

Л. А. КОЧЕТКОВА

*Российский институт театрального
искусства – ГИТИС, Москва, Россия*

LOLA KOCHETKOVA

*Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia*

МИФ О НИЖИНСКОМ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ М. Л. ЛАВРОВСКОГО

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена балету «Нижинский» на музыку С. В. Рахманинова в постановке М. Л. Лавровского в Большом театре России. Это один из 12 оригинальных балетов, созданных прославленным танцовщиком. В нем сосредоточены основные принципы его понимания композиции, эстетики и содержания балетного спектакля. Образ В. Нижинского, легендарного премьера «Русский сезон» Сергея Дягилева, неоднократно интерпретировался в разных видах и жанрах искусства – драме, балете, кино, живописи, скульптуре. Подход М. Л. Лавровского оригинален и дает повод рассмотреть на примере конкретной постановки ряд общих проблем балетного театра: работу артиста над образом, соотношение нарратива и бессюжетности в сценическом танце, а также очевидные связи академической традиции с современной формой разножанрового спектакля.

В статье акцентируется исполнительский аспект хореографического замысла, поскольку автор – в прошлом артистка балета Большого театра России и исполнительница главной женской роли в «Нижинском». Это дало возможность в непосредственном творческом общении с хореографом проследить процесс

THE MYTH OF NIJINSKY IN THE CHOREOGRAPHIC PERCEPTION OF MIKHAIL L. LAVROVSKY

ABSTRACT

The article is devoted to the ballet “Nijinsky” staged by Mikhail L. Lavrovsky at the Bolshoi theatre of Russia, music by Sergei Rachmaninoff. This is one of 12 original ballets created by the famous dancer. It focused on the basic principles of his understanding of the composition, aesthetics, and content of a ballet performance. The image of Nijinsky, the legendary premiere of “Russian seasons” under the direction of Sergei Diaghilev, has been repeatedly interpreted in various types and genres of art – drama, ballet, cinema, painting, sculpture. Lavrovsky’s approach is original and gives an opportunity to consider a number of common problems of ballet theatre on the example of a specific production. First of all the work of a ballet artist on the image, the ratio of narrative and plotlessness in stage dance, as well as the obvious links between academic traditions and the modern form of a multi-genre performance.

The article does not accidentally emphasize the performance aspect of the choreographic idea, since the author, in the past, is an artist of the Bolshoi ballet of Russia and the performer of the main female role in “Nijinsky”. This made it possible to trace the birth of the composition from the first rehearsal to the premiere in direct creative

рождения сочинения от первой репетиции до премьеры, понять важные (в том числе и спорные) аспекты замысла и воплощения.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Михаил Лавровский, Вацлав Нижинский, Сергей Дягилев, русский балет, хореографическая интерпретация.

and production communication with the choreographer, and to understand important (including controversial) aspects of the idea and implementation.

KEYWORDS: Mikhail L. Lavrovsky, Vaclav Nijinsky, Sergei Diaghilev, Russian ballet, choreographic interpretation.

Международное признание М. Л. Лавровского как танцовщика-премьера Большого театра России относится к 1960-м гг. и связано с выдающимся исполнением им партий нового балетного репертуара, созданного Ю. Н. Григоровичем: Спартак («Спартак» А. И. Хачатуряна), Принц («Щелкунчик» П. И. Чайковского), Зигфрид («Лебединое озеро» П. И. Чайковского), Ферхад («Легенда о любви» А. Д. Меликова), чуть позже – Иван IV («Иван Грозный» на музыку С. С. Прокофьева), Виктор («Ангара» А. Я. Эшпая) и др. Хореографическое творчество М. Л. Лавровского началось позднее и рассредоточено во времени, по разным сценам страны и за рубежом¹. В этом одна из причин того, что его балетмейстерская деятельность практически не отражена в литературе и не осмыслена как с точки зрения ее оригинальности, так и определенной ориентированности на постановочные традиции отечественного балетного искусства XX в. Представляется необходимым рассмотреть хореографическую работу М. Л. Лавровского «Нижинский» на музыку симфонической поэмы С. В. Рахманинова «Остров мёртвых». Она занимает особое значение в ряду других постановок Лавровского по нескольким причинам: это постановка не дебютанта, а зрелого Мастера, уже завершившего танцевальную карьеру и перешедшего на балетмейстерскую и педагогическую деятельность; она долго вынашивалась, ее замысел тщательно прорабатывался, в ней сосредоточены основные принципы понимания Лавровским композиции сюжетного балета, танцевальной эстетики и идейного содержания балетного спектакля. Наконец, постановка в ее завершенном виде дает возможность рассмотреть связи Лавровского с традицией балетного театра периода его молодости и показать их органичную трансформацию в ином историческом времени.

¹ Им поставлено 12 оригинальных балетов в театрах Москвы, Тбилиси, а также США. В Большом театре: «Фантазия на тему Казановы» (1993), «Нижинский» (2000); «Матадор» (2001). Он автор оригинальных телебалетов: «Мицри» (1977), «Прометей» (1981), «Хореографические новеллы» (1986), «Фантазёр» (1989).

М. Л. Лавровский выпустил одноактный балет «Нижинский» в 2000 г. в Большом театре. Замысел балета в еще не оформленном виде, однако, возник у него много ранее. В 1972 году ему была присуждена Премия им. Вацлава Нижинского Парижской академии танца за исполнение партии Альберта в «Жизели». В 1980-х годах, работая в США, Лавровский встречался с дочерью Нижинского Кирой Вацлавовной и так вспоминал об этом: «Меня очень волновала судьба легендарного русского танцовщика своим трагизмом и заключенной

в ней внутренней страстностью. Я был у дочери Нижинского в Америке, говорил с ней. Она очень приветливо меня приняла, замечательно говорила по-русски. Я ей стал что-то объяснять и невольно перешел на жесты. А она говорит – папа так же, как Вы, двигал руками, когда что-то рассказывал. Это понятно, как у всех балетных, эмоция выливается в жест. Она мне довольно искренне рассказала, как ненавидела Дягилева, он сгубил нервы Нижинского, а папа был очень эмоциональным, ранимым» [1].

Толчком к реальной постановке послужило либретто балетного критика А. И. Максова, а также то, что была найдена музыкальная основа. «Услышав симфоническую поэму Сергея Рахманинова «Остров мёртвых», я понял, что она не очень танцевальная в привычном смысле слова, то есть удобная для прыжков, красивых арабесков, – вспоминал М. Л. Лавровский. – Но в моем сознании применительно к теме Нижинского она и не должна была быть номерной и дансатной. Она должна нести в себе драматизм, отражавший взаимоотношения Нижинского, его жены Ромолы и Сергея Дягилева. Танцевальная симфония переживания трагедии гения, которого хотят все использовать в своих интересах, любят эгоистичной любовью. Об этом мыслился спектакль» [1].

Постановочная концепция М. Л. Лавровского, изложенная на первых репетициях, проистекала из драматизма известного противостояния знаменитого импресарио Сергея Павловича Дягилева и венгерской артистки Ромолы Пульской, ставшей Нижинской. Они соперничали за внимание и реальную власть над звездой. Их конфликт был центральным, держал действенное напряжение, определял пластическую и танцевальную природу балета.

Ракурс видения, важный для постановщика в концептуальном плане, был оригинален и в более широком контексте. Именно в конце XX – начале XXI в. мировой балетный театр, а за ним – драматический, а также кино начали активно обращаться к теме Нижинского. Впервые образ танцовщика был выведен на балетную сцену Морисом Бежаром в его балете «Нижинский, клоун Божий» (1971, «Балет XX века»; в главной роли Хорхе Донн). За ним последовал Джон Ноймайер, создавший балет «Вацлав» по сценарному плану неосуществленной постановки самого Нижинского с использованием выбранной им музыки И. С. Баха (1979, Гамбургский балет). Состоялось и второе обращение Джона Ноймайера к образу: «Нижинский» (2000, Гамбургский балет, в главной роли Иржи Бубеничек). В российском театральном пространстве были представлены драматические версии: «Нижинский» по пьесе Алексея Бурькина (1993, Театральное агентство «БОГИС», в заглавной роли Олег Меньшиков), «Нижинский, сумасшедший Божий клоун» по пьесе Гленна Бламстейна (1999, Московский театр на Малой Бронной, в заглавной роли Александр Домогаров) и др.

В 1995 году вышли в свет «Дневники» Нижинского, изданные на французском языке французским издательством «Actes Sud» (единственным владельцем авторских прав на текст), и их быстро перевели на десять языков мира. Четыре блокнота, которые Нижинский начал заполнять в Швейцарии

в начале 1919 г., пряча их от окружения из боязни конфискации, впервые открывали ход душевной болезни, которая начала им завладевать. Таким образом, хореографы, режиссеры, драматурги, кинорежиссеры, художники, композиторы, а также исследователи получили от первого лица дополнительный познавательный ресурс и импульс для собственного осмысления событий личной жизни и переживаемой душевной драмы артиста, умершего в психиатрической клинике. Интерпретаторы по-разному распорядились новыми знаниями, но важно, что фигура Вацлава Нижинского стала активно присутствовать в разных видах искусства, постепенно отдаляясь от собственно балетной матрицы – как основы самого феномена артиста. Интересовала судьба, перипетии взаимоотношений исторических фигур, их личные особенности. Добавляла остроты и посмертная судьба героя – его перезахоронение из Лондона в Париже, на кладбище Монмартра в 1953 г., вопреки воле вдовы и судебные тяжбы против Сержа Лифаря как инициатора и организатора перезахоронения.

Почти синхронно с Лавровским выпустил свой фильм «Дневники Вацлава Нижинского» австралийский режиссер Пол Кокс (2001), ориентируя ленту именно на тексты из блокнотов (их читает английский актер Дерек Джекоби), при этом воспроизводя сложную образную систему. В ней визуализированы ассоциации Нижинского (дом, родные и близкие, природа, мрачной тенью Дягилев и пр.), а также ассоциации режиссера, возникающие сквозь годы и порожденные суммой наших знаний о танцовщике и его хореографии: «Послеполуденный отдых фавна», «Призрак розы» и др. Сюрреалистическое зрелище создавалось в союзе с внучкой танцовщика Кингой (дочерью Тамары), находившей этот путь плодотворным, передающим болевые ощущения страдающего человека, судорожно пишущего в надежде на грядущее понимание человечеством [2, с. 7].

Словом, миф о Нижинском как один из основополагающих в русском балете и искусстве XX в. давно сложился, но как бы получал с выходом «Дневников» новое дыхание, актуализировался в широком спектре творческого (а также околотворческого) поиска². В контекст балета Лавровского попадало только что вышедшее полное русское издание дневников Нижинского

под названием «Чувство» (М.: Вагриус, 2000), которое наследники посчитали пиратским, так как издательство «Actes Sud» не дало, несмотря на переговоры, в конечном итоге разрешение на публикацию [2, с. 7].

Балет Лавровского, несмотря на плотный контекст самой темы, был оригинален. Он не повторял сценарный ход Бежара, у которого Нижинский, отринув ложного Бога (Дягилева) устремлялся на поиски Бога истинного и достигал «Дня своего венчания с Богом», то есть последнего безумного выступления в отеле «Сювретта» в швейцарском Санкт-Морице в январе 1919 г. В танцевальную ткань спектакля Бежар вводил тексты

² Таким же путем мифологизирована фигура другого русского танцовщика Рудольфа Нуреева (1938–1993), умершего в Париже и похороненного на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа. Он стал персонажем воспоминаний, драм, фильмов, памятных акций, а его наследство – предметом судебных разбирательств.

Нижинского [3, с. 200]. Лавровский не стремился также повторить танец самого Нижинского, оставшийся исключительно в преданиях. Дягилев запрещал снимать спектакли «Русского балета», и мы не имеем документально точного свидетельства о танце первого танцовщика, а реконструируем его исключительно из иконографии и описаний современников. Есть несколько секунд съемки Нижинского в Вене, ему около 60 лет, он выходит на улицу, осматривается, вроде бы замечает снимающего его оператора, останавливается на нем отсутствующим взглядом и направляется дальше.

Авторская стратегия Лавровского-хореографа лежала в иной плоскости – в сфере межличностных отношений Нижинского, его жены Ромолы и импресарио Дягилева. Эти отношения почти документированы и не раз осмыслены в балетоведении, литературе и периодике [4; 5]. В балете Лавровского им предстояло стать танцем. В таком подходе сказывается, с одной стороны, реалистическое направление художественного мышления Лавровского, сформировавшегося в 1950–1960-х гг. и лично познавшего принципы так называемого драмбалета, влиятельного и содержательного в свое время направления. С другой стороны – подключение к замыслу собственного эмоционального артистического опыта, состоявшего в выразительном воссоздании эмоционального мира человека в пограничных, кризисных состояниях. Сюжетный балет для Лавровского был и остался на всю жизнь матрицей собственного хореографического творчества в противовес бессюжетным композициям, которые он при их внешней привлекательности считает недостаточными и лишенными большого художественного наполнения.

В «Нижинском» его творческие установки соединялись уже на уровне замысла – три сильных личности в конкурентной ситуации; двое из них буквально в состоянии перманентной охоты на душу и тело третьего – живущего в параллельном мире собственных образов. Сюжет не был разветвлен (как в драмбалете), не имел протяженного развития, но и не был вовсе сведен к абстракции, скорее, обозначен как фабула, без конкретизации. Первоначальное либретто А. И. Максова, сохранив смысловую суть, претерпело серьезные изменения в сторону одноактной формы. В свободном потоке возникали столкновения, пластические эволюции, ситуационные переходы от одного момента действия к другому, взрывные кульминации и спады и – символические уходы в опустошение и одиночество.

Лавровский на одной из репетиций нашел определение собственному замыслу: условный парафраз. И в этой формуле, как бы в снятом, обобщенном виде выступают события и герои. Временные и событийные связи в сюжете также не линейны: обусловлены логикой нашего восприятия, легко перебрасывающего, сопоставляющего исторические даты и факты. Поэтому в финале на прощании с умершим в 1950 г. Вацлавом встречаются его вдова Ромола с Дягилевым, умершим 20 годами ранее (1929). Понятно, что смысл их встречи на условных похоронах кумира – в фокусировании сознания вины обоих за тяжелый уход, по сути гибель гения.

С позицией Лавровского можно спорить, указывая на раннюю генетическую предрасположенность танцовщика к загадочным психическим отклонениям, реакцию на его увольнение с императорской сцены (1911), на травматический опыт Первой мировой войны, отразившейся впрямую в его больных танцевальных импровизациях и живописных работах (их называли «психиатрическими схемами»); наконец, на провальные гастроли его собственной антрепризы в Лондоне после разрыва с Дягилевым (1914) и т. д. Причин слома судьбы и сдвигов сознания много, и главная – болезненная природа творческого человека, власть воображения над реалиями, идеализм, проникающий в быт и сталкивающийся там с массой препятствий. Но балет как искусство обобщения и абстрагирования в условных образах ведет отбор фактов и черт жизненной реальности, приемлет практически любые подходы, если они получают убедительную художественную реализацию.

Вторая доминанта сценария – не только в *обоюдостром* противостоянии Ромолы и Дягилева, но в *обоюдоправдивых* мотивах их любви к Нижинскому. Каждый из них мог предъявить на него права, а также аргументы на это и проходил путь самопожертвования, растворения в любви к герою. В этом случае спектакль не ставил вопрос конечной правоты обоих. Оба виноваты и оба не виновны, ибо не ведали что творят, ослепленные не одними низкими или корыстными помыслами, но исключительно высокими страстями. В таком толковании сюжета – явная амбивалентность, не позволяющая трактовать события и характеры с последней прямоотой. И к этому мы подойдем, когда рассмотрим собственно актерские решения образов.

Наконец, в-третьих, хореографа в свете данной судьбы волновала тема смерти. В жизни ты гений, познавший овации и признание, а приход неизбежности уравнивает тебя с любым смертным человеком на грешной Земле. Символическим отражением этой стороны заданной темы в финале балета возникали два санитара, деловым и будничным обликом противостоявшие только что разыгранной драме предельных, экзистенциальных страстей. Снижение градуса, обозначенное их появлением, носило не менее драматичный характер, нежели идейные столкновения главных фигурантов. И весь сюжет резко ставился в контекст вечности – что вы все со своими страстями и схватками значите у последней черты?

Таким образом, приходим к заключению: разработка Лавровским экстравагантного треугольника (ставшего достоянием массового сознания) отличалась внешней традиционностью (нарратив), при этом потенциально разрабатывалась широко и глубоко. Можно сказать, не погрешив против истины, – в манере психологического реализма русской сцены. В то время такой подход мог показаться старомодным на фоне новейших течений современного сценического танца, который глубинами духа не занимался, зато бравировал остротой формы, минималистскими приемами, претендовавшими на афористичность и метафизику. Выбор Лавровским хореографического решения важно подчеркнуть в плане внутренней свободы художника и как жест эстетического самоопределения. Имеем в виду

его корни как танцовщика, уходящие в эстетику драмбалета: сын Георгия («Страницы жизни» А. М. Баланчивадзе, балетм. Л. М. Лавровский, 1961) и Раб («Спартак» А. И. Хачатуряна, балетм. Л. В. Якобсон, 1962), Филипп («Пламя Парижа» Б. В. Асафьева, балетм. В. И. Вайнонен, 1962) и Принц («Золушка» С. С. Прокофьева, балетм. Р. В. Захаров, 1963); конечно, Вацлав («Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева, балетм. Р. В. Захаров, 1963), Коралл («Конёк-горбунок» Р. К. Щедрина, балетм. А. И. Радунский, 1963) и Фрондосо («Лауренсия» А. А. Крейна, балетм. В. М. Чабукиани, 1964). Это, собственно, классика своего времени, в которой тоже складывались исполнительские традиции и каноны – героического, лирического, характерного направлений. Именно потому, что Лавровский прошел их в своих первых партиях, он изнутри знал не только ортодоксальные законы – но и художественные возможности драмбалета.

В его воспоминаниях есть фрагменты, говорящие о великой роли старшего поколения. Скажем, партии Альберта и Жизели они с Наталией Бессмертновой репетировали под руководством Леонида Михайловича Лавровского год! И балетмейстер не торопился с результатом, но выращивал его в молодых артистах [6, с. 150–153]. А на встречах в классе с Алексеем Николаевичем Ермолаевым переосмыслили мужской танец, буквально переворачивали представления не одного Лавровского о его возможностях. Существует множество свидетельств того, как артисты и хореографы, воспитанные в эстетике драмбалета, и конкретно в классе Ермолаева, добивались необычайных успехов и сценической правды [7, с. 2; 8, с. 18; 9, с. 7–8; 10, с. 14]. Премьер Большого театра Ю. Т. Жданов отмечал одну из важных сторон их партнерства с Галиной Улановой: способность «играть от взгляда», т. е. понимать и делать без дополнительных, особых приспособлений. «В более общем плане, – писал А. Г. Колесников, – здесь проявлялась фундаментальная ценность балетной эстетики того времени – через драматическую игру передавать ход событий, составлять образ, быть содержательным в любом жесте и даже в спокойных «бессловесных» позах, однако говорящих о происходящем в душе героев лучше всяких слов» [11, с. 22].

Молодой танцовщик Лавровский пришел в Большой театр в 1962 г., и подобные наблюдения, ориентация на метод работы остались с ним на всю жизнь. Они и были востребованы им в собственной хореографической и педагогической работе, в частности, в «Нижинском». С исполнителями он работал по «старой» методе, оказавшейся и единственно возможной, поскольку она активизировала в них в первую очередь драматическую и психологическую выразительность. На первые репетиции в третьем зале Большого театра были вызваны: известный танцовщик и педагог Большого театра России В. С. Лагунов, танцовщик И. М. Рыжаков как исполнитель партии Дягилева и автор этих строк для роли Ромолы. Премьер Д. К. Гуданов, которому предстояло воплотить самого Нижинского, появился позже.

Лавровскому нужны были артисты драматического склада, готовые к длительному постановочному процессу, полному погружению в ситуацию



«Нижинский». Большой театр России. 2000.
Ромола – Л. Кочеткова, Нижинский – Д. Гуданов,
Дягилев – И. Рыжиков. Из личного архива автора

допределил совет А. И. Максова, увидевшего меня в этом образе, и хореограф с ним всецело согласился. Роль Ромолы очень дорога для меня не только потому, что это главная и единственная женская роль в спектакле, но и потому, что она давала возможность спора с устоявшимся мнением насчет героини – хищница, преследовала корыстные цели, вступила в схватку с Дягилевым и пр. Из «Дневников» и прочитанной позже книги самой Ромолы «Вацлав Нижинский» [11] понятно, как тяжело прошла вторая половина жизни ее мужа. И я далека от подобных разоблачительных настроений. С двумя детьми, без работы, с неизлечимым заболеванием мужа, с навсегда осложненными отношениями со своими родителями (не желавшими этого брака); все время преодолевавшая внешние опасности – с наступлением Первой мировой войны Нижинский как русский подданный был интернирован в Венгрии, никакие ссылки на его громкое имя не работали, и потребовалось вмешательство верхов, чтобы найти выход – эмигрировать в Швейцарию. Всю Вторую мировую войну Ромола прятала душевнобольного мужа, ему по нацистским законам грозила ликвидация. Наконец, что значит вступила в схватку с Дягилевым? А почему не вступить в борьбу за любимого человека? И тот факт, что борьба протекла не с кем-то из случайных людей, а с крупной фигурой европейского художественного процесса, человеком самоуверенным, распоряжавшимся самовластно судьбами людскими, придает усилиям Ромолы поистине героический оттенок. Иными словами, я верила и продолжаю верить, что, будучи балетной фанаткой, Ромола Пульска искренне полюбила кумира, посвятила ему себя без остатка до конца жизни.

и обживанию ее изнутри. И теперь он призвал нас не торопить результат (как когда-то наставляли его). Второй установкой хореографа была относительная внутренняя свобода каждого: делай, как чувствуешь – все время говорил он, пытаясь вызвать эмоциональную реакцию артистов и на нее как бы накладывая собственную танец, подобно рисунку – на загрунтованный холст.

Мое назначение на роль Ромолы пре-

Противоречило ли это внутреннее чувство общей концепции хореографа-постановщика – «вцепились в него и рвут на части»? В какой-то мере да, но не настолько сильно, чтобы уйти в отрыв от магистральной линии. Скорее, подсвечивало роль изнутри женским чувством и привносило свою правду.

Уже на первой репетиции под магнитофон можно было наблюдать, как музыка «Острова мёртвых» Рахманинова волновала Лавровского, как он был уверен в ней – что она адекватно отражает трагический образ Нижинского. Репетировали ежедневно, Лавровский хотел удержать нить найденного им и продолжал закреплять, отталкиваясь от наших эмоций. Сочинение танца происходило, как правило, в зале на основе принесенного хореографом и переработанного артистами в непосредственном взаимодействии.

Роль Ромолы была полностью поставлена на пуантах. Репетиции В. С. Лагунова также были направлены на тщательную проработку внутренних состояний, рождающих органику роли. Он прибежал к ассоциативному ряду: представь, что ты актриса черно-белого кино эпохи 1920 гг. И эта под-сказка особым образом акцентировала позы, делала экзальтированными движения рук. При этом Лагунов сам очень красиво показывал каждую выстроенную им позу, шаг, разъясняя его смысл, а также смысл прыжка, вращения, шене и др. Я как исполнительница знала и понимала, отчего я сделала то или иное па, каков смысл позы.

Партия Нижинского отличалась техническими сложностями и наличием драматических задач в каждом моменте действия. Дмитрий Гуданов влился в постановочный процесс через несколько репетиций, причем мгновенно «присвоил» образ. Своими совершенными линиями и глубоким драматизмом он идеально подходил для роли (хотя фигуры у них разные: Нижинский коренастый и приземистый, Гуданов – пропорционален по сложению, с идеальной формой ног). А исполнение «на нерве», как требовал Лавровский, придавало законченность образу. Сам Михаил Леонидович приступил к роли Дягилева (Илья Рыжаков вскоре был вынужден подлечить спину), исходя из своих возможностей (ему было в тот момент 59 лет), хотя поставил себе двойной пируэт и говорил: не скручу – не надо исполнять эту роль³.

В какой танцевальной стилистике в итоге был поставлен балет? Михаил Леонидович называл ее неоклассикой, иногда драмбалетом. Как хореограф и режиссер он мечтал о разножанровом спектакле: балет, опера, драма, гимнастика, выразительный внеримический жест, где-то даже может промелькнуть оперетта (он очень любит этот жанр). Вообще в «Нижинском» не было моментов разрежённости. Классика ли, свободный танец, характеристические позы, пластические цитаты, отсылающие в эпоху, – все возникало по необходимости, с целью адекватно выразить содержание. В этом

3 Через неделю после премьеры на 60-летнем юбилее в Большом театре он вынужден был поставить второй протез ноги. Это реальность балетного театра – овации и санитарные машины в этом пространстве тесно связаны между собой.



«Нижинский». Большой театр России. 2000. Ромола – Л. Кочеткова, Нижинский – Ян Годовский, Дягилев – М. Лавровский. Из личного архива автора

ной. Все дело в ее проведении хореографом через конкретного исполнителя. Лавровский учил своих воспитанников ценить и боготворить классику, это его база. Далее, после встречи с Ю. Н. Григоровичем и на материале его хореографического театра он стал премьером нового времени, показав на личном примере, как новая хореография Мэтра свободно сопрягается со старой классикой, при этом и та, и другая способны обрести во взаимодействии огромный вневременной смысл. В. М. Красовская одной из первых констатировала связь новаторства Григоровича с его опорой на академический канон: «Легенда о любви» – синтез открытий балета XX века, как «Спящая красавица» – синтез балетных открытий XIX столетия» [12, с. 245].

Лавровский очень скрупулезно работал над образами, порой, казалось, они ему важнее действенной линии его балета. Но образы треугольника, развиваясь, двигали и сюжет: первая встреча Ромолы и Дягилева → холодное приветствие → презрение → зарождение ненависти → оформление любовного треугольника → триумф Нижинского → свергнутый с подиума Нижинский (Дягилев буквально сталкивал его со скамьи) и далее → фатальное стремление к финалу, объединившему навсегда троих, → Дягилев и Ромола у могилы → поклон гению.

Следует также отметить, что Лавровский, развивая роли в соответствии с сюжетом, шел не только от образов героев, но и от индивидуальных черт исполнителей. Я обрела уверенность в мизансценах и отношениях драматического накала, в позах женственности, переходящих в острые ракурсы чувственных страстей. Нижинский-Гуданов блестяще передавал,

конгломерате, безусловно, сказывался и поиск личного самовыражения балетмейстера.

Но в более широком плане сопоставлялись господствующие в балетном театре основные стили: классика, неоклассика и свободный танец. В понимании Лавровского они не антагонистичны. Каждый дает артисту возможность самораскрытия – хоть строгий канон, хоть отступление от него, но в границах ими обозначенных. Ю. Н. Григорович неоднократно повторял, особенно в связи с балетными конкурсами: важно, как человек раскрывается в выбранной им системе. Или не раскрывается, значит, выбор его не верен. Та или иная система танца сама по себе не может быть губительной или архаичной.

прежде всего, любовь героя к танцу, возвышенное противостояние быту и склочному соперничеству рядом с ним и из-за него (включая дуэт и сцену драки Ромолы и Дягилева). То есть связь сюжета с образами и наоборот была органичной и радовала участников постановки.

В конструировании ролей определенный символический смысл имели предметы обихода: женским шарфом Ромола обматывала шею возлюбленного мужа; в свой плащ Дягилев

прятал, как ребенка, возлюбленного артиста; властной тростью указывал Нижинскому на женщину – причину всех бед Человечества и будто прокалывал меня, как бабочку; лавка-пьедестал, разрывающиеся в состоянии аффекта афиши; наконец, санитары со смирительной рубашкой хладнокровно, как в морге, утаскивали по полу Нижинского за кулисы. В финале на заднике черного кабинета, как бы преодолевая его границы, возник портрет танцовщика и двое несчастных, взявшись за руки, замирали пред ним.

Эта работа запомнилась творческой атмосферой и была очень важна всем участникам премьеры и тем, кто входил в спектакль позже⁴. Роль Ромолы открыла передо мной, 21-летней, мир Большого балета. Я получила колоссальный опыт работы с артистами и педагогами, познала отношение к профессии Лавровского. Премьерой этой постановки на Исторической сцене Большого театра был отмечен 60-летний юбилей М. Л. Лавровского. Этой же ролью через десять лет я закончила танцевальную карьеру в Большом, исполнив спектакль на 70-летнем юбилее постановщика.

Образ Дягилева в сущности не его – они разные люди. Это был не тот случай, когда артист находит свою роль, а тот, когда артист перевоплощается для роли и во многом перестраивает себя. Лавровский занимался Дягилевым самым серьезным образом, как вряд ли кто сегодня.

В нем проступали и любовь, и нежность, и сила, и ненависть. У Михаила Леонидовича болели ноги, суставы; он все равно приходил, с палочкой, не давая себе поблажек, и эта трость закрепилась как образное решение. Лавровский следил за постановкой, менял акценты, под сказанные индивидуальностями новых исполнителей. Перед каждым спектаклем репетировали, вспоминали,



«Нижинский». Большой театр России. 2000.
Ромола – Л. Кочеткова, Нижинский – Д. Гуданов,
Дягилев – М. Лавровский. Из личного архива автора

⁴ Нижинского исполнили также Ян Годовский, Денис Медведев, Иван Васильев; Ромолу – Ирина Зиброва, Анна Нахапетова и Мария Виноградова, Дягилева – Илья Рыжиков.

попутно уточняли, проверяли наши чувства, приходя к какой-то новизне. Роли выросли вместе с исполнителями. Исполнители становились более зрелыми.

Сделаем выводы:

1) с балетом «Нижинский» яснее историческая вертикаль стиля Лавровского как танцовщика и хореографа – его генезис и дальнейшая эволюция;

2) собственно танцевальный стиль прочнее связан не со временем бытования (начало, середина или конец века), а с драматургическим материалом и его осмысленным применением в том или ином спектакле вне привязки ко времени;

3) соотношение нарратива и бессюжетности в спектакле определялось не «духом времени» или декларируемой потребностью радикальных перемен в современном танце, а областью применения, т. е. художественной необходимостью раскрытия темы и данным сценарием;

4) работа с драматургией балета подтвердила сохраняющуюся актуальность и даже острую необходимость в контексте любых перемен и подвижек в эстетике сценического танца (в сторону отвлеченности, бессюжетности, отказа от нарратива и внятного, стройного действенного развития и пр.);

5) и, наконец, постановочная методология М. Л. Лавровского доказала в равной мере суверенные права хореографа и исполнителей как единственно плодотворную модель сотворчества в современном балете; традиционные понятия: конфликт, характер, образность, внутреннее содержание, мотивации, развитие – полагались базовыми в творческом процессе и получали новое наполнение в балете «Нижинский».

Все это, с нашей точки зрения, несомненно, закрепляет позитивный опыт отечественного хореографического искусства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Беседа с М. Л. Лавровским Л. А. Кочетковой. 2019. Рукопись. Архив автора.
2. Кичин В. «Меня не надо думать. Меня надо чувствовать» // Известия. 2001. 17 окт. С. 7.
3. Безхар М. Мгновение из жизни другого: Мемуары. М.: В/О Союзтеатр СТД СССР, 1989.
4. Красовская В. Нижинский. Л.: Искусство, 1974. – 208 с.
5. Нижинская Р. Вацлав Нижинский / 2004. Пер. с англ. Н. Кролик. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2004. – 392 с.
6. Лавровский М. Моя Жизель // Незабываемая: Памяти русской балерины Наталии Бессмертной (1941–2008). М.: Театралис, 2008. С. 150–153.

REFERENCES

1. *Beseda s M. L. Lavrovskim L. A. Kochetkovo* [Conversation with M. L. Lavrovsky L. A. Kochetkova] 2019. *Rukopis. Arhiv avtora*.
2. Kichiin V. «*Menia ne nado dumat. Menia nado chuvstvovat*» [«Don't need to think me. You need to feel me»]. In: *Izvestia*, 2001, 17 October.
3. Bezhar M. *Mgnovenia iz zhizni drugogo: Memuari* [A moment in the life of another: Memoirs]. Moscow: Sojuzteatr STD USSR Publ., 1989. 238 p.
4. Krasovskaja V. *Nijinsky* [Nijinsky]. Leningrad: *Iskusstvo Publ*, 1974. 208 p.
5. Nijinskaya R. *Vaclav Nijinsky* [Vaclav Nijinsky] / 2004. Per. s angl. N. Krolik. Moscow: TERRA – Knizhnij klub Publ., 2004. 392 p.

7. Лавровский Л. Алексей Ермолаев // Советский артист. 1964. 28 февр.
8. Гусев П. Героический танцовщик // Ермолаев А. Статьи. Воспоминания / Сост. Т. Баженова. М.: Сов. композитор, 1982.
9. Семенова М. Памяти художника // Алексей Ермолаев: Статьи. Воспоминания. Сост. Т. Баженова. М.: Советский композитор, 1982.
10. Лепешинская О. Он всегда танцевал современность / Алексей Ермолаев. Статьи. Воспоминания / Сост. Т. Баженова. М.: Сов. композитор, 1982.
11. Колесников А. Г. Статья героем и остаться им // Юрий Жданов – линия жизни: Книга-альбом. М.: Театралис. 2012. Рукопись. Архив издательства.
12. Красовская В. Статьи о балете. Л.: Искусство, 1967. – 340 с.
6. Lavrovsky M. *Moja Giselle* [My Giselle]. In: *Nezabivaemaja: Pamiati russkoi balerini Natalii Bessmertnoj* (1941–2008) [Unforgettable: In memory of the Russian ballerina Natalia Bessmertnova (1941–2008)]. Moscow: Teatralis Publ., 2008, pp. 150–153.
7. Lavrovsky L. *Alexey Ermolaev* [Alexey Ermolaev]. In: *Soviet artist*, 1964, 28 February.
8. Gusev P. *Geroicheskiy tantsovshik* [Heroic dancer] In: *Ermolaev A. Statii. Vospominania* [Articles. Memories]. Moscow: Sov. kompositor. Publ, 1982.
9. Semionova M. *Pamiati hudozhnika* [In memory of the artist] In: *Ermolaev A. Statii. Vospominanij* [Articles. Memories]. Moscow: Sovetskij kompositor Publ., 1982.
10. Lepeshinskaja O. *On vsegda tantseval sovremenost / Alexey Ermolaev. Statii. Vospominania* [He always danced modernity. Articles. Memories]. Moscow: Sovetskij kompositor Publ., 1982.
11. Kolesnikov A. G. *Stat geroem I ostatsia im* [Become a hero and stay a hero] In: *Yuri Zhdanov – linia zbizni. Kniga-albom*. Moscow: Teatralis Publ. 2012. Rukopis. Arhiv izdatelstva.
12. Krasovskaja V. *Statji o balete* [Articles about ballet]. Leningrad: Iskusstvo Publ., 1967. 340 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кочеткова Лола Алимжановна – аспирантка кафедры хореографии Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: lolaballet1410@gmail.com
ORCID: 0000–0002–7419–9257

Кочеткова Л. А. Миф о Нижинском в хореографическом восприятии М. Л. Лавровского // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 1. С. 155–167.
DOI: 10.35852/2588–0144–2021–1–155–167

Статья поступила в редакцию: 20.11.2020
Принята к публикации: 10.02.2021

ABOUT THE AUTHOR

Lola Kochetkova – PhD student of the Department of Choreography, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: lolaballet1410@gmail.com
ORCID: 0000–0002–7419–9257

Kochetkova L. A. *The myth of Nijinsky in the choreographic perception of Mikhail L. Lavrovsky*. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 1, pp. 155–167.
DOI: 10.35852/2588–0144–2021–1–155–167

Received: 20.11.2020
Accepted: 10.02.2021