуют о том, что в историческом существовании хореографического искусства наблюдается очередной виток спирали, где на лицо переход признаков одного жанра к другому. Отечественные хореографы идут по пути театрализации, присущей балетному искусству 1950–1960-х годов, при этом ее осуществление базируется на ином уровне как с точки зрения использования пластического языка, так и с точки зрения технического обеспечения.

В. В. Дудкевич уже достаточно давно экспериментирует в этом направлении. За последние годы на суд зрителя были представлены музыкально-хореографические спектакли-мюзиклы по мотивам всемирно известных сказок «Щелкунчик» Э. Гофмана и «Золушка» Ш. Перро из цикла «Сказки матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями». На вопрос «Почему Вы взяли именно эти, достаточно известные в мире, произведения для своего воплощения?» он ответил предельно честно, что на этом отрезке жизненного пути ему интересны только сюжеты, в основе которых лежат вечные темы.

В очередной раз перечитывая Э. Гофмана, В. В. Дудкевич задумался, а почему бы не сделать свою версию этой истории? «У нас не классическая балетная труппа, традиционного прочтения от ансамбля не ждут. И мы можем позволить себе вспомнить на сцене сказку Гофмана, которая отличается от либретто известного балета. В конце XIX века ведь очень плохо знали истинные народные танцы. Испанский, арабский, китайский, итальянский – те, которые П. И. Чайковский придумал для сладостей в чудесном городе Конфитюренбурге, мы можем показать так, как их танцевали в действительности. Сделать целый дивертисмент народных танцев, сохранив мелодику великого композитора Чайковского».

Молодой композитор Артем Фролов прислал ему партитуру, были сделаны новые аранжировки, где в испанском фрагменте звучит гитара, в китайской мелодии слышны звуки китайских народных инструментов, в русском «Трепаке» доминирует балалайка. Весь музыкальный материал аранжировался с учетом использования национальных музыкальных инструментов, но при этом бережно сохраняя музыкальную форму и мелодику композитора. Все сразу сложилось – Гофман, Чайковский и «Щелкунчик».

Мюзикл «Золушка» по мотивом сказки Ш. Перро на музыку великого русского и советского композитора С. С. Прокофьева дорог балетмейстеру отражением вечной темы любви, преданности, доброты, которая греет душу и дает каждому надежду. Для этого мюзикла он написал тексты некоторых песен.

1 марта 2025 г. на юбилейном концерте, посвященном 65-летию коллектива, были показаны два фрагмента – «Вальс» и «Адажио Мастера и Маргариты» из хореографической сюиты на темы романа М. А. Булгакова (музыка И. Корнелюка). Попытка хореографического воплощения одного из ключевых произведений русской литературы XX века, наполненного глубокой философией и множеством смысловых уровней, в котором параллельно с основным действием романа разворачивается история Иешуа, гибнущего на кресте; где многообразие событий поражает своей витиеватостью, так как помимо основных линий

в романе присутствуют и запараллеленные события, такие как философские беседы Мастера и Бездомного в психушке, общение Воланда и его свиты с москвичами, а также приключения Маргариты (полет на шабаш ведьм, бал у сатаны) – не слишком ли сложная задача даже для такого известного коллектива? На предъявленные опасения В. В. Дудкевич разъяснил свою позицию относительно данного произведения: «Я не хочу распыляться и создавать многотемье в одном произведении – такой подход в хореографическом искусстве часто обречен на провал. За основу я беру только одну тему – сложную жизнь истинного творца. И еще одно, в каждом произведении необходимо внушить человеку хотя бы одну положительную мысль!».

Появление спектакля на эту тему вызвало достаточно противоречивые мнения – от восторга до неприятия. Но сам факт обращения коллектива народно-сценического танца к несвойственной жанру тематике свидетельствует о сложных тектонических изменениях, которые еще предстоит осознать.

Необходимо упомянуть, что такой путь развития ансамблей народно-сценического танца становится характерным и для российского искусства. В репертуаре Московского государственного академического театра танца «Гжель» насчитывается несколько сюжетных хореографических спектаклей: «Весна священная» И. Ф. Стравинского, «Дом у дороги» В. А. Гаврилина, детские спектакли «Снежная королева» и «Пеппи длинный чулок». Еще одной пробой в этом направлении стал спектакль «Уральский сказ. Хозяйка Медной горы» по произведениям П. П. Бажова, который осуществил балетмейстер К. С. Уральский. Особенностью этих спектаклей стал синтез самых разных лексических систем, где помимо движений из русского танца используются элементы классического, современного танца, хип-хопа, акробатики, которые, логично сочетаясь, образуют единый язык произведения.

Данное направление можно рассматривать как своеобразный способ актуализации и существования в новой для себя художественной форме элементов народного танца. В основе постмодернизма в искусстве лежит безграничная свобода самовыражения, которая позволяет хореографу переосмыслить

традиционные образы и включить их в новый контекст, а также использовать разные стили в одном произведении, что ранее для жанра народно-сценического танца было недопустимо.

В свое время Л. Д. Блок отмечала, что «новое содержание требует для воплощения, для отыскивания подлинно новой, профессионально крепкой формы твердого фундамента» [1, с. 341]. Это высказывание сегодня применимо и к деятельности ансамблей народно-сценического танца, которые в стремлении адаптироваться к современному хореографическому пространству в контексте культуры постмодернизма находятся в состоянии поиска своего нового базиса, на котором будет выстраиваться их дальнейшая репертуарная политика.

Изучая созидательный путь ведущего отечественного балетмейстера жанра народно-сценического танца В. В. Дудкевича, приходишь к пониманию его творческого кредо, базирующегося на тонкой ассоциативной связи и многозначно-сложных по природе образов, где отсутствует поверхностность бытовой пластики и стилистическая недостоверность, где в каждом хореографическом произведении прослеживается поиск создания индивидуального пластического языка, где точно сформирована концепция взаимоотношения визуального и звукового ряда.

Но кроме глубоко практико-специфических премудростей балетмейстерской профессии В. В. Дудкевич нашел для себя путь при создании любой танцевальной композиции и рассматривал каждый номер как своего рода картину, предназначенную индивидуально для каждого зрителя. «Широко известный в узких кругах специалистов, великий знаток живописи итальянского Возрождения Бернард Бернсон сформулировал одну очень для меня интересную мысль. Привожу ее не дословно, но, по сути: “Вы стоите перед великим общепризнанным произведением искусства, и оно вас не трогает, не задевает струи Вашей души. Отойдите. Не пытайтесь лгать себе. Найдите то, что вас затронет. Искусство индивидуально как в исполнении, так и в восприятии”. Примерно так, по сути.

Блуждая по бесконечным залам Эрмитажа, Лувра, Прадо и всей “музейной” Флоренции, прежде всего, отнеситесь ко все-

му как к учебнику по истории искусства, а … потом попытайтесь найти там то, что перевернет Вам душу. У меня было такое несколько раз. “Вечная весна” Родена в Эрмитаже и там же “Возвращение блудного сына” Рембрандта; пронзительные фаюмские портреты в музее А. С. Пушкина в Москве и “Что есть истина?” Николая Ге в Третьяковке; мадонны Мурильо в Прадо, “Погребение графа Оргаса” Эль Греко в Толедо, Пьета Микеланджело в соборе Святого Петра в Ватикане и многое другое.

Постоянная толпа у “Моны Лизы” Леонардо да Винчи в Лувре мешает получить хоть какое-нибудь эстетическое наслаждение. Небольшое полотно за бронированным стеклом, с отблесками фотовспышек хорошо подходит только для модного сегодня selfie, то есть “здесь был Вася”… Эстетически же, хорошая репродукция картины будет намного полезнее и (?!) дешевле (не надо ехать в Париж ради этого).

Труднее всего определить свое отношение к чему-нибудь новому, только что созданному. Здесь, конечно, нужны и опыт, и какие-то элементарные знания. Или врожденный вкус и интуиция. Больше всего это нужно, естественно, искусствоведам, чтобы не осрамиться. А простому, рядовому зрителю я опять советую прислушаться к Бернарду Бенсону. Слушайте свою душу, доверяйте своим чувствам. Повторюсь! Восприятие искусства так же индивидуально, как и само творчество».

В свое время слова, сказанные министром культуры Ю. М. Михневичем о совмещении балетмейстерской и режиссерской деятельности В. В. Дудкевича, не потеряли своей актуальности. Работая в должности художественного руководителя и главного балетмейстера, он продолжил создавать и режиссировать программы концертов, приуроченных к наиболее важным мероприятиям страны. Кратко обозначим эти основные мероприятия.

С 1994 по 2004 год – режиссирование всех государственных праздничных концертов и мероприятий, посвященных Дню Победы, Дню Конституции, Дню Независимости Республики Беларусь, Празднику 8 марта, Дню защитников Отечества и т. д.

С 1998 года – участие в концертах Международного фестиваля «Славянский базар в Витебске».

Главный режиссер концертов Открытия – 1998, 2003, 2006, 2007, 2008, 2009; главный режиссер концертов Белорусского дня – 1999, 2002, 2004.

Сценарист и главный режиссер Главной елки страны во Дворце Республики – 2004 «Рождественские приключения», 2005 «Новогодние звезды», 2008 «Волшебный мир», 2011 «Волшебник дед Мороз» (в соавторстве с С. А. Вавиловым), 2019 «Волшебная профессия» (в соавторстве), 2020 «Волшебный мир» (в соавторстве).

Главный режиссер дней культуры Республики Беларусь: Армения – 2014, 2019, Индия – 2017, Таджикистан – 2015, Туркмения – 2018, Турция – 2016, Узбекистан – 2018, Казахстан – 2021, выставки «ЭКСПО-2020» в г. Дубай (ОАЭ).

Автор сценария и режиссер детских новогодних мюзиклов «Щелкунчик» (2021) на музыку П. Чайковского и «Золушка» (2023) на музыку С. Прокофьева.

Рассматривая творческий путь В. В. Дудкевича, было бы несправедливо не сказать несколько слов о его коллегах – балетмейстерах и репетиторах, работающих сегодня рядом с ним.

В период, когда он возглавил художественное руководство коллективом, А. А. Алешкевич уже работал в ансамбле как артист. После получения молодым исполнителем балетмейстерского образования в Государственном институте театрального искусства (ГИТИС) на заочной форме обучения главный балетмейстер стал привлекать А. А. Алешкевича к постановочному процессу в качестве помощника балетмейстера, а позднее поручал ему постановку самостоятельных хореографических номеров. Их сотрудничество можно назвать очень успешным, так как на протяжении 40 лет они работают вместе, решая сложные творческие задачи. Сегодня А. А. Алешкевич заслуженный деятель искусств Республики Беларусь, соавтор ярких хореографических композиций, составляющих основной репертуар ансамбля.

Музалевский Игорь Юрьевич, заслуженный деятель искусств Республики Беларусь, в прошлом блестящий солист ансамбля,

продолжает свою творческую деятельность в качестве балетмейстера-репетитора, передавая свой исполнительский опыт молодым артистам.

Мацкевич Игорь Юрьевич – артист и по совместительству балетмейстер, выпускник Белорусской государственной академии музыки, победитель конкурса хореографов имени И. Лиепо. Первые пробы в качестве постановщика состоялись в сценах из спектакля «Мастер и Маргарита».

В качестве педагогов-репетиторов работают, как правило, яркие и талантливые в прошлом исполнители, досконально знающие репертуар и обладающие способностью привести исполнительское искусства каждого индивидуального артиста к общему знаменателю и высокому профессиональному уровню, необходимому для ведущего коллектива страны в жанре народно-сценического танца. В настоящее время на этой должности трудятся Смирнов Сергей Иванович, Ларченко Ольга Игоревна, Юманова Екатерина Викторовна.

Рядом с маститым мэтром в качестве балетмейстера дебютирует его воспитанник, артист ансамбля Максим Кашевич, выпускник кафедры хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств, на счету которого несколько достойных хореографических композиций, с успехом идущих в репертуаре коллектива, созданных под руководством В. В. Дудкевича. Умение рассмотреть в талантливом артисте дар постановщика, взрастить в нем желание создавать, вверяя ему свои идеи и при этом слышать своего ученика, доверять его видению – это тоже своего рода дар – дар настоящего наставника. Вокально-хореографическая композиция «Ульяница», сцены из спектакля «Мастер и Маргарита», «Сюита дружбы народов Содружества Независимых Государств», «Османская сюита», хореографическая композиция «Летели гуси» – это не весь перечень совместно созданных номеров. Между начинающим балетмейстером и его маститым учителем складывается удачный творческий тандем, где воедино соединены новое дерзкое видение пластического языка и глубокое профессиональное знание основ хореографического искусства.

В. В. Дудкевич не относится к типу людей, проповедующих после себя потоп или с радостью взирающих на проблемы коллектива после своего ухода. Осуществляя художественное руководство на протяжении более полувека, вложив в его развитие свои силы, талант и душу, он хочет быть уверенным в дальнейшем процветании и счастливой творческой судьбе ансамбля, ставшего ему беспредельно родным. Именно поэтому выбор своего преемника стал для него непростой задачей.

В заключение хотелось бы затронуть еще одну немаловажную составляющую жизненного уклада В. В. Дудкевича – семью. Глядя на отношения с родными людьми, можно с уверенностью назвать его счастливым человеком. Сегодня он преданный и внимательный муж, проживший с любимой единственной женщиной более 61 года; любящий, но взыскательный отец, воспитавший двух детей, дочь Алену и сына Федора; мудрый свекор и тесть; добрый и всепонимающий дедушка Маши, Тимофея, Варвары и Анатолия. В своей семье он – безоговорочный и неоспоримый авторитет при полном отсутствии жесткого и авторитарного доминирования, так как к качестве базиса его доминантности лежат беспредельная любовь, нежность, чувство справедливости и разумной требовательности к родным людям, желание видеть их счастливыми и успешными в выбранной ими сфере профессиональной деятельности, порядочными и честными гражданами своей страны, для которых такие понятия, как «патриотизм» и «любовь к Родине», наполнены конкретными смыслами. В каждом без исключения семейном кругу бывают свои проблемы, некая доля непонимания и противостояния, и семья В. В. Дудкевича не исключение. Однако умение находить выход из сложных жизненных перипетий, не теряя уважения друг к другу, отстаивать истинные ценности, не теряя чувства собственного достоинства, основываться на понятиях справедливости в решении сложных морально-нравственных проблем позволяет этой семье жить в согласии, любви и взаимопонимании. На словах – достаточно просто; достигнуть таких отношений в реальной жизни – огромный каждодневный труд.



Супруги Дудкевичи – Людмила Михайловна и Валентин Владимирович





Дочь Алена, внучка Варвара с супругом Никитой, внук Анатолий с дочерью Амелией



Невестка Екатерина, сын Федор,
внуки Мария и Тимофей

Возвращаясь к анализу творческой деятельности художественного руководителя заслуженного коллектива Республики Беларусь Государственного академического ансамбля танца Беларуси В. В. Дудкевича, отметим, что на сегодняшний день в репертуаре коллектива шесть основных направлений, отражающих яркую палитру бытования народно-сценической хореографии во всех ее проявлениях, каждое из которых может составить отдельную программу. Название каждого направления определил сам балетмейстер исходя из личностного понимания.

Первое направление – «Традиционные белорусские танцы».

Второе направление – «Танцы народов мира».

Третье направление – «Танцы на историческую тематику».

Четвертое направление – «Эстрадно-этнический танец и модерн».

Пятое направление – «Историческая реконструкция».

Шестое направление – создание больших форм: мюзиклов, спектаклей.

В. В. Дудкевич не рассматривает традицию как абсолютную сохраняемость, в которой недопустимы изменения и отклонения. Для него традиции в танцевании – это некая культурная ценность, трансформирующаяся по мере перехода от прошлого к настоящему. По точному замечанию балетоведа, кандидата философских наук, главного редактора журнала «Балет» В. И. Уральской, «экспериментаторство в русле общего движения культурного потока – феномен понятия живой традиции. Сохраняя наиболее кодовые черты, составляющие нравственную основу культуры народов, традиция саморазвивается вместе с народом во времени, шагая в ногу с ее наукой и открытиями <…> Остается только предостеречь от ее формального понимания и главное – от усмотрения в ней возможности во что бы то ни стало подчиниться влиянию моды» [34, с. 72].

Среди белорусских балетмейстеров, активно работающих над поиском путей дальнейшего развития белорусской народно-сценической хореографии, ведущее место, несомненно,

принадлежит В. В. Дудкевичу, человеку-творцу, стремящемуся идти в ногу со временем и размышляющему о понятии «современность». Для него оно многогранно и многослойно и не вмещается в рамки, обозначенные в словарях, где современность значится как действительность в ее настоящем непосредственном состоянии, то, что происходит, существует сейчас [30, с. 682].

Современное для В. В. Дудкевича – это не только здесь и не только сейчас, данное понятие вмещает в себя далекое прошлое и предстоящее будущее.

Закончить повествование о нашем талантливом соотечественнике хочется небольшим отрывком из его рассуждений о современности, непреходящих ценностей жизни и культуре: «Я на протяжении жизни эпизодически пытался вести дневник. Это случалось тогда, когда размышления переполняли меня и, помимо воли, выплескивались в виде коротких заметок, стихов и прочего. Это были сугубо личные записи, не предназначенные для посторонних, ибо все, что меня волновало, также волновало многих на протяжении столетий. Достаточно почитать Экклезиаста, Макиавелли, Монтеня и многих очень умных людей. Думаю, не стоит с ними тягаться. Разве что только на злобу дня. Здесь есть всегда что сказать. Каждый человек индивидуален, каждый несет в себе непознанный и никогда до конца не открытый свой мир.

Начну с себя. Я иногда сам себя не до конца понимаю и способен на неожиданные поступки. Незлобно спорил со своей суперсовременной внучкой Варварой – студенткой 3 курса Шанхайского университета, которая знает китайский, английский, естественно, русский, белорусский языки, учит испанский.

“Дедушка (вернее, зовет она меня “Валик”), ты извини, хоть ты и очень умный, но рассуждаешь с точки зрения очень взрослого человека!” (Деликатно не сказала очень старого). Не современно! В том коротком споре я не стал разубеждать ее, понимая с высоты своей “взрослости”, что эта диалектическая пара “современно – несовременно” пришла к нам из далеких веков и тысячелетий. Сейчас, наедине с чистым листом бумаги, спор

о том, что временно, что вечно и что в нашей сегодняшней жизни может нравиться и не нравиться мне и ей.

Мир стремительно прогрессирует в области технического прогресса, меняется качество жизни, вернее, не качество, а способ обитания, общения, коммуникаций. По идее, мы должны лучше жить? Вот здесь у меня начинают возникать вопросы. Первый: кто это – "мы"?

Человечество уж очень сильно стало размножаться (в основном за счет Азии, Африки и Латинской Америки), и у меня сразу же возникает опасение, что на всех не хватит. А когда кому-то на нашей земле будет чего-то не хватать, а другим хватать с избытком, то предполагаемая идиллия технологического рая мне кажется очередной утопией. Бывает нечто, о чем говорят: "смотри, вот это новое"; но это было уже в веках, бывших прежде. "Что было, то и будет, и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем". Экклезиаст, сын Давидов.

Второй вопрос: что значит лучше? Жилище!? Дом, вилла, квартира, хижина, шалаш, бочка Диогена? Одному нравится по восходящей: квартира, дом, вилла, замок в деревне Грязь. Другому – рай в шалаше с возлюбленной, винный пифос (бочка), ласкаемая волнами Эгейского моря и возможность сказать Александру Македонскому: "Отойди, ты заслоняешь мне солнце…" Обилие тряпья на теле? Так сразу все одновременно на себя не оденешь. Да и не перещеголяешь царицу Елизавету, дочь Петра I, которая переодевалась несколько раз за день и оставила после себя несколько тысяч нарядов и разоренное государство.

Обилие еды и питья? В современной диетологии это не поощряется. Тем более есть поучительные примеры в истории. Например, почти все османские султаны были очень тучными, имели множество болячек и рано умирали. А христианские аскеты могли неделями поститься и быть бодрыми и сильными духом до глубокой старости.

Вот, собственно, и основные соблазны под названием "жить хорошо".

Во всем этом есть одно большое “НО”! Хорошо бы, если бы это было навсегда, а еще лучше навечно. УВЫ! “Видишь, никто не взял с собой своего достояния. Видишь, никто из ушедших не вернулся обратно” Египет. 1750 г. до н. э. “В саване нет карманов”. Древняя еврейская пословица.

Получается, что материальная часть нашей жизни достаточно эфемерна, она не имеет какой-то универсальной ценности для каждого индивидуума. И самое главное, она конечна, и, по словам одного умного писателя, бывает “внезапно конечна”. Есть ли в нашей жизни что-нибудь такое, что можно назвать непреходящим во времени. То, чему без сожаления можно посвятить свою жизнь? Проще. Есть ли ценности вечные? В нашем современном торгашеском мире, где заблудившемуся в дремучем лесу назойливой, часто лживой и бездарной рекламы нормальному человеку трудно противостоять корыстному натиску торгово-развлекателей. Эти рекламные методы управления толпой отработаны до такой степени, что огромное количество молодежи начинает жить виртуальной жизнью в жизни реальной.

Признаюсь! Я часто думаю о том, актуальны ли истины, записанные на скрижалях Моисея, и актуальна ли Нагорная проповедь Иисуса Христа? Они похожи. Подобные истины излагали и Заратуштра, и Будда. В них в древности были заложены нравственные принципы выживания человечества.

“Не убий. Не укради. Возлюби ближнего, как самого себя. Не возжелай жену ближнего. Нельзя ненависть победить ненавистью и только отсутствием ненависти побеждается она”.

Для чего мы живем? Чтобы есть, пить и плодиться? Плодиться для чего? Зачем? Чуть-чуть перефразируя Уинстона Черчилля, можно сказать: “А для чего мы вообще живем, если нет культуры?”, “Культура важнее и политики, и экономики” – это сказал великий русский философ Николай Бердяев.

Невнимание государства к культуре очень быстро аукнется другими, более агрессивными способами проведения досуга

у населения и, особенно, у молодежи. Культура и искусство – важнейшие из смыслов жизни.

Идея зарабатывания денег культурой и искусством – есть очень "лукавая" и близорукая идея. Во все века, во всей тысячелетней истории человечества культура и искусство никогда не были самоокупаемыми. Перед ними ставились более высокие цели, чем банальный материальный заработок. Они служили идеологии государства или религии, они сохраняли и развивали традиции народов, населяющих разные страны, они облагораживали души живущих в этих странах людей, для того чтобы те не погрязли в дикости нравов. Культура и искусство вместе с религией цивилизовали людей во все века.

Пренебрежение, потребительское отношение к культуре чреваты упрощением, огрублением нравов и, в итоге, цивилизационной деградацией.

Резко сократив количество деятелей культуры, профессиональных и самодеятельных коллективов в республике, какую альтернативу мы предложим населению?

Спорт? Хорошо! Но это не духовное и не эстетическое воспитание. Воспитание силы и совершенства мышц в развитом обществе необходимо компенсировать воспитанием души и разума. Необходимо соблюдать разумный баланс. Основные признаки высокой настоящей культуры и искусства:

1. Высокая духовность.
2. Подлинная национальность.
3. Отсутствие сиюминутной конъюнктурности.

Повторюсь. Культура и искусство должны воспитывать души людей, облагораживать их.

"Memento mori!". Вот я и подошел к главному для себя и, думаю, что и для тебя, моя дорогая девочка, вопросу! Как всегда коротко и емко на это ответили римляне, которыми я восхищаюсь. "Memento Vivere!" Думай о жизни! Думай, как жить, и думай, как ее прожить ярко, честно и достойно».





Фрагменты цикла
исторической реконструкции «Кривичи»





Фрагменты цикла
исторической реконструкции «Кривичи»





Фрагменты цикла исторической реконструкции.
Хореографическая композиция «Лютичи».
Солист – лауреат международных конкурсов А. Зубко





Фрагменты цикла исторической реконструкции. Хореографическая композиция «Лютичи»





Фрагменты цикла исторической реконструкции.
Хореографическая композиция «Весначуха».
Солистка – Д. Янчина





Фрагменты цикла исторической реконструкции. Хореографическая композиция «Дайнова»





Фрагменты номера «Ясь и Янина»





Фрагменты номера «Лянок»





Фрагменты номера «Лянок»





Фрагменты номера «Вяселле».
Невеста – К. Медведева, Жених – А. Мохань





Фрагменты номера «Вяселле»





Фрагменты спектакля-мюзикла «Золушка».
Золушка – солистка ансамбля Т. Ефременко





Фрагменты спектакля-мюзикла «Щелкунчик».
Солистка – заслуженная артистка Республики Беларусь
О. Головач





Фрагменты спектакля-мюзикла «Щелкунчик»





Фрагменты спектакля-мюзикла «Щелкунчик».
Солисты – В. Мороз и М. Богатко





Фрагменты хореографической сюиты «Мастер и Маргарита» по мотивам книги М. Булгакова. Солисты – И. Мацкевич и Н. Шабунь





Фрагменты хореографической сюиты «Мастер и Маргарита» по мотивам книги М. Булгакова





Фрагменты программы «Танцы народов мира» – «Арабский танец», «Венесуэльский танец»





Фрагменты программы «Танцы народов мира» –
«Греческий танец», «Еврейский танец»





Фрагменты программы «Танцы народов мира» – «Китайский танец», «Цыганский танец»





Фрагменты программы «Танцы народов мира» – «Испанский танец», «Итальянский танец»



**Александр Арсеньевич Алешкевич –
балетмейстер Государственного ансамбля танца,
заслуженный деятель искусств Республики Беларусь**



Сергей Иванович Смирнов – репетитор ансамбля





Игорь Юрьевич Музалевский – репетитор,
заслуженный деятель искусств Республики Беларусь





Фрагменты репетиций





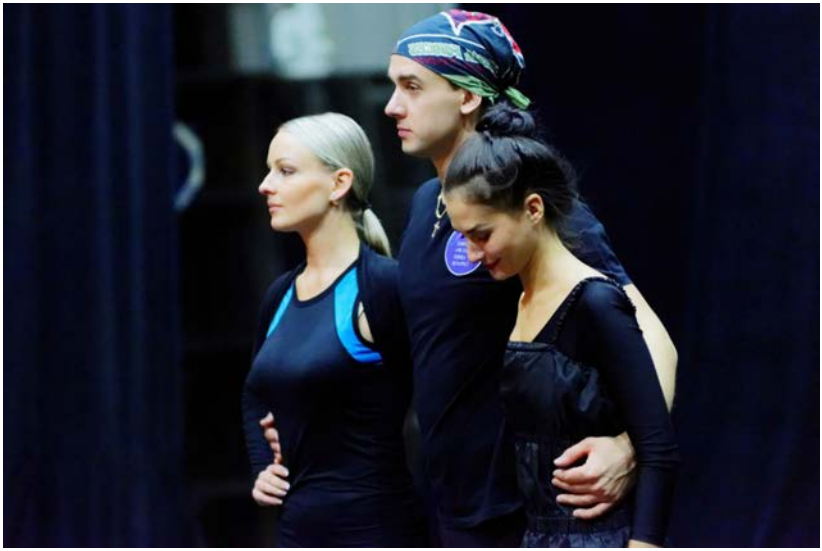
Фрагменты репетиций





Фрагменты репетиций





Фрагменты репетиций



Фрагмент репетиций



**Воспитанники детской школы-студии «Эколь»,
созданной В. В. Дудкевичем
при Государственном ансамбле танца Беларуси**

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алексей Ермолаев. Сборник статей / ред.-сост. М. А. Чурова. – М.: Искусство, 1974. – 232 с.

2. Музыкальный театр Белоруссии: Дооктябрьский период/ Г. И. Барышев, А. Л. Кошилов, Г. И. Кулешова [и др.]. – Мн.: Навука і тэхніка,1990. – 384 с.

3. *Пракапцова, В. П.* Спасціжэнне майстэрства: станаўленне мастацкай адукацыі ў Беларусі / В. П. Пракапцова. – Мн.: Мін. ф-ка каляр. друку, 2006. – 163 с.

4. *Чурко, Ю. М.* Белорусский народный танец. Историко-теоретический очерк / Ю. М. Чурко. – Мн.: Наука и техника, 1972. – 196 с.

5. *Чурко, Ю. М.* Белорусский сценический танец / Ю. М. Чурко; АН БССР. Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Мн.: Наука и техника, 1969. – 109 с.

6. *Чурко, Ю. М.* Белорусский хореографический фольклор / Ю. М. Чурко. – Мн.: Выш. шк., 1990. – 412 с.

7. *Чурко, Ю. М.* Линия, уходящая в бесконечность: субъективные заметки о современной хореографии / Ю. М. Чурко. – Мн.: Полымя, 1999. – 220 с.

8. *Алексютович, Л. К.* Балетмейстер Константин Алексютович / Л. К. Алексютович. – Мн.: Беларусь, 1984. – 112 с.

9. *Гребенщиков, С. М.* Белорусские танцы / С. М. Гребенщиков. – Мн.: Наука и техника, 1978. – 240 с.

10. *Гребенщиков, С. М.* Сценические белорусские танцы / С. М. Гребенщиков; ред. Ю. М. Чурко. – Мн.: Наука и техника, 1974. – 325 с.

11. Прыдзвінскія карункі: народная танцавальная спадчына Віцебшчыны / Н. В. Уліновіч [і інш.]; рэдкал.: Ю. В. Кузьмянкова [і інш.]. – Мн.: БудМедыяПраект, 2020. – 420 с.

12. *Коновальчик, И. В.* Женский образ в хореографическом искусстве Беларуси XX – начала XXI века / И. В. Коновальчик; М-во культуры Респ. Беларусь, Бел. гос. ун-т культуры и искусств. – Мн.: БГУКИ, 2023. – 238 с.

13. *Прокопцова, В. П.* Павел Масленников. Портрет художника в зеркале времени: воспоминания, документы, альбом-каталог / В. П. Прокопцова. – Мн.: Маст. літ, 2012. – 303 с.

14. *Чурко, Ю. М.* Белорусский балетный театр / Ю. М. Чурко. – Мн.: Беларусь1983. – 181 с.

15. *Ваганова, А. Я.* Основы классического танца / А. Я. Ваганова. – 5-е изд. – Л.: Искусство, 1980. – 191 с.

16. *Чурко, Ю. М.* Белорусский балет в лицах / Ю. М. Чурко. – Мн.: Беларусь, 1988. – 219 с.

17. «Спасибо за доверие… Спасибо за талант…». Ушел из жизни режиссер Борис Луценко // Минские Новости. – 05.02.2020. – URL: https://minsknews.by/spasibo-za-doverie-spasibo-za-talant-ushel-iz-zhizni-rezhisser-boris-luczenko/.

18. *Ногина, Е. А.* Б. В. Асафьев – создатель первого советского телебалета / Е. А. Ногина // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. – 2015. – № 3 (38). – С. 177–184.

19. *Василенко, С.* Страницы воспоминаний / С. Василенко. – М.-Л., 1948. – С. 123–128.

20. *Асафьев, Б. В.* Встреча со Спендиаровым / Б. В. Асафьев // Очерки об Армении. – М., 1958. – С. 14–15.

21. *Нечай, О. Ф.* Большой мир малого экрана / О. Ф. Нечай. – Мн.: Нар. асвета, 1979. – 112 с.

22. *Кожемяко, Д. А.* Хореографическое искусство в экранной культуре: формы и художественные свойства презентации: монография / Д. А. Кожемяко. – Мн.: А. Н. Вараксин, 2020. – 212 с.

23. Интервью Андрея Муковозчика с художественным руководителем ансамбля Валентином Дудкевичем «Художественный руководитель Государственного академического ансамбля танца Беларуси – о традициях и новациях, танцах и песнях, детях и взрослых // СБ. Беларусь сегодня. – 9 июня 2018 г.

24. *Чурко, Ю. М.* Проблемы интерпретации фольклора в современном хореографическом искусстве / Ю. М. Чурко // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2005. – № 5. – С. 38–45.

25. *Аксёнова, А. С.* История искусств: просто о важном: стили, направления, течения / А. С. Аксёнова. – М.: Эксмо, 2025. – 208 с.

26. *Захаров, Р. В.* Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р. В. Захаров. – М.: Искусство, 1983. – 237 с.

27. *Эльяш, Н.* Многонациональная палитра / Н. Эльяш // Советский балет. – 1982. – № 6. – С. 8–9.

28. *Иноземцева, Г.* Национальные традиции и балет / Г. Иноземцева, Н. Левкоева // Советский балет. – 1986. – № 5. – С. 62–64.

29. *Бэлза, И. Ф.* Михал Клеофас Огиньский / И. Ф. Бэлза. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1974. – 127 с.

30. *Ожегов, С. И.* Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова; Российская АН; Российский фонд культуры. – 3-е изд., стер. – М.: АЗЪ,1995. – 928 с.

31. *Полякова, А. С.* Танец постфолк как способ актуализации народного танца в современной хореографической культуре / А. С. Полякова // Arts Academy. – 2019. – № 2 (11). – С. 25–31.

32. *Лобко, С.* Зверь с разумом человека. Разбираемся, кто такие белорусские волколаки и почему их жалели / С. Лобко. – 26.03.2025. – URL: https://smartpress.by/idea/istoriya/zver-s-razumom-cheloveka-razbiraemsya-kto-takie-belorusskie-volkolaki-i-pochemu-ikh-zhaleli/.

33. *Писарева, Наталья.* Статья Бацила драйва / Наталья Писарева // СБ. Беларусь сегодня. – 16.10.2007. – С. 17.

34. *Уральская, В. И.* Богатство традиций. Развитие, а не мода / И. В. Уральская // Журнал «Балет». – 2026. – № 1 (252).

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 5

Начало творческого пути 11

Восторженные мечты
и суровая действительность 41

Исполнитель, репетитор, постановщик, режиссер –
метаморфозы пути 53

Более полувековой роман
с народно-сценической хореографией 87

Список использованных источников 224

Научно-популярное издание

Коновальчик Ирина Викторовна

ЖИЗНЬ В ТАНЦЕВАЛЬНОМ ИЗМЕРЕНИИ

СУБЪЕКТИВНЫЕ ЗАМЕТКИ О ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НАРОДНОГО АРТИСТА БЕЛАРУСИ В. В. ДУДКЕВИЧА

Монография

Редактор *Н. В. Боярова*
Компьютерная верстка *Т. В. Лукашонок*

Подписано в печать 27.08.2026. Формат 60×84/16.
Бумага офсетная. Ризография.
Усл. печ. л. 13,6. Уч.-изд. л. 11,5. Тираж 100 экз. Заказ 98.

Издатель и полиграфическое исполнение:
государственное учреждение образования
«Республиканский институт высшей школы».
Свидетельство о государственной регистрации издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/174 от 12.02.2014.
Ул. Московская, 15, 220007, г. Минск.