

УДК 792.8

«КУБИНСКОЕ ЧУДО»: К 70-ЛЕТИЮ СОЗДАНИЯ
«БАЛЕТА АЛИСИИ АЛОНСО»

Ф. М. Т. Сакамото де Мясников^{1,2}

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия

² Михайловский театр, пл. Искусств, 1, Санкт-Петербург, 191011, Россия

Статья посвящена осмыслению феномена кубинского балета, нередко именуемого «кубинским чудом». Описан вклад его основателей Фернандо, Алисии и Альберто Алонсо, охарактеризованы этапы становления танцевального искусства Кубы. Показана детерминация отдельных периодов кубинского балета политическими событиями. Актуализированы данные о создании первой школы балета на Кубе, о первом русском балетном педагоге Николае Яворском, о балетном образовании. Уточнены отличительные характеристики кубинской балетной школы. Сделан вывод о том, что универсальная система хореографического образования, разработанная Фернандо и Алисией Алонсо, позволила за кратчайший срок поднять «юный» кубинский балет до мирового уровня.

Ключевые слова: кубинский балет, «кубинское чудо», Альберто Алонсо, Фернандо Алонсо, Алисия Алонсо

‘THE CUBAN MIRACLE’: TO THE 70TH ANNIVERSARY OF THE
CREATION OF ‘BALLET ALICIA ALONSO’

Fatima M. T. Sakamoto de Miasnikov^{1,2}

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg 191023, Russian Federation

² The Mikhailovsky Theatre, 1, Pl. Iskusstv (Arts Sq.), Saint Petersburg 191011, Russian Federation

The article is devoted to comprehension to the phenomenon of the Cuban ballet, often referred to as the “Cuban miracle”. The contribution of its founders Fernando, Alicia and Alberto Alonso is described; the stages of the formation of Cuba’s dance art are characterized. The determination of certain periods of the Cuban ballet by political events is shown. Data on the creation of the first school of ballet in Cuba, about the first Russian ballet teacher Nikolay Yavorsky, about ballet education are updated. The distinctive characteristics of the Cuban ballet school are specified. It is concluded that the universal system of choreographic education, developed by Fernando and Alicia Alonso, allowed for the shortest period to raise the “young” Cuban ballet to the world level.

Keywords: Cuban ballet, “Cuban miracle”, Alberto Alonso, Fernando Alonso, Alicia Alonso

Танец — это работа не только мышц вашего тела,
это также работа мышц вашего сердца

Фернандо Алонсо [1, с. 149]

Введение

Давние традиции европейских балетных школ — итальянской, русской, французской, английской, датской — хорошо известны. В середине XX века в этот ряд ворвалась новая балетная школа со своим собственным стилем исполнения — кубинская. Под термином «балетная школа» в узком смысле понимается учебный центр. В широком смысле «школа» — это специфический стиль исполнения танца, особая техника движений и способ выразительности. Кубинские мастера танца сумели за очень короткий в историческом смысле срок создать узнаваемый исполнительский стиль («кубинское чудо»). Его основой стала созданная на Кубе система хореографического образования, характеристике которой и посвящена статья. Актуальность темы обусловлена, во-первых, профессиональным интересом представителей балетного искусства к феномену классического хореографического образования на Кубе, а, во-вторых, недостаточностью сведений о методике преподавания классического танца в кубинской национальной балетной школе.

Методология и методы исследования

Кроме методов непосредственного наблюдения и интервьюирования, позволивших автору статьи «изнутри» познакомиться с образовательным процессом, использован метод культурно-исторического и контекстного анализа для объяснения причин и условий быстрых темпов формирования балетной школы.

Основная часть

Кубинские зрители впервые познакомились с искусством классического балета в XIX веке. Куба в это время была богатой страной, привлекательной для гастролирующих трупп, и на кубинских сценах выступали артисты из Франции, Италии, Испании, Австрии, Англии. Самым ярким театральным со-

бытием стали триумфальные гастролы в Гаване австрийской балерины Фанни Эльслер в 1841–1842 годах. В начале XX века (1915; 1917; зимний сезон 1918–1919 годов) на кубинской сцене блистала всемирно известная русская балерина Анна Павлова [2]. Ее выступления вдохновили творческую кубинскую интеллигенцию на создание в 1918 году «Музыкального общества» (Sociedad Pro-Arte Musicale), по инициативе которого в 1931 году открылась балетная студия – колыбель танцевального образования на острове [3]. Русский танцовщик Н. П. Яворский, оказавшийся в то время в Гаване, был приглашен ее руководителем [4]. Среди его первых учеников – Алисия Эрнестина де ла Кариад дель Кобре Мартинес дель Ойо (Алонсо), Фернандо Хуан Эвангелиста Эугенио де Иисус Райнери Алонсо и Альберто Хулио Райнери Алонсо (рис. 1).

Однако профессиональный уровень студии был недостаточен. По этой причине, при содействии Н. П. Яворского, Альберто Алонсо уже с 1934 года был в составе труппы «Балле Рюс де Монте-Карло», где брал уроки у известных мастеров О. И. Преображенской, Л. Ф. Мясина, М. М. Фокина, Дж. Баланчина и др. [5; 6].

Двое других будущих основателей знаменитой школы кубинского балетного искусства (Фернандо и Алисия Алонсо) в 1937 году отправились продолжать обучение в США (рис. 2), где работали эмигрировавшие из Европы балетные педагоги: англичанка Мюриэл Стюарт¹ и итальянка Сиа Фортанолли Тосканини². Фернандо, Алисия и Альберто Алонсо отмечали впоследствии, что большее значение для них имели Энрико Зафретта, представитель старой итальянской школы, и А. А. Федорова, ученица Энрико Чеккетти, солистка балета Мариинского театра [3, с. 36; 7, с. 48].

Кубинский балет складывался на пересечении многих национальных традиций, но все же традиции старой русской балетной школы, усвоенные благодаря педагогам – Н. П. Яворскому, А. А. Федоровой, М. М. Фокину, М. М. Мордкину, Дж. Баланчину, А. Н. Обухову, А. И. Вильтзак, – «считаются базовыми для испол-



Рис. 1. Альберто, Алисия, Фернандо Алонсо

¹ Стюарт была ученица А. П. Павловой.

² До приезда США Тосканини обучалась по методу Чеккетти и была прима-балериной миланского театра Ла Скала.

нительского стиля кубинского национального балета и системы хореографического образования» [1, с. 23, с. 208; 6, с. 20; 8, с. 49]. Традиции русской балетной школы, естественно, сказались на творчестве Алисии Алонсо: так, самые придирчивые кубинские балетоманы-патриоты признавали, что руки Алисии Алонсо (традиционно слабое место у западных танцовщиц) явно свидетельствовали о русской школе. И это, действительно, так. Алисия училась в

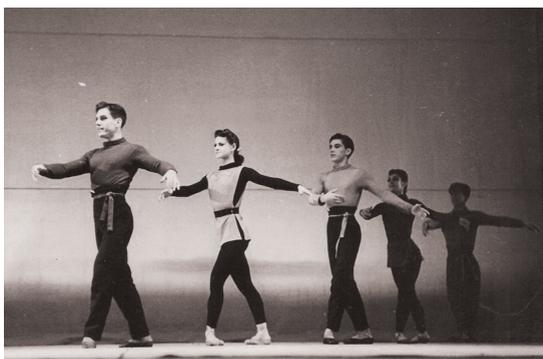


Рис. 2. Фернандо Алонса (крайний слева) на репетиции балета Джерома Робинса «Interplay»

школе Анатолия Вильтзака, последнего премьерера Императорского балета, и его жены Людмилы Шоллар, балерины Мариинского театра» [9, с. 159].

После обучения в Америке и выступлений в составе труппы «Ballet Theatre» в Нью-Йорке Алисия, Альберто и Фернандо Алонсо вернулись на Родину с твердым намерением создать профессиональную кубинскую балетную труппу. Правительство Кубы, возглавляемое Фульхенсио Батиста (1940–1944 и 1952–1959) и Рамоном Грау (1945–1952), не поддерживало искусство и о создании национального балета или собственной балетной школы не помышляло. Поэтому Алисия Алонсо предложила нескольким кубинским танцовщикам из балетной школы Музыкального общества и артистам нью-йоркской труппы «Ballet Theatre» создать собственную компанию, которая получила название «Балет Алисии Алонсо». Датой рождения труппы стал 1948 год [10, с. 5]. «День 28 октября 1948 г. — дата, вошедшая в историю кубинского сценического танца» [11, с. 169]. Решение Алонсо о возвращении на Кубу обусловлено и экономическим кризисом, с которым в 1948 году столкнулась труппа «Ballet Theatre». По этой же причине и другие члены труппы приняли предложение Алисии Алонсо.

Компания не имела государственной поддержки и существовала на средства меценатов, интеллигенции, любителей балета и, отчасти, на собственные средства Алонсо. Труппа насчитывала 40 артистов, из которых только шестнадцать были кубинцами. Солистами, кроме Алисии Алонсо, стали Игорь Юшкевич, Мелисса Хайден, Барбара Фаллис, Хелен Комарова, Майкл Моле, Ройес Фернандес, Паула Ллойд, Синтия Ризели. Среди солистов, уроженцев Кубы, известна Дульсе Аная. В это время говорить о едином стиле кубинского балета еще рано; главной задачей был поиск компромисса между чрезвычайно разнообразными манерами исполнения танцовщиков, но Фернандо, Алисия и Альберто Алонсо понимали, что для выработки единого стиля нужна своя школа и собственная система обучения.

В 1950 году при небольшой экономической помощи государства, оказанной под давлением Федерации студентов университета Гаваны (FEU) и ряда общественных организаций, была создана «Академия балета Алисии Алонсо» для подготовки нового поколения профессиональных танцовщиков. В 1955 году труппу переименовали в «Балет Кубы». В 1956 году из-за несогласия Алисии Алонсо с культурной политикой правительства Батисты, которое не поддерживало искусство, «Балету Кубы» и Академии было отказано и в довольно скромной государственной финансовой поддержке. Но уже начиналась Кубинская революция. С ее победой и установлением на Кубе социалистического строя отношение к балету кардинально изменилось. Сохранился рассказ о встрече Фиделя Кастро с руководством балетной школы. Фидель спросил, сколько нужно денег для развития балета на Кубе. «Сто тысяч песо», — ответил Фернандо Алонсо. «Правительство дает вам двести тысяч», — заключил Фидель [12, с. 80]. Действительно, после революции 1959 года развитие кубинского балета пошло максимально быстрыми темпами. А труппа получила название «Национальный балет Кубы» [13, с. 37].

На I Международном конкурсе артистов балета в Варне (Болгария) в 1964 году молодые кубинские танцовщики завоевали многие награды, их яркий исполнительский стиль стал открытием для европейской публики. Новые успехи и международное признание принесло участие в IV Международном фестивале танца в Париже в 1966 году: высшая награда (Grand Prix de La Ville de Paris) присуждается Алисии Алонсо. В 1977 году на VIII Международном фестивале танца в Париже Алисия Алонсо была награждена Золотой звездой как одна из наиболее выдающихся балерин. Важно не только то, что сама Алисия Алонсо и другие кубинские танцовщицы покорили сердца зрителей и жюри, важно, что стиль кубинского балета стал узнаваем. Именно это известный балетный критик Арнольд Хаскелл (Arnold Haskell) называл «кубинским чудом» [14]. А ведь с момента основания первой учебной балетной студии прошло чуть больше тридцати лет.

Итак, причина рождения стиля кубинского балета кроется в педагогической системе, создание которой во многом связано с деятельностью трех Алонсо: Фернандо (художественного руководителя), Алисии (примы), Альберто (хореографа). Все они оказались вдумчивыми педагогами-исследователями, разработавшими методики обучения, с учетом достижений мировых балетных школ, особенностей кубинской культуры, в том числе музыки и фольклора, физических характеристик танцовщиков и их экспрессивных возможностей. «Я собрал вместе все то, что впитал от моих педагогов, хореографов и танцовщиков, которые встречались мне на пути — представителей разных школ — итальянской, французской, русской и датской, даже из Бродвейских музыкальных постановок», — утверждал Ф. Алонсо [1, с. 20]. Особенностью кубинской школы, начиная с самого первого этапа, также стали толерантность, отсутствие предрассудков и расовых комплексов [15].

Алисия Алонсо также вспоминала: «Мы исследовали различные существующие школы: старую русскую и итальянскую школу, английскую и другие. Когда я танцевала в Советском Союзе в 1957–1958 гг., мы внимательно изучали опыт советской школы балета, разработанной великим педагогом Агриппиной Яковлевной Вагановой» [16, с. 7]. Однако весь этот опыт был «пропущен» через фильтр кубинских эстетических и технических критериев (рис. 3).

«Опытным образцом» новой педагогической системы стала сама Алисия Алонсо. Именно работа над ее сценическим образом (с учетом физических данных) стимулировала поиск адекватных методик для занятий. Сначала трое Алонсо действовали методом проб и ошибок. При этом результаты были высоко оценены критиками и коллегами, которые говорили, что танец Алисии отличается от стиля американских танцовщиков, обладает особенной выразительностью и даже назвали его «Алонсо стилем». Он и стал тем желаемым образом, который попытались воплотить в педагогической системе кубинского балета. Тогда началась подлинно научно-педагогическая работа, связанная со сравнительным анализом различных методик, с поистине междисциплинарными исследованиями в области кинезиологии, этнопсихологии, культурной антропологии.

Фернандо Алонсо стал ведущим педагогом-исследователем, который использовал и собственный разнообразный творческий опыт, и прекрасное знание анатомии (рис. 4).

Ф. Алонсо отмечал, что ему очень помогло знакомство с хирургами-ортопедами и то, что его прадед, профессор гаванского университета,



Рис. 3. Алисия Алонсо дает урок классического танца



Рис. 4. Фернандо и Алисия Алонсо

привил ему прекрасное чувство наблюдения и уверенность в том, что всему есть научное объяснение. Он также проявлял большой интерес к психологии и к специфическим «техникам тела», под которыми понимаются специфические двигательные навыки и привычки, формирующие особую пластику, ритм движений [17, с. 305–326], особое «искусство обращения с собственным телом» [18], что может быть идентифицировано как национальные антропологические характеристики. По мнению Ф. Алонсо, кубинцы унаследовали от испанцев мужественный, несколько агрессивный стиль танца, восходящий к двигательным практикам тореадора, от африканцев — быстроту и живость, чувство ритма. На этой основе, с учетом особенностей женского и мужского телосложения, Фернандо создал кубинский образ танца. Он говорил, что пытался соединить женственность французских балерин, английскую точность и динамизм движений североамериканских балетных артистов, унаследованные ими от музыкальной комедии, и скрепить это все кубинским национальным характером.

Разрабатываемая Ф. Алонсо учебная программа опиралась на взаимодействие анатомии и кинезиологии, была направлена на понимание физиологических, механических и психологических основ движения человеческого тела и служила не только для объяснения, но и для художественного воплощения танцевального образа. Когда Ф. Алонсо разрабатывал свою методику, он со знанием дела говорил о мышцах человеческого тела. Его система опиралась на детальное понимание танцовщиком работы своего тела. Система Ф. Алонсо подробно объясняет, какие мышцы нужны для выполнения того или иного движения, использование каких мышц оптимально и эффективно для решения той или иной танцевальной задачи. «Танцовщик не может танцевать, не зная ничего о своем теле и не владея им в полной мере», — повторял педагог [1, с. 169]. Созданию и совершенствованию своей программы Фернандо Алонсо посвятил более трех четвертей века, и все свои знания он передал своим ученикам, которые сейчас стали педагогами и применяют эти знания в кубинской балетной школе.

Исследователи в области педагогики балета (П. А. Силкин, П. Ю. Маслеников и др.) отмечают, что интерес к анатомии, особенностям телосложения человека и биомеханике выказывали еще в XVIII и XIX веке французский балетмейстер Жан-Жорж Новерр (1727–1810) и Карло Блазис (1797–1878) [19; 20]. Новерр акцентировал «необходимость знаний в области естественных и точных наук, в том числе и анатомии». Блазис «рассматривал правила движения человеческого тела с точки зрения анатомии и биомеханики, постепенно переходя непосредственно к танцу. Таким образом, он показывает, насколько искусство балета неотделимо от знаний в области естественных наук, насколько эти знания важны для танцовщика» [19, с. 69–70].

Говоря о становлении метода преподавания классического танца на Кубе, следует напомнить о достижениях русских педагогов. Одним из выдающихся

ся представителей этого времени был Н. Г. Легат. Его ученик Ф. В. Лопухов вспоминал: «Педагогическое искусство Н. Г. Легата было поразительно. Он интуитивно понимал, что нужно для каждого ученика в классе. У него был отлично выработанный индивидуальный подход, что труднее всего дается учителям танца. Особенностью преподавания Легата было стремление чередовать работу мышц. Прекрасный рисовальщик, хорошо знавший тело человека, его связки и мышцы, Легат старался задавать движения для работы мышц, уже успевших отдохнуть. Он так и говорил: «Надо дать отдохнуть этой жиле» [21, с. 83].

Подробные сведения о том, как в Ленинградском хореографическом училище под руководством Агриппины Яковлевны Вагановой, педагогом которой также был Н. Г. Легат, еще до войны 1941-1945 годов шли интенсивные медико-биологические исследования, в том числе связанные и с биомеханикой, приводятся в работе П. Ю. Масленникова: «А. Я. Ваганова стала идейным вдохновителем полного пересмотра искусства балета через научное знание, при этом, не умаляя значения индивидуальности учеников и творческого начала. Идеи и исследования, проведенные в 30-х годах XX века, оказались настолько передовыми, что некоторые их аспекты не теряют своей актуальности и сегодня» [22, с. 21]. Возможно, Алонсо познакомились с опытом научного сопровождения учебного процесса во время пребывания в СССР в 1957-1958 годах. Алисия Алонсо вспоминала: «В основу нашего обучения положены традиции русской балетной школы. Мечта наших балерин — танцевать, как танцует Галина Уланова» [23, без с.]. С особой теплотой об этом времени вспоминал Фернандо Алонсо: «Для меня, балетмейстера и педагога, в высшей степени полезно было увидеть, как в Советском Союзе ведется обучение классическому танцу» [24, без с.]. Получается, что Алонсо продолжили, развили и обогатили научный подход, намеченный в русском и советском хореографическом образовании.

Программа обучения в кубинской балетной школе была рассчитана на восемь лет, включала уроки классики, пальцевой техники, дуэтного танца, адажио и вариации, фольклорный танец (данзон, мамбо, ча-чача, и т. д.; афро-кубинский чанго, очун, йемяя и т. д.), сценический характерный танец, испанский танец (хота, севильянас, фанданго, сегидилья, фламенко, фаррука и т. д.), современный танец, пантомиму, уроки грима и макияж. На актерском отделении школы изучали сценографию, театральную технологию и мастерство освещения. Учащиеся получали музыкальное образование по классу фортепиано, занимались оркестровкой и теорией музыки, а также изучали историю искусств, историю танца, историю костюма и эстетику. В общеобразовательную программу дополнительно были включены методика классики и кинезиология.

По словам Фернандо Алонсо, наука — это часть искусства, и все артисты — танцовщики, педагоги, хореографы — обязаны применять научный подход в сво-

ей работе. Зная особенности человеческого тела, Фернандо Алонсо объяснял их доступно для понимания студентов: как осуществлять вращение, как делать упражнения с дыханием по примеру упражнений для астматиков, и многое другое. Это касается и самой структуры урока. Так Фернандо объяснял: «урок лучше начинать не с *grand plié*, а с *tendu* — сначала разогреть малые мышцы, и уже затем – большие» [1, с. 62]. Он также советовал делать три комбинации с *tendu* с разным ритмом и счетом: «Мы проводим *tendu* на четыре счета. Удерживать *tendus* означает использовать время, чтобы добиться большей выворотности и лучшей формы» [1, с. 62]. Особая последовательность в выполнении упражнений во избежание мышечных травм и многократное повторение *tendus* и *jeté* — также особенность методики. С помощью ежедневных упражнений у станка с разным ритмом и счетом артисты учатся с самого начала сознательно полностью использовать каждый последовательный шаг, чтобы улучшить форму ноги, четкость и скорость выполнения движения.

Кубинский метод преподавания классического танца постепенно и логически направляет, готовит ученика к овладению техникой танца без излишних физических усилий (надо прикладывать столько физических сил, сколько необходимо для выполнения движения). Легкость исполнения считается одной из отличительных особенностей кубинской балетной школы. Так, М. Барышников отмечал, что кубинские танцовщики двигаются так легко, как никто другой, их движения отличает простая и благородная манера [25, с. 22]. Когда кубинский танцовщик входит в зал, его невозможно не заметить [26].

Особенностью стиля кубинских танцовщиков является великолепная техника вращения, виртуозный баланс, высокие прыжки. «В кубинской труппе мужская половина гораздо сильнее женской. Прыжки и вращение юношей заслуживают высокой оценки» [9, с. 162] Метод обучения вращению основан на твердой убежденности в мудрости законов природы: в сознательном использовании возможностей центростремительной силы, закона инерции, законов равновесия и центробежной силы, особенно во время поворотов, *pirouettes*, *chaîné*, в *fouetté*. Таким образом, Фернандо Алонсо осуществил на практике применение законов физики при создании метода обучения вращению.

Фернандо Алонсо объяснял важность опорной ноги, различных поворотов головы, которые соответствуют направлению движения. Он всегда говорил: «Когда ваша техника правильная, то нет никаких препятствий» [1, с. 165]. Известно, что Алисия Алонсо выполняла шесть и даже семь пируэтов. Фернандо по этому поводу говорил, что если вы делаете пять пируэтов, тогда вы сможете сделать и шесть, если понимаете, как работает тело и умеете это использовать.

Еще один аспект кубинской методики связан с опытом Алисии Алонсо. Когда у танцовщицы возникли проблемы со зрением, пришлось изменить характер занятий (рис. 5).



Рис. 5. Алисия Алонсо и Маюми Сакамото де Мясников. Гавана. 2017

Фернандо советовал ей при выполнении многих упражнений закрывать глаза, чтобы «на слух» ощущать сущность движения» [1, с. 155]. Внутреннее ощущение вертикального положения тела, равновесия, обостренный слух оказались важны для владения телом. Этот прием был перенесен в класс, и сегодня в кубинской балетной школе, обычно в конце урока, выполняются упражнения на равновесие с закрытыми глазами.

Большое внимание в кубинской школе уделяется «балансу», вращению и прыжкам. Обучение балансу с самых ранних лет имеет решающее значение для будущих вращений и разрабатывается с первых упражнений у станка. Для начала танцовщик должен твердо стоять (держать равновесие – баланс) на опорной ноге и держать равновесие. По сути, каждое упражнение может завершаться «балансом». Упражнения на выработку «баланса» даются постепенно, сначала на двух ногах, затем на одной ноге, на полной стопе и на полупальцах.

Обучение балансу с самых ранних лет имеет решающее значение

Методика обучения пируэту или вращению очень логична. Это упорная работа над «балансом» на каждом уроке и над *tour lent* во всех позициях, таких как: *cou de pied*, **passé* или с ногой на 45° или 90° во всех направлениях с правильной постановкой спины и рук. Всегда надо иметь перед собой точку направления, которая поможет динамике и ритму вращения. К этому следует добавить «чувство блока». Оно имеет фундаментальное значение при любом движении с исполнением вращения. Изучение «блока» также начинается с ранних этапов, уже в течение первого года обучения. «Блок» означает статическую зависимость между плечами и бедрами при выполнении движения, т. е. все части тела (ноги, руки и голова) движутся как единое целое в одном направлении. *Passé*³ является ключевым компонентом *pirouette* и исходных вращений: «Чем выше *passé*, тем легче сохранить момент вращения» [1, с. 62].

Приведем некоторые рекомендации, известные любому педагогу кубинской балетной школы: использовать движения тела в сочетании с движениями головы, ног и рук; думать о том, что ноги во время танца должны быть такими же выразительными, как и руки; быть свободным в использовании рук. Педагоги учат студентов не смотреть в пол (это символ неуверенности). Взгляд должен

³ *Passé* – высокое положение рабочей ноги, согнутой в колене, с носком, касающимся опорной ноги при вращении.

быть активным (это важный аспект). Во время танца глаза должны говорить. Очень характерно завершение движений всегда наверх. Важно, чтобы en dehors занимал правильное положение в тазобедренном суставе при выполнении всех движений на 25° , 90° , 180° , в прыжках, при приземлении, en l'air. Passé (положение рабочей ноги при вращении) должно быть очень высоким. Необходимо, чтобы угол между туловищем и коленом был 90° . Высота полупальцев для баланса необходима как для женщин, так и для и мужчин, всегда $3/4$. Вращению начинают учить очень рано, на втором году обучения (Nivel elemental), так как именно в этом возрасте ребенок не боится вращаться. Выполняются специальные упражнения и тренировки для выработки хорошего баланса и passé на 90° для вращения. Для управления балансом необходимо кроме быстрых поворотов использовать также медленные, всегда точно и в очень высоком relevé. Есть требование четкого перехода от активного движения к пассивной позе, чтобы показать хороший баланс, отличного вращения на выворотной ноге благодаря отработанному балансу.

Вращение хорошо дается кубинским мальчикам, так как у них имеется хорошая природная координация, природная склонность к такому типу движения (рис. 6).

Педагоги работают над тем, чтобы девочки исполняли вращения так же хорошо, как и мальчики. Но одной природной склонности недостаточно. Ее дополняет понимание основных физических законов: инерции (тело в состоянии покоя), равновесия (баланса), центробежной силы (в результате чего тело как бы стремится вырваться наружу) и центростремительной силы (в результате чего тело двигается к центру оси). В результате кубинские танцовщики приобретают удивительную технику вращения. Как отмечает Е. Литвинская, «у кубинских артистов много достоинств: музыкальность, абсолютное чувство ритма, гибкость, отменная устойчивость, великолепная техника вращения. Они наполняют все движения специфической тревожной грацией, особым ритмическим трепетом, что создает впечатление танцевальной насыщенности, разнообразия форм, многоцветного пластического изобилия» [27, с. 16].

«Кубинские танцовщики — одни из лучших в мире. Движения и ритм бегут по их афро-



Рис. 6. Учащиеся младшего класса кубинской балетной школы на уроке

карибской крови, а русская школа танца дала необходимые знания». Именно в этом, по мнению Омара Роблеса, и заключается секрет успеха кубинских танцовщиков [28]. Приведем отзывы о Фернандо Алонсо и Алисии Алонсо представителей знаменитой кубинской балетной семьи Карреньо.

Йоэль Карреньо (Yoel Carreño) – солист Кубинского балета и премьер Норвежского национального балета (Norwegian National Ballet) сказал: «Фернандо Алонсо предоставляется мне источником мудрости, знания и понимания танца, в отличие от любого другого человека. Он был живой легендой, энциклопедией. Он открывал нам альтернативные пути, новые способы увидеть, что и как мы делаем, и тем самым помогал нам безмерно улучшать выступления» [1, с. 137].

Лазаро Карреньо (Lazaro Carreño) – премьер Кубинского балета говорил: «Фернандо был моим первым учителем в Национальной школе балета. Он был основателем школы, директором и давал уроки, правда, сначала только девочкам. Будучи в компании некоторое время, я получил возможность работать с ним как учитель и репетитор. Он был ответственным человеком, который заботился о каждой детали, технической и художественной, очень мудрым и культурным человеком, с богатым словарным запасом. Фернандо очень понятно и доходчиво объяснял, чего он хочет добиться на уроках или репетициях. Он воплощал в себе все то, что является ценным для кубинского национального балета». [1, с. 137–138].

Хосе Мануэль Карреньо (Jose Manuel Carreño) – солист Кубинского балета и премьер American Ballet Theatre утверждал: «Я считаю, что то, что Алисия создала на Кубе, – это, можно сказать, настоящее чудо» [26, без с.].

Между Советским Союзом и Кубой успешно реализовывался целый ряд программ подготовки и обмена специалистами. Так, например, два студента кубинской балетной школы, приехавшие на учебу в Советский Союз, окончили Ленинградское хореографическое училище имени А. Я. Вагановой. Это были будущие знаменитые танцовщики и педагоги Мения Мартинес и Лазаро Карреньо (рис. 7).

Добрую память о себе оставил на Кубе обаятельный русский танцовщик, педа-

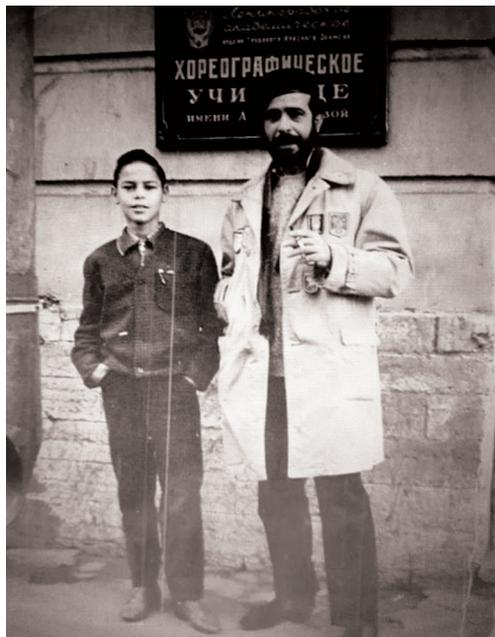


Рис. 7. Лазаро Корреньо выпускник Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой 1968 года

гог, хореограф Азарий Михайлович Плисецкий, в течение десяти лет работавший в Национальном Балете Кубы.

28 января 2015 г. «Национальной школе балета Кубы» в Гаване присвоили имя Фернандо Алонсо. С предложением о присвоении имени Фернандо Алонсо «Национальной школе балета Кубы» на VIII съезде Союза писателей и художников Кубы (UNEAC), состоявшемся в апреле 2014 г., выступила Аврора Бош, бывшая прима балерина Национального балета Кубы (BNC). Ее предложение получило единодушное одобрение [29]. Съезд Союза писателей и художников Кубы решил: в честь великого педагога, который создал эффективную педагогическую систему подготовки артистов балета, воспитал большое количество балерин и танцовщиков, обучил их искусству преподавания, что в итоге привело к мировому признанию кубинской балетной школы, присвоить имя Фернандо Алонсо «Национальной школе балета Кубы».

В сентябре 2015 г. Государственный совет Республики Куба в знак признания исключительного вклада Алисии Алонсо в кубинскую и мировую культуру, учитывая ее любовь к стране и верность Кубинской революции, решил назвать нынешний Гран-Театр в Гаване — Гран-Театром «Алисии Алонсо» [30].

Заключение

Возникновение и развитие национального кубинского стиля исполнения классического танца стало результатом сочетания ряда факторов:

во-первых, исторических и историко-политических условий. Это объясняет сначала интерес к балету, а затем индивидуальные и государственные усилия по созданию национального балета⁴;

во-вторых, личностный фактор. Фернандо, Алисия и Альберто Алонсо не только сами стали звездами балета, но в течение многих лет вкладывали свой энтузиазм и опыт в создание балетной группы и педагогической системы. Кроме того, личностный фактор — это и «Алонсо стиль» как отправная точка национального своеобразия классического танца связана с выявлением дарования одной балерины;

в-третьих, научный фактор. Поскольку опыт создания национального стиля был сознательным и целенаправленным, междисциплинарным по своему характеру и практико-ориентированным по своим задачам. Создание продуманной педагогической системы подготовки артистов балета лежит в основе воспроизводства стиля, и именно она позволила за фантастически короткий срок поднять юный кубинский балет до уровня мирового балета со своими традициями.

⁴ Решающую роль здесь сыграла Кубинская революция, поскольку создание Национального балета явилось одной из задач культурной политики.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Singer T. Fernando Alonso - The Father of Cuban Ballet. Gainesville: University Press of Florida. 2013. 240 p.*
2. *Сакамото де Мясников Ф. М. Т. Кубинские гастроли Анны Павловой // Вестник Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 3 (44). С. 40-46.*
3. *Alonso A. Dialogos con la Danza. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2010. 449 p.*
4. *Сакамото де Мясников Ф. М. Т. Первый педагог балетного искусства на Кубе – Николай Яворский // Вестник Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 6 (47). С. 39–43.*
5. *Cabrera M. El Ballet en Cuba: nacimiento de una Escuela en el siglo XX. Buenos Aires: Balletin dance, 2011. 208 p.*
6. *Григорович Ю. Н. Балет. М.: Сов. энциклопедия, 1981. 623 с.*
7. *Wirth I. El Lutier de Ballets. Madrid: Asociación Encuentro de la Cultura Cubana, 2008. pp. 47–55.*
8. *Cabrera M. El Ballet en Cuba: Apuntes historicos. La Habana: Ediciones Cupulas. 2011. 364 p.*
9. *Абызова Л. И. Балет Кубы: другие берега... // Балтийские сезоны. 2005. № 12. С. 159–162.*
10. *Cabrera M. Orbita del Ballet Nacional de Cuba 1948-1978. La Habana: Ediciones Orbe, 1978. 148 p.*
11. *Культура Кубы /отв. ред. В.А. Кузьмищев. М.: Наука, 1979. 335 с.*
12. *Suki J. Contemporary Dance in Cuba: Técnica Cubana as Revolutionary Movement. North Carolina: McFarland & Company, 2012. 231 p.*
13. *Leon Eduardo H. Desde la Platea. La Habana: Editorial Jose Marti, 2010. 161 p.*
14. *Castaneda M. National Ballet of Cuba: original spirit on its 65th anniversary // Granma International. Havana. June 6. 2013 [Электронный ресурс] URL: <http://www.granma.cu/idiomas/ingles/culture-i/6jun-Ballet.html> (дата обращения: 20.10.2017).*
15. *Cuba Informacion. Sobre la Escuela Cubana de Ballet. Cultura.12 Nov. 2008 [Электронный ресурс]. URL:<http://www.cubainformacion.tv/index.php/cultura/34121-sobre-la-escuela-cubana-de-ballet> (дата обращения: 12.08.2017).*
16. *Alonso A. Sobre la Escuela Cubana de Ballet // Revista Cuba en el Ballet. 1976. Vol. 7. № 1. pp. 5–9.*
17. *Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. М.: Книж. Дом, 2011. 416 с.*
18. *Никифорова Н. В. Категории «техника» и «технология» в культурной антропологии Марселя Мосса // Общество. Среда. Развитие. 2010. № 1. С. 104–108.*
19. *Масленников П. Ю. Об истории взаимодействия балета и медицины // Вестник Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 31 (1–2). С. 68–76.*

20. *Силкин П. А.* История становления и развития теории и практики профессионального обучения классическому танцу. СПб.: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2016. 278 с.
21. *Лопухов Ф. В.* Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. 368 с.
22. *Масленников П. Ю.* Роль А. Я. Вагановой в развитии медико-биологической составляющей хореографии // Вестник Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 32 (3). С. 17–23.
23. *Адаскина Л.* Мечты Алисии Алонсо // Литература и жизнь. 02 дек. 1960.
24. *Моисеев В.* Россия – колыбель балета // Вечерний Ленинград. 16 янв. 1958.
25. *Rosa O.* Cuban Ballet. Layton: Gibbs Smith 2010. 230p.
26. El Nuevo Herald. Cubanos, los nuevos rusos del ballet 17 Dic. 2010 [Электронный ресурс] URL:<http://www.elnuevoherald.com/ultimas-noticias/article2011148.html> (дата обращения: 13.09.2017).
27. *Литвинская Е.* Кубинская панорама // Сов. балет. 1990. № 1. С.14–16.
28. *Омар Р. (Omar R).* Кубинская страсть и русская балетная школа: уличные снимки танцоров. Культурология. РФ [электронный ресурс] URL: <http://www.kulturologia.ru/blogs/190416/29226/> (дата обращения: 15.10.2017).
29. Diario de Cuba. La Escuela Nacional de Ballet se llama desde hoy Fernando Alonso. La Habana 28.01.2015 [электронный ресурс] URL: http://www.diariodecuba.com/cultura/1422460706_12574.html (дата обращения: 10.10.2017).
30. Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso [электронный ресурс] URL: [https:// https://www.ecured.cu/Gran_Teatro_de_La_Habana_Alicia_Alonso](https://www.ecured.cu/Gran_Teatro_de_La_Habana_Alicia_Alonso) (дата обращения: 20.09.2017).

REFERENCES

1. *Singer T.* Fernando Alonso - The Father of Cuban Ballet. Gainesville: University Press of Florida. 2013. 240 p.
2. *Sakamoto de Myasnikov F. M. T.* Kubinskie gastroli Anny Pavlovoj // Vestnik Akad. Rus. baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2016. № 3 (44). S. 40-46.
3. *Alonso A.* Dialogos con la Danza. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2010. 449 p.
4. *Sakamoto de Myasnikov F. M. T.* Pervyj pedagog baletnogo iskusstva na Kube – Nikolaj Yavorskij // Vestnik Akad. Rus. baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2016. № 6 (47). S. 39–43.
5. *Cabrera M.* El Ballet en Cuba: nacimiento de una Escuela en el siglo XX. Buenos Aires: Balletin dance, 2011. 208 r.
6. *Grigorovich Yu. N.* Balet. M.: Sov. entsiklopediya, 1981. 623 с.
7. *Wirth I.* El Lutier de Ballets. Madrid: Asociación Encuentro de la Cultura Cubana, 2008. pp. 47–55.
8. *Cabrera M.* El Ballet en Cuba: Apuntes historicos. La Habana: Ediciones Cupulas. 2011. 364 p.

9. *Abyzova L. I.* Balet Kuby: drugie berega... // Baltijskie sezony. 2005. № 12. S. 159–162.
10. *Cabrera M.* Orbita del Ballet Nacional de Cuba 1948-1978. La Habana: Ediciones Orbe, 1978. 148 p.
11. *Kul'tura Kuby* /otv. red. V.A. Kuz'mischev. M.: Nauka, 1979. 335 s.
12. *Suki J.* Contemporary Dance in Cuba: Técnica Cubana as Revolutionary Movement. North Carolina: McFarland & Company, 2012. 231 p.
13. *Leon Eduardo H.* Desde la Platea. La Habana: Editorial Jose Marti, 2010. 161 p.
14. *Castaneda M.* National Ballet of Cuba: original spirit on its 65th anniversary // Granma International. Havana. June 6. 2013 [Elektronnyj resurs] URL: <http://www.granma.cu/idiomas/ingles/culture-i/6jun-Ballet.html> (data obrascheniya: 20.10.2017).
15. Cuba Informacion. Sobre la Escuela Cubana de Ballet. Cultura. 12 Nov. 2008 [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.cubainformacion.tv/index.php/cultura/34121-sobre-la-escuela-cubana-de-ballet> (data obrascheniya: 12.08.2017).
16. *Alonso A.* Sobre la Escuela Cubana de Ballet // Revista Cuba en el Ballet. 1976. Vol. 7. № 1. pp. 5–9.
17. *Moss M.* Obschestva. Obmen. Lichnost'. Trudy po sotsial'noj antropologii. M.: Knizh. Dom, 2011. 416 s.
18. *Nikiforova N. V.* Kategorii «tekhnika» i «tekhnologiya» v kul'turnoj antropologii Marselya Mossa // Obschestvo. Sreda. Razvitie. 2010. № 1. S. 104–108.
19. *Maslennikov P. Yu.* Ob istorii vzaimodejstviya baleta i meditsiny // Vestnik Akad. Rus. baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2014. № 31 (1–2). S. 68–76.
20. *Silkin P. A.* Istoriya stanovleniya i razvitiya teorii i praktiki professional'nogo obucheniya klassicheskomu tantsu. SPb.: Akad. Rus. baleta im. A. YA. Vaganovoj, 2016. 278 s.
21. *Lopuhov F. V.* Shest' desyat let v balete. M.: Iskusstvo, 1966. 368 c.
22. *Maslennikov P. Yu.* Rol' A. YA. Vaganovoj v razvitiu mediko-biologicheskoy sostavlyayushej horeografii // Vestnik Akad. Rus. baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2014. № 32 (3). S. 17–23.
23. *Adaskina L.* Mechty Alisii Alonso // Literatura i zhizn'. 02 dek. 1960.
24. *Moiseev V.* Rossiya — kolybel' baleta // Vechernij Leningrad. 16 yanv. 1958.
25. *Roca O.* Cuban Ballet. Layton: Gibbs Smith 2010. 230p.
26. El Nuevo Herald. Cubanos, los nuevos rusos del ballet 17 Dic. 2010 [Elektronnyj resurs] URL: <http://www.elnuevoherald.com/ultimas-noticias/article2011148.html> (data obrascheniya: 13.09.2017).
27. *Litvinskaya E.* Kubinskaya panorama // Sov. balet. 1990. № 1. S. 14–16.
28. *Omar R. (Omar R.)* Kubinskaya strast' i russkaya baletnaya shkola: ulichnye snimki tantsorov. Kul'turologiya. RF [elektronnyj resurs] URL: <http://www.kulturologia.ru/blogs/190416/29226/> (data obrascheniya: 15.10.2017).
29. Diario de Cuba. La Escuela Nacional de Ballet se llama desde hoy Fernando Alonso. La Habana 28.01.2015 [elektronnyj resurs] URL: http://www.diariodecuba.com/cultura/1422460706_12574.html (data obrascheniya: 10.10.2017).

30. Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso [elektronnyj resurs] URL: [https:// https://www.ecured.cu/Gran_Teatro_de_La_Habana_Alicia_Alonso](https://www.ecured.cu/Gran_Teatro_de_La_Habana_Alicia_Alonso) (data obrascheniya: 20.09.2017).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Ф. М. Т. Сакамото де Мясников — mayumisakamoto17@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Fatima M. T. Sakamoto de Miasnikov — mayumisakamoto17@gmail.com