

Slavic-Adygean Musical Ties in the First Half of the 20th Century]. *Vestnik nauki Adygeyskogo respublikanskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy im. T.M. Kerasheva*. 5 (29). pp. 134–145.

3. Shu, Sh.S. (2005) *O kul'ture i iskusstve adygov (otdel'nye nauchnye trudy)* [The Culture and Art of the Adygeans (Separate Research Works)]. Maikop: GURIPP “Adygeya”. pp. 202–357.

4. Archive of Adyge Republic Institute of Humanitarian Research. FMTs 312. Page 40. Shu, Sh.S. (n.d.) *V.L. Messman i adygeyskaya muzyka* [V.L. Messman and Adyge Music].

5. Emykova, N.Kh. (2017) [Krasnodar Composers at the Origins of the New Adyge Music in the 1920s and 1930s (In the Context of the History of the Adyge Radio)]. *Antropologiya konflikta i mira: revolyutsii i perevoroty XX v. v istoricheskoy i kul'turnoy pamyati narodov Yuga Rossii* [Anthropology of Conflict and Peace: Revolutions and Coups of the 20th Century in the Historical and Cultural Memory of the Peoples of the South of Russia]. Conference Proceedings. Krasnodar. 24 November 2017. Krasnodar: [s.n.]. pp. 113–124. (In Russian).

УДК 78.03

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-2-53-62

Л.А. Кочеткова

**М.Л. ЛАВРОВСКИЙ – Ю.Н. ГРИГОРОВИЧ: К ИСТОРИИ ТВОРЧЕСКИХ
ВЗАИМООТНОШЕНИЙ В РАБОТЕ НАД БАЛЕТОМ «ИВАН ГРОЗНЫЙ»
НА МУЗЫКУ С.С. ПРОКОФЬЕВА**

В статье впервые рассматривается творческое сотрудничество танцовщика-премьера М.Л. Лавровского и хореографа Ю.Н. Григоровича в балете «Иван Грозный» на муз. С.С. Прокофьева (Большой театр, 1975). Оно привело не только к выдающемуся сценическому результату, но стало эволюционным звеном типологии героя в мужском исполнительстве. Балетный премьер, воплотивший героя русского исторического эпоса, преобразился в своих чертах, усложнилась проблематика художественного образа, лексика и эстетика танца.

Ключевые слова: балет «Иван Грозный», русский эпос, хореография, образ, процесс, типология, партитура, драматургия, интерпретация.

На временной границе 1950–1960-х гг. совершились знаменательные сдвиги в отечественном балете, его исторический переход в иное, эволюционно более значимое качество буквально по всем аспектам. Началось новое осознание эстетической сущности и содержательного наполнения танца, происходил разрыв с господствовавшей традицией драмбалета, себя исчерпавшей и ставшей тормозом развития искусства. Происходило обновление репертуара, манифестировавшего эту новизну. В балет пришли масштабные философские темы, казалось, ранее ему недоступные. В имевшихся партитурах с исторически сложившейся репутацией классики и современных сочинениях открывались новые мировоззренческие перспективы. Балетные партитуры П.И. Чайковского, А.К. Глазунова, С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича, А.И. Хачатуряна, Т.Н. Хренникова, А.Д. Меликова, Р.К. Щедрина, С.М. Слонимского, А.Н. Пахмутовой, А.Я. Эшпая, К.В. Молчанова, В.А. Гаврилина получили в лице хореографов и артистов поколения 1960-х гг. трактовки, впечатлявшие смелостью и глубиной решений. Нам, как и ведущим исследователям-балетоведам, эти изменения представляются единым художественно-историческим процессом, и обновленный русский балет в нем выступал

одним из лидеров движения, захвативших всеобщее внимание. Эта позиция убедительно выражена в трудах В.В. Вансловова [1], П.М. Карпа [2], В.М. Красовской [3], Б.А. Львова-Анохина [4].

Знаковой исторической фигурой этого периода является танцовщик-премьер М.Л. Лавровский. В его практическом опыте сконцентрирована историческая память русского балета XX в. И это обстоятельство делает артиста фигурой актуальной и репрезентативной для научного рассмотрения. Через него ясно выявляется то позитивное, что сформировалось и утвердилось в новом времени: во-первых, в московской школе классического танца, ярким представителем которой он является; во-вторых, на легендарной сцене Большого театра России, ставшей полем его яркой, подвижнической деятельности как артиста, хореографа и педагога. Активное сценическое творчество М.Л. Лавровского заняло более четверти века и включило в себя около 30 партий и ролей на сценах Большого театра России и Тбилисского государственного академического театра оперы и балета им. З. Палиашвили.

Это обстоятельство обусловило цель и задачи данной статьи: анализ творческих взаимоотношений танцовщика М.Л. Лавровского и хореографа Ю.Н. Григоровича в работе над балетом «Иван Грозный» на муз. С.С. Прокофьева¹. Этот балет вызвал при своем рождении огромный международный резонанс, интерес к партитуре и ее балетной интерпретации и продолжает вызывать. Обращение в нашем контексте к «Ивану Грозному» позволяет впервые в научной литературе сконцентрироваться на теме эволюции традиционного понятия балетного героя в музыкальном театре XX в., вызванной воплощением на сцене персонажа русского исторического эпоса. Заглавная партия в исполнении М.Л. Лавровского, хоть и была признана незаурядным достижением, все же не получила достаточного научного осмысления.

Если становление танцовщика связано с партиями в репертуаре прошлого, перешедшими к нему по наследству², то его расцвет и утверждение как самостоятельного художника-творца связан, безусловно, с необыкновенным творческим подъемом в труппе Большого балета под руководством Ю.Н. Григоровича, его постановками, активно обновлявшими репертуар Большого театра и ставших легендарными уже при их рождении. В них выявились сущностные черты артиста: способность чрезмерного эмоционального выражения в танце и драматической игре, демонстрация мужественной, порой стихийной силы, выходящей за рамки обычных сравнений. Эта особенность была культивирована новым московским репертуаром, созданным Григоровичем, огромным философским наполнением его хореографического театра. В нем люди, не теряя своих исконных психологических черт, особенностей характеров, порой слабостей, все же были возвышенны, взяты на пределе своих страстей и возможностей и потому виделись героями античной трагедии, исторического эпоса, масштабных вневременных лирических драм. В этом процессе созидания нового московского репертуара Лавровский занимал первостепенное место и стал эмблематичной фигурой всего театра Ю.Н. Григоровича и Большого балета как исторического и культурного феномена.

Амплуа балетного героя применительно к М.Л. Лавровскому – от его предшественников (премьеров 1940–1950-х гг.) развивалось в сторону качественно нового его на-

¹ «Иван Грозный» балет в 2 действ. на муз. С.С. Прокофьева, либретто Ю.Н. Григоровича, художник С.Б. Вирсаладзе, дирижер А.М. Жюрайтис. Большой театр России. Мировая премьера 20 февр. 1975. Возобновление там же 8 нояб. 2012. Так же: Парижская опера (1976, 2003 возобновление), Кремлевский балет (2001), Краснодарский театр балета Юрия Григоровича (2008).

² Раб («Спартак» А.И. Хачатуряна, балетм. Л.В. Якобсон), Филипп («Пламя Парижа» Б.В. Асафьева, балетм. В.И. Вайнонен), Принц («Золушка» С.С. Прокофьева, балетм. Р.В. Захаров), Вацлав («Бахчисарайский фонтан» Б.В. Асафьева, балетм. Р.В. Захаров), Коралл («Конек-Горбунок» Р.К. Щедрина, балетм. А.И. Радунский), Фрондосо («Лауренсия» А.А. Крейна, балетм. В.М. Чабукиани); только две роли создавались при его непосредственном участии, но в репертуаре не закрепились: Сын Георгия («Страницы жизни» А.М. Баланчивадзе, балетм. Л.М. Лавровский), Кайс (Меджнун) («Лейли и Меджнун» С.А. Баласаняна, балетм. К.Я. Голейзовский).

полнения начиная с 1960-х гг. Прежде всего имеется в виду типология героического, так феноменально раскрывшего индивидуальность артиста и одновременно выдвинувшая не ходульный образ героя, но буквально экстремальный тип борца за идеалы, права и свободы личности [5. С. 109–123]. Хореография, предназначенная для М.Л. Лавровского, тому способствовала и идеально выражала эти интенции: в первую очередь, заглавные партии в «Спартаке» (1968) и «Иване Грозном» (1978), а также партия Ферхада в «Легенде о любви» (1965) и созданная для него партия Виктора в «Ангаре» (1976). Каждая по отдельности и в совокупности экспонировали качественные изменения идейно-образной и стилевой природы премьерских партий в отечественном балете.

Целесообразно и обоснованно говорить об авторских трактовках партий Лавровским. Ибо, находясь всегда в строгом хореографическом замысле, точно передавая заданные порядок, пластику, развитие характера, артист оказывался остро индивидуален. Его авторские трактовки ярко интонированы и развивали содержание партитур и балетмейстерского замысла, делали его вариантным и объемным. М.Л. Лавровский наконец воплотил те стороны балетного героя, которые оказались актуальны и востребованны в исполнении этих ролей другими артистами уже после того, как их создатель завершил танцевальную карьеру.

«Спартак» в постановке Ю.Н. Григоровича, несомненно, остался символическим моментом общей судьбы целого поколения, но не остановил развитие русского балета в XX в. и личной актерской судьбы Лавровского. Обновлялись и творческие темы, и чувства художников. Следует подчеркнуть, что цеховая реальность конца 1960-х – начала 70-х гг. уже не характеризовалась борьбой за утверждение нового – оно было утверждено. О побежденном натурализме драмбалета, влиятельном направлении недавнего прошлого вспоминали все реже, тем более не принуждали артистов следовать его догмам, – он уже не был проблемой. Проблемой становилась эволюция внутри театра Григоровича – хореограф не боролся с внешними угрозами, он утвердил себя за неполные 10 лет в Большом театре России абсолютно самостоятельным художником, вступающим в соревновательные отношения только с самим собой. Можно сказать, что драма (как основа драмбалетного натурализма) в его хореографическом творчестве была последовательно оспорена и вытеснена иными литературными жанрами: сказом («Каменный цветок» С.С. Прокофьева), философской трагедией («Легенда о любви» А.Д. Меликова), романтической феерией («Щелкунчик» П.И. Чайковского), романтической легендой («Лебединое озеро» П.И. Чайковского) и высокой трагедией («Спартак» А.И. Хачатуряна). Этот ряд, означавший окончательный выход балета из эстетического тупика 1950-х гг., подходил к эпосу: «Иван Грозный» на муз. С.С. Прокофьева и «Ангара» А.Я. Эшпая. Мысль о драме, преодоленной эпосом, высказывалась неоднократно в работах П.М. Карпа [2], В.М. Красовской [3], А.П. Демидова [6] и А.Г. Колесникова [7], анализировавшими эти жанровые переходы и градации внутри театра Ю.Н. Григоровича.

Эпическое начало в хореографии Григоровича давало себя знать раньше и было органично воспринято в танце Лавровского. В первую очередь в «Спартаке», где драматическое в основе своей действие приобретало эпические черты при движении к перспективе. Но следующие два названия, приходившие в балетный репертуар впервые, были изначально по природе своей эпическими: «Иван Грозный» ставился на симфоническую музыку С.С. Прокофьева, эпического русского композитора XX в., «Ангара», созданная по драме А.Н. Арбузова «Иркутская история», преображалась в лирический эпос при переносе ее на балетную сцену.

Б.А. Львов-Анохин употребил слово грозен, даже «воистину грозен» о Спартаке Лавровского еще до его премьеры в «Иване Грозном» (1978), как бы предрек ему заглавную партию мрачного русского царя, оставшегося в истории символом деспотии и жестокости [4. С. 236.]. Не отрицая этих нарицательных качеств, балет Григоровича

оказался куда сложнее в постановке главного вопроса – личности монарха, его внутреннего мира и гулкого резонанса его деяний в веках. Никакого соперничества с историческими трудами (историю нельзя перенести на сцену даже Большого театра); никакой попытки балетмейстера концептуально обострить эту фигуру (это удел публицистики); никакого исторического материализма в сценическом облике спектакля (исторический костюмный спектакль – прожитая Большим театром довоенная страница его славной истории). Его замысел, как всегда, лежал в плоскости емкой образной передачи героя на фоне истории. Как и прежде, только партитура вызвала к жизни балет, все внутренние связи в нем и набатное раскатистое колокольное эхо, плывущее в его эпическом пространстве. В еще большей мере, чем в «Спартаке», сказывался монографический принцип балета – выстраивание в свободном порядке «драмы шекспировой» событий и лиц вокруг героя.

«Композиционные и лексические приоритеты хореографии Григоровича, – отмечал исследователь, – на этот раз всецело определялись монодрамой заглавного героя, образной мощью исторической фигуры, несущей на себе всю тяжесть державной власти и овеянной мрачным величием. Но одновременно возникали и неожиданные акценты; они диктовались спецификой человеческого индивидуума, подверженного тягостным сомнениям, психопатическим реакциям и поступкам, впадающего в отчаяние и, наконец, приходящего к страшному моральному упадку и общему кризису личности» [7. С. 146].

Сценарная драматургия, как и в предыдущих партиях, открывала танцовщику движение образа через разные ракурсы: молодой Иван Грозный – Иван-жених – счастливый союз с Анастасией – Иван-полководец и победитель в Казанской битве – Иван-вдовец после смерти Анастасии от боярского яда и Иван – глава опричнины, каратель и законченный деспот. Сценарий развивался в последовательности: от власти – к абсолютной власти, придавливающей властителя. А образ Лавровского – от лирических и героических красок к трагическому гротеску. *То есть путь в герои в предыдущих партиях основывался на поступательном развитии к возвышенному, проходил через высокое деяние и вел к осознанию собственной миссии* (Ферхад, Щелкунчик-принц, Спартак, Зигфрид). *Путь же Ивана строился как бы от обратного*: он задан царем в начале балета, буквально возвышен – на троне, который не надо завоевывать: царь обходит свой «костяной стул»³, дотрагивается до него, садится, кладет обе руки на подлокотники, зорко смотрит вокруг с высокой точки обзора. *И в дальнейшем происходит гротескная дегероизация, мучительный спуск вниз с высот торжественной славы (Казанская битва) во тьму душевных расстройств.*

Партия Ивана состоит из трех главных жанрово-лексических сфер: монологической (сцены наедине с собой), лирической (пять дуэтов с Анастасией) и пантомимической, или лучше определить как пластически-речитативной (массовые сцены с боярами и опричнина). Разумеется, в каждой из этих сфер самостоятельное развитие танца и пластики, и потому нельзя сказать, что какая-то превалировала у Лавровского. Содержание хореографии передавалось им, исходя из опыта работы с балетмейстером – то есть как единое танцевально-симфоническое развитие, в котором возникают, сталкиваются, перекликаются и исчерпываются темы. Эту особенность музыки Прокофьева, непрерывный, живой ток эмоций и смыслов и реализовывал балетмейстер с артистами. «Все вышперечисленные темы всплывают в балете по необходимости, – говорил он, – некоторые, наверное, и вырастают в самостоятельные сюжеты, но – управляемы они этой стихией звука и ритма, этого мощно заряженного и неудержимого эпического потока» [8. С. 127].

Ключевое слово – «стихия», родственное Лавровскому. Именно стихийные характеры были его актерской темой в молодости, стихии боролись в нем, определяли высокие поступки и заблуждения героев. В этом смысле «Иван Грозный» стал его

³ Так называется трон Ивана Грозного в Оружейной палате Московского Кремля.

материалом, в нем нашло выражение противоречивое своеобразие сценических созданий Лавровского. В монологах – погружение в себя, редкий и единственный миг исповедальности. В массовых сценах, наоборот, – выход из себя, к публичности и как бы возвращение парадной и властной монаршей адекватности. В лирике – Иван был как бы сам не свой, потому что представить его нежным и любящим, конечно, трудно; тут театр вступал в права соавторства с историей и выдавал смелую версию (вернее, подкреплял имеющуюся) о том, что смерть царицы Анастасии открыла в нем через месть боярам-отравителям шлюз предельной жестокости. В каждой из этих сторон роли, соотносившихся между собой, Лавровский раскрывался уже как мастер большой формы. Не только спектакль в балетном театре можно относить к большой многоактной форме, но и артистов, эту форму воспринимающих и передающих. Одним из завоеваний русского балета 60-х гг. было воспитание и обретение балерин и премьеров такого склада. Это само собой связано с предлагаемым соответствующим серьезным репертуаром, их раскрывающим. Но изначально все же со способностью к протяженному психологическому переживанию, переходами состояний, кульминациями и, наконец, разрешением роли в финальной точке в какой-то итоговой, символической форме⁴.

Типология партии Ивана в этом смысле отстоит от всего того, что сделано было Лавровским прежде. Именно переходами из одного состояния в другое. В «Иване Грозном» нет литературного сюжета в обычном понимании сцепки событий, но есть драматургическая канва, череда перемен, настроений заглавного героя. «Иван Грозный» выдвинул новый, не встречавшийся ранее тип балетного протагониста, берущего на себя исключительные полномочия смыслового и композиционного центра. И от него, Лавровского, во многом зависело не дать сценам распасться на самостоятельные повествовательные моменты, удержать целостность. Если «Спартак» балет для четырех солистов и массы, то «Иван Грозный» – балет для одного солиста и массы, причём массы, более индивидуализированной по группам: звонари, народ, девушки-невесты, из которых Иван укажет на Анастасию; бояре, скоморохи, опричники, русское воинство, иноземцы; а также группа аллегорических персонажей: вестницы победы, лики смерти, призрачные видения.

Исполнительской проблемой Лавровского стал в этом балете также отказ от привычной логики развития образа героя, традиционных опор, на которых он обычно строится. Это балет не на исторический сюжет, но на историческом материале. Герой вписан не в чей-то авторский литературный сюжет, но в канву легендарных хроник. Он соотносится не с действующими лицами и мотивирован не логикой практической необходимости, но материей самой Истории. В этом смысле Иван, как ни странно, внесюжетный персонаж, или надсюжетный; поскольку не зависит от движения сюжета, но сам его задает, повинуюсь собственной судьбе.

Далее: бурное, активное движение действия балета затрагивает не одного, а всех вовлеченных в стремительный бытийный поток. Наконец, к главному признаку эпической природы этой постановки, выделяющейся из балетной традиции XIX–XX вв., можно отнести отсутствие классического финала. Финал, формулируемый в драме как нечто законченное и воплощенное в исчерпанном событии, здесь отсутствует. Балет пришел не к конкретному фабульному разрешению (наоборот, он к нему не пришел), но к фантастической картине, всех поразившей на премьере. Точку, не конкретную, но символическую в балете ставил сам герой – распластанный в воздухе и повисший на канатах звонницы. Шесть свисающих из-под колосников веревок, которыми управляли весь спектакль шесть Звонарей, собираются в руке Ивана, будто он силится сам

⁴ В конце 1960-х, с началом международного конкурсного движения в обиходном балетном словаре появились словосочетания «конкурсный танцовщик», «не конкурсная балерина». Они подчеркивали способность быть убедительным в большой форме многоактного спектакля и не быть столь же убедительным в обособленном концертном номере. Бывало у кого-то редкое сочетание обоих достоинств.

согласно ударить в набат, но повисает на них, простирая куда-то вперед свободную руку. Ошеломляющая по эмоциональной силе и яркой театральности, а также по внезапности сцена разрешала балет не драматическим, а эпическим приемом, экспонировала разомкнутость исторических событий. «Исступленно ищет Иван Грозный выхода из сплетенного историей клубка противоречий», – как сказано в либретто [9. С. 12]. Действительно, исступленный взгляд Ивана вперед за пределы сюжета – последний штрих, венчающий замысел.

Вот объем задач, встающих перед исполнителем (и то не полный). Восприятие артиста при встрече с режиссерской и хореографической поэтикой Григоровича в этом балете, конечно, обновлялось как по линии смыслообразования, так и по линии практического воплощения. И дело не только в эмоциональной и технической нагрузке на премьера, но также в проблеме освоения им новых структур и стилистики танца. В «Иване Грозном» они иные, чем в традиционном балете и даже относительно оригинальной хореографии самого балетмейстера, уже исполненной танцовщиком. Дадим ряд отличий в танцевально-технической сфере, она же смысловая, ибо у этого хореографа одно с другим связано.

Монолог. Он занимает в «Иване Грозном» существенное место в общей композиции, превосходящее значение и роль монолога героев в «Каменном цветке», «Легенде и любви» и даже «Спартаке», где на нем во многом базируется смыслообразование (балет в 3 действиях, 12 картинах, 9 монологах). Форма личного обращения к самому себе у Ивана IV носит отчасти диалогический характер, ибо разговор царя с самим собой почти всегда обращен и к Богу; это разговор с Ним, апелляция к Всевышнему, соотнесение собственных мыслей с промыслом божьим. Иван лицо религиозное, считал себя проводником высшей воли, верил в Страшный суд, загробную жизнь. В его монологах поэтому он не может остаться наедине с собой – рядом всегда незримо присутствует Бог. Характерны штрихи в монологе Ивана – когда он на коленях продвигается вперед по планшету сцены и вдруг с воздетой рукой вопрошает Его; делает несколько нервных посылов к Богу и потом возвращается к исходному внутреннему состоянию, словно не получив оттуда ответа и вновь погружаясь во тьму собственных маний (2-е действ.). Его монологи о земном так или иначе соотносятся с его высоким статусом и тоже представляются рассуждениями не частного лица, а избранного, принужденного решать вопросы власти, жизни, смерти, наказания, помилования (первое его появление с обходом вокруг трона; 1-е действ.).

Фактура танца. Ее можно назвать дробной, разорванной, почти мозаичной – по набору и стилистике движений (противопоставление кантилене). Классическая основа движения почти не дает себя знать в монологе, они построены на свободной пластике, в них, можно сказать, индивидуальное и характерное превалирует над всеобщим. Возврат к классической основе движения происходит в массовых эпизодах и лирических дуэтных сценах с Анастасией (большие прыжки и вращения, поддержки, кантилена, классические позиции рук и т.д.). Переходы от одного к другому – еще одна отличительная черта этой партии, органично воспринятая танцовщиком. Введение в танцевальную ткань диссонирующих жестов, пластических перепадов и скачков (если проводить параллели с музыкой); движение оканчивается не фиксированной позой на сильную музыкальную долю, не совпадает с окончанием музыкальной фразы, идет почти в контрапункт ей; рельефный, жестковатый пластический речитатив, исчерпывающе характеризующий стиль общения монарха с окружением, – все это проявление новой для танцовщика танцевальной фактуры, более динамичной не только по темпу (как принято в классике), но и по содержательной задаче.

Отсутствие репризы. В этом балете ни одна из хореографических форм не закрепляется и не носит характера репризы. Разнообразие форм и переходов от одной к другой диктуется конкретным сценарным положением (драматической ситуацией) и характером музыки.

Жанровая природа роли героя. Рядом стоящие эпизоды партии Ивана имеют разную, почти контрастную жанровую и, соответственно, лексическую направленность: лирика (выбор невесты) – и гротеск (сцены с боярами, опричнина); гордый пафос (Казанское побоище) – и крайнее смирение (сцена с призраком Анастасии), трибунность (народное празднество) – и интимность высказывания (дуэты с женой); наконец, сцены в реальности (терем, площадь) – и в воображении (лики смерти) и т.д.

Антиномия: мозаичность – целостность. Одной из исполнительских задач Лавровского стали переходы из одного эмоционального состояния в другое и с одной лексической платформы на другую. Это случилось в актерской практике танцовщика впервые. Прерывистое (дискретное) строение хореографии должно обрести в итоге слитность, ибо это переходы внутренних состояний одного и того же героя. Партии классического склада (Зигфрид, Щелкунчик-принц, Ферхад, даже Спартак) строились на единой лексической основе, а их кульминации все же логически обосновывались и обеспечивались плавностью переходов от одного эпизода к другому. Хореографическое освоение музыки Прокофьева, ее особой мелодики, то широко развитой, то, наоборот, изложенной сжато, прерывисто, с активной подголосочной полифонией, перекличкой тем, резкими стыками активно развивало собственно танцевальную сферу.

Это особенно видно в сложном построении картины Казанской битвы, занимающей центральное положение первого действия. В ней представлены быстрые смены не только темпов и ритмов, но их персонификация в различных группах персонажей: воинство Ивана, подразделения его и князя Курбского, вражеские отряды, лики смерти, вестницы победы и в финале – народ и звонари. Дробление фактуры в итоге дало новую выразительность и не помешало драматургической и собственно хореографической целостности.

«Иван Грозный» – новый поворот в программном хореографическом симфонизме Григоровича. Здесь нет прямого родства с его предшествующей формой, более того, это во многом ее ломка, испытание радикальными решениями. Смена материала – и смена метода работы с материалом.

Почти полный отрыв от предшествующего хореографического и актерского опыта привел Лавровского, с одной стороны, к задачам внутреннего перевоплощения, с другой – к сохранению и утверждению личностного подхода к роли; собственно, тому, что он демонстрировал в своей практике – меняться от роли к роли, оставаясь в главных чертах собой.

Существенно измененные внутренние настройки и собственно танцевальные задачи балета были для премьеры поистине чтением с листа. Результатом стало целостное, но и индивидуальное прочтение. В этой партии, пожалуй, как нигде раньше, проявил себя полно и остро хореографический речитатив Лавровского. Опасность сопровождала каждое движение этого человека в черном. Его жесты были чреватые погромом и новой жестокостью. Его Иван господствовал на сцене, когда был просто недвижим – и сцена (его окружение) напряженно следила за ним, поджидая его взрывные проявления. «Михаил Лавровский на протяжении всего балета – и в романтических дуэтах, и в сцене битвы, и в трагической картине отчаяния, и даже в эпизоде жестокого фарса-глумления над боярами – ярко подчеркивает в образе Грозного величавость человека, привыкшего повелевать», – писала В. Кригер. Ей же принадлежит важное наблюдение: в сцене выбора невесты «подойдя к Анастасии, Грозный как-то растерянно прижимает руку к груди, будто прислушиваясь к чему-то новому, неизданному, происходящему в его сердце» [10. С. 5].

Смыслообразующие и сюжетообразующие элементы балета были слиты в его исполнении. Повторим, сам Иван не сильно зависит от движения сюжета – он задан в потоке истории, его «эпизация» [11] давно состоялась. И балетная сцена подключалась тогда, в 1975 г., к напряженному процессу художественного познания личности в истории. Вот, собственно, заданный масштаб той работы Лавровского, как он сам его

оценивал: «„Иван Грозный“ – абсолютная неожиданность и для танцовщика – исполнителя заглавной партии, и для истории балета вообще. Для меня эта партия имела особое значение, равное Спартаку. Монолог – моление Ивана, после отравления Анастасии Юрий Николаевич ставил на меня...» [12. С. 8].

Сходно оценивали его работу современники. Самым значительным для Лавровского – актера-мастера считала В.И. Уральская его выступление в «Иване Грозном», не находя аналога роли по ее «внутренней противоречивости, конфликтности и многоплановости». Его Иван представлял умным, волевым, сильным духом мыслителем – личностью значительной. Вместе с тем, анализируя действенные моменты первого акта, критик отмечал: «и в пластическом рисунке, и во внутренней линии поведения Лавровского много оптимистических нот, и, хотя все уверенней и тверже становятся жесты, тяжесть власти не угнетает его, а жестокость не становится всепобеждающим и пожирающим чувством. Это необходимая для актера линия, несущая субъективную правду масштабной личности на весь спектакль» [13. С. 20].

Здесь констатируется традиционный для танцовщика метод контрастных сопоставлений внутри одной роли: властитель и лирик, тиран и страдалец. Лавровский с особенной убежденностью извлекал из роли Ивана его контрасты. Лирические сцены с Анастасией были «субъективным оправданием последующей жестокости»; по-своему он понимал и долг – через жестокость и насилие, как вечный свой крест [13. С. 20].

Сила воздействия этой партии на зал и на него самого была действительно исключительной. Танцовщик подошел к ней зрелым мастером, что означало активное личностное присутствие в роли.

Мы приходим к следующим выводам:

- в балете «Иван Грозный» экспонированы диалогические отношения не хореографа Григоровича и Ивана Грозного как исторической фигуры, а хореографа и композитора – Григоровича и Прокофьева;

- в диалогические же отношения Лавровского с историческим и музыкально-хореографическим материалом подключался собственный, уже почти двадцатилетний индивидуальный сценический опыт премьеры;

- в заглавной партии балета «Иван Грозный» совершилась практически полная перемена типологии балетного героя по нескольким направлениям: в сферах содержания, танцевальной лексики и в общей поэтике;

- эта партия, несомненно, стала эволюционным звеном в развитии личности актера, как и феномена танцовщика-премьеры в более широкой, протяженной исторической традиции в русском балете XX в.;

- работа артиста и хореографа над образом шла не по линии исторической, хронологической, этнографической точности, но по линии исключительно образного претворения событий и лиц русского Средневековья в современном театре;

- данный метод работы с историческим материалом и для хореографа, и для танцовщика оказался единственно верным и плодотворным, закрепляющим позитивную методологию в сценической практике, как и вызванные ею наиболее предпочтительные связи с собственно балетной эстетикой.

Литература

1. Ванслов В.В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. М.: Искусство, 1971. Изд. 2-е. 304 с.
 2. Карп П. Балет и драма. Л.: Искусство, 1980. 246 с.
 3. Красовская В.М. Статьи о балете. Л.: Искусство, 1967. 340 с.
 4. Львов-Анохин Б.А. Мастера Большого балета. М.: Искусство, 1976. 240 с.
 5. Чернова Н.Ю. Два героя балетной сцены: [А.Н. Ермолаев, В.М. Чабукиани]
- // Вопросы театра: Сб. ст. и материалов. М.: Всерос. Театр. об-во, 1970. 244 с.

6. Демидов А.П. Золотой век Юрия Григоровича. М.: Алгоритм, Эксмо, 2007. 400 с.
7. Колесников А.Г. Юрий Григорович: Путь русского хореографа. 2-е изд. испр. и доп. М.: Театралис, 2018. 376 с.
8. Григорович Юрий. Труба архангела // «Иван Грозный» на муз. Сергея Прокофьева»: сб. материалов к спектаклю Большого театра России / ред.-сост. А.Г. Колесников. М.: Театралис, 2012. 120 с.
9. Сергей Прокофьев «Иван Грозный»: сб. статей и материалов к спектаклю ГАБТа / ред.-сост. А.Г. Колесников. М.: Театралис. 2012. 120 с. Ил.
10. Кригер В. Дебюты Большого театра // Советская культура. 1978. 4 апр. С. 5.
11. Скороход Н.С. Русский роман и театр: формирование эпического состава действия: дис. ... д-ра искусствоведения. ГИТИС. Москва. Электронный ресурс: <https://www.gitis.net/aspirantura/ob-yavleniya-o-zashchite-dissertatsii-i-avtoreferaty>. Дата обращения 4.4.2021.
12. Лавровский М.: Хореографические новеллы, из которых складывается жизнь: интервью Л.А. Кочетковой. 2020. С. 1–12. Архив автора.
13. Уральская В. Когда танец – вдохновенный праздник // Советский балет. 1984. № 6. С. 20.

Mikhail Lavrovsky and Yury Grigorovich: On the History of Creative Collaboration in the Ballet *Ivan the Terrible* to the Music of Sergei Prokofiev

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2021, 2 (81), 53-62.

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-2-53-62

Lola A. Kochetkova, Russian Institute of Theater Arts (Moscow, Russian Federation).

E-mail: lolaballet1410@gmail.com

Keywords: *Ivan the Terrible* ballet, Russian epic, choreography, image, process, typology, score, drama, interpretation.

For the first time in academic literature, the article examines the creative collaboration of the premier ballet dancer Mikhail Lavrovsky and the choreographer Yury Grigorovich in the ballet *Ivan the Terrible* to the music of Sergei Prokofiev (Bolshoi Theater, 1975). The ballet has caused – and still causes – a huge international response, interest in the score and its ballet interpretation. The reference to *Ivan the Terrible* allows focusing on the following theme: the premier dancer acts a hero of the Russian historical epic thus showing the evolution of the traditional concept of the ballet hero in the musical theater of the 20th century. The title role performed by Lavrovsky, although recognized as an outstanding achievement, has not been sufficiently researched yet. The ballet was based on a monographic principle. The stage drama, as in the previous parts, revealed the movement of the image to the dancer through different angles: from lyrical and heroic colors to the tragic grotesque. Lavrovsky's performance problem was the rejection of the usual logic of the hero's image development, of the traditional pillars on which it is traditionally built. The author gives a number of differences in the semantic and dance-technical sphere. The problem of mastering new structures and style of dance is shown by the examples of monologue, texture, lack of reprise, genre nature of the hero's role, and the mosaic–integrity antinomy. The almost complete separation from the previous choreographic and acting experience led Lavrovsky to the tasks of internal reincarnation, on the one hand, and to the preservation and affirmation of a personal approach to the role, on the other. The author also states the traditional method of contrasting comparisons within a single role for a dancer. The author comes to the conclusion that the work on *Ivan the Terrible* led not only to an outstanding staging result, but also became an evolutionary link in the typology of the hero in male performance. The premier ballet dancer as a hero of the Russian historical epic transformed in his original features; the problems of the artistic image, the vocabulary and aesthetics of dance became more complicated.

References

1. Vanslov, V.V. (1971) *Balety Grigorovicha i problemy khoreografii* [Grigorovich's Ballets and Problems of Choreography]. 2nd ed. Moscow: Iskusstvo.
2. Karp, P. (1980) *Balet i drama* [Ballet and Drama]. Leningrad: Iskusstvo.
3. Krasovskaya, V.M. (1967) *Stat'i o balete* [Articles about Ballet]. Leningrad: Iskusstvo.
4. L'vov-Anokhin, B.A. (1976) *Mastera Bol'shogo baleta* [The Great Ballet Masters]. Moscow: Iskusstvo.
5. Chernova, N.Yu. (1970) *Dva geroya baletnoy stseny*: [A.N. Ermolaev, V.M. Chabukiani] [Two Heroes of the Ballet Scene: [A.N. Ermolaev, V.M. Chabukiani]]. In: *Voprosy teatra: Sb. st. i materialov* [Issues of the Theater: Articles and Materials]. Moscow: Vseros. Teatr. ob-vo.
6. Demidov, A.P. (2011) *Zolotoy vek Yuriya Grigorovicha* [The Golden Age of Yury Grigorovich]. 2nd ed. Moscow: Algoritm, Eksmo.
7. Kolesnikov, A.G. (2018) *Yuriy Grigorovich: Put' russkogo khoreografa* [Yury Grigorovich: The Path of a Russian Choreographer]. 2nd ed. Moscow: Teatralis.
8. Grigorovich, Yu. (2012) *Truba arkhangela* [Trumpet of the Archangel]. In: Kolesnikov, A.G. (ed.) *“Ivan Groznyy” na muz. Sergeya Prokof'eva* [Ivan the Terrible, Music by Sergei Prokofiev]. Moscow: Teatralis.
9. Kolesnikov, A.G. (ed.) (2012) *Sergey Prokof'ev “Ivan Groznyy”* [Sergei Prokofiev: Ivan the Terrible]. Moscow: Teatralis.
10. Kriger, V. (1978) *Debyuty Bol'shogo teatra* [Debuts of the Bolshoi Theater]. *Sov. kul'tura*. 4 April. p. 5.
11. Skorokhod, N.S. (2021) *Russkiy roman i teatr: formirovanie epicheskogo sostava deystviya* [Russian Novel and Theater: The Formation of the Epic Composition of the Action]. Art History Dr. Diss. Moscow.
12. Author's Archive. Lavrovskiy, M. (2020) *“Khoreograficheskie novelly, iz kotorykh skladyvaetsya zhizn'”: interv'yu L.A. Kochetkovoy* [“Choreographic Novellas That Make Up Life”: An Interview with L.A. Kochetkova].
13. Ural'skaya, V. (1984) *Kogda tanets vdokhnovennyy prazdnik* [When Dance Is an Inspired Feast]. *Sov. balet*. 6. p. 20.

УДК 7.08

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-2-62-68

О.В. Рыжанкова, Хуан Цзэхуань, Н.Б. Акоева

ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КЛАССИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Предмет исследования – театральная премьера оперы «Кармен» Ж. Бизе, которая прошла на сцене Пермского академического театра оперы и балета им. П.И. Чайковского (апрель, 2021), где в качестве приглашенного режиссера выступил Константин Богомолов. Ее осмысление авторы осуществляют на фоне кинематографа, балетных спектаклей, хореографии, других оперных постановок в опоре на методы интерпретации либо реинтерпретации, а также интертекстуальный анализ. Новизна работы обусловлена тем, что впервые режиссерская работа К. Богомолова оказывается в центре искусствоведческой рефлексии.

Ключевые слова: Кармен, интерпретация, реинтерпретация, общество потребления, симуляция.