

Л. А. КОЧЕТКОВА
*Российский институт
театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия*

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

ТИПОЛОГИЯ ГЕРОИЧЕСКОГО АМПЛУА В РУССКОМ БАЛЕТЕ. ТВОРЧЕСКАЯ ПРАКТИКА М. Л. ЛАВРОВСКОГО

АННОТАЦИЯ

Статья рассматривает особенности эволюции героического амплуа в русском балете XX в. на примере творчества М. Л. Лавровского. Его репертуар и артистический опыт охватил разные хореографические стили и ясно доказывает, как активно вместе с репертуаром менялось самое понятие героического в мужском исполнении. Артист начинал с партий в так называемом драмбалете, что оказало влияние на методологию создания образа и закрепилось в дальнейшей хореографической деятельности. Вместе с тем М. Л. Лавровский осуществился как выдающийся танцовщик русского балета XX в. в партиях нового времени и новой эстетики – в симфоническом танце и в большой многоактной форме, ею порожденной.

В статье подробно анализируются этапы и технология этих качественных изменений. Автор приходит к выводу, что эволюция шла по нескольким связанным между собой направлениям. По линии содержания балеты вышли за пределы традиционной тематики, наполнились философскими темами, их проблематика усложнилась. Это вызвало к жизни развитие хореографической лексики, танцевальной техники и новой эстетики

TYPOLOGY OF THE HEROIC ROLE OF RUSSIAN BALLET. THE CREATIVE PRACTICE OF M. L. LAVROVSKY

ABSTRACT

The article examines the peculiarities of the heroic role of the Russian ballet in the XXth century on the example of M. L. Lavrovsky's work. His repertoire and artistic experience embraced different choreographic styles and clearly proves how the concept of the heroic in male performance changed along with the repertoire. The actor began with the parts in the so-called "drumbalet". It influenced the methodology of creating the image and was fixed in the further choreographic activity. At the same time, M. L. Lavrovsky was recognized as an outstanding Russian ballet dancer of the twentieth century. Meaning both the roles of the new time and the new aesthetics – in the symphonic dance and in the large multi-act form generated by it.

The article analyzes in detail the stages and technology of these qualitative changes. The author comes to the conclusion that the evolution happened in several related directions. As for the content, the ballets went beyond the traditional themes. They were filled with philosophical themes, and their problems became more complex. This caused the development of choreographic vocabulary, dance techniques, and the new aesthetic of the ballet performance.

балетного спектакля. Он обрел качества художественного синтеза. И в этом процессе роль премьеры оказалась ключевой. С ним связывались основные авторские послы, все идейно-образное содержание балетного спектакля.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *русский балет, эстетика, художественный образ, амплуа, герой, методология, хореография.*

He acquired the qualities of the artistic synthesis. And in this process, the role of the leader dancer turned out to be key one. Lavrovsky was associated with the main author's messages, all the ideological and figurative content of the ballet performance.

KEYWORDS: *Russian ballet, aesthetics, artistic image, role, hero, methodology, choreography.*

Понятие балетного героя двойственно и связано, с одной стороны, с иерархическим положением в труппе – то есть танцовщик на главные роли (премьер). И с другой – с более выраженным смысловым и эстетическим положением в балетной драматургии. Первое значение остается таковым на протяжении полутора веков – второе возникает в русском балете активно лишь в конце 1950-х гг. и растет непрерывно до конца XX в. Именно эта историческая полоса и является периодом активного творческого становления премьеры Большого театра России М. Л. Лавровского. В его практике ясно зафиксирован переход от премьеры по положению к герою по природе, по признакам уникальности личности, его места и роли в хореографии. Можно сформулировать иначе: первое значение определено традицией, второе – рождением современной хореографии и, соответственно, поставленными ею задачами в самом широком смысле: мировоззренческими, содержательными, психологическими, технологическими.

В репертуаре танцовщика эти соотношения ярко выражены уже на ранних стадиях карьеры. Показательно, что дебютные партии Лавровского 1961–1964 гг. имели до него определенную интерпретационную историю и, соответственно, исполнительскую традицию: Раб («Спартак» А. И. Хачатуряна, балетмейстер Л. В. Якобсон; поставлен впервые в 1956 г.), Филипп («Пламя Парижа» Б. В. Асафьева, балетмейстер В. И. Вайнонен; 1932), Принц («Золушка» С. С. Прокофьева, балетмейстер Р. В. Захаров, 1945), Вацлав («Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева, балетмейстер Р. В. Захаров, 1934), Коралл («Конёк-Горбунок» Р. К. Щедрина, балетмейстер А. И. Радунский, 1960), Фрондосо («Лауренсия» А. А. Крейна, балетмейстер В. М. Чабукиани, 1939). Только две роли этого периода создавались непосредственно при М. Л. Лавровском и при его участии: Сын Георгия («Страницы жизни» А. М. Баланчивадзе, балетмейстер Л. М. Лавровский, 1961) и Кайс (Меджнун) («Лейли и Меджнун» С. А. Баласаняна, балетмейстер К. Я. Голейзовский, 1965). Но в репертуаре они не закрепились, были исполнены несколько раз.

И ряд оригинальных партий, созданных в балетах Ю. Н. Григоровича при участии Лавровского, в которых он танцевал на премьерях, а также был первым исполнителем: Ферхад («Легенда о любви» А. Д. Меликова, 1965), Щелкунчик-принц («Щелкунчик» П. И. Чайковского, 1966), Спартак («Спартак» А. И. Хачатуряна, 1968), Виктор («Ангара» А. Я. Эшпая,

1976, первый исполнитель), Иван Грозный («Иван Грозный» на музыку С. С. Прокофьева, 1978).

Приведем премьерские партии в классических балетах в порядке появления в репертуаре танцовщика: Альберт («Жизель» А. Адана, хореография Ж. Коралли, Ж. Перро, М. Петипа в редакции Л. М. Лавровского, 1963), Голубая птица («Спящая красавица» П. И. Чайковского, хореография М. И. Петипа в редакции Ю. Н. Григоровича, 1963), Базиль («Дон Кихот» Л. Минкуса, хореография А. А. Горского, 1967), Зигфрид («Лебединое озеро» П. И. Чайковского, постановка Ю. Н. Григоровича с использованием фрагментов хореографии А. А. Горского, М. И. Петипа, Л. И. Иванова, 1970). К этому же ряду мы отнесем и партию Ромео («Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева, балетмейстер Л. М. Лавровский, 1969); эта постановка уже выступала в ранге классики XX в.

Таков стилистический рельеф репертуара Лавровского, в нем раскрывалась его индивидуальность. Внутри одного и того же амплуа премьера происходила кардинальная смена типологии балетного героя. Обращает на себя внимание временной диапазон изменений, – они совершились динамично в пределах одного десятилетия, но имели долгосрочные последствия, ибо связывались не с одним артистом, а выражали общие закономерности.

Предшествующий исторический опыт русского балета, никогда не знавшего подобной динамики, складывался по другому алгоритму: амплуа танцовщика-премьера, определившись раз и навсегда еще в XIX в., долгие десятилетия сохранялось в первоначальных гендерно-функциональных константах и исчерпывалось партнерством для балерины. Тем самым оно вообще было выключено из эволюции балетного искусства. Определенное оживление репертуар и сама фигура премьера испытали в 1930 – 1940-х гг. с появлением советских балетов «Пламя Парижа» (1932) и «Бахчисарайский фонтан» (1934) Б. В. Асафьева, «Фадетта» на музыку Л. Делиба (1934), «Лауренсия» А. А. Крейна (1939), «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева (1940), «Медный всадник» Р. М. Глиэра (1949), но в большей степени все же – с явлением ярких индивидуальностей: К. М. Сергеев (1910–1992), В. М. Чабукиани (1910–1992), М. М. Габович (1905–1965), А. Н. Ермолаев (1910–1975), Б. Я. Брегвадзе (1926–2012). В их творчестве были заложены основы и развиты стилевые традиции героического мужского амплуа, которому уже в 1960-е гг. было суждено подняться на качественно иной уровень, в том числе при участии М. Л. Лавровского [1, с. 109–123].

Таким образом, мы подходим к утверждению, что в первой половине XX в. типология балетного героя напрямую соотносится с индивидуальностью артиста как носителя этих качеств, и в меньшей степени – с содержанием балетного сочинения. Преимущественно самобытные артисты выдвигали на сцену образы героического, в них кристаллизовались его главные черты. Во второй же половине XX в., особенно начиная с 1960-х гг., это утверждение требует уточнения и должно быть расширено. А именно: содержательная программа балетов данного периода лишь отчасти связана

с персоналией артиста. Их программа изначально *целиком и полностью лежит в новаторском хореографическом замысле*. Артист оформляет, выражает через себя и собой возросший объем смысла и эмоций, который приносит хореограф и наращивает его буквально по экспоненте от одной постановки к другой. Интерпретации, скажем, партий Филиппа («Пламя Парижа»), Фрондосо («Лауренсия»), Ромео, Тибальда и Меркуцио («Ромео и Джульетта»), Вацлава («Бахчисарайский фонтан») прочно ассоциированы с именами их первых исполнителей – Сергеева, Габовича, Ермолаева, Чабукиани. Исполнительские же традиции партий Данило, Ферхада, Щелкунчика-принца, Спартака, Зигфрида, Виктора, Ивана Грозного, при всей яркости премьерных составов в Мариинском и Большом театрах, диктуются в первую очередь хореографической концепцией. Можно говорить об индивидуальных трактовках ролей, но сами партии предстают законченным и целостным хореографическим произведением, и его могут эффективно воспроизводить исполнители другой эпохи и другой национальной культуры¹.

Первые партии Лавровского передавались ему их легендарными исполнителями: Чабукиани («Лауренсия») и Ермолаевым («Пламя Парижа», «Дон Кихот»). Работа над образами шла по линии наибольшего характерного им соответствия. Фрондосо – пылкий мститель, Базиль – пылкий влюбленный, Ромео – пылкий романтик и т. д. Именно в этих давно знакомых партиях было возможно индивидуальное пластическое начало, проистекавшее от обязательной характерности, эмоционального комплекса и доминантных технических способностей артиста (прыжок, вращение, трюковая виртуозность и пр.). Интересно, что и методология подготовки партий у работавших с Лавровским педагогов старшего поколения сходная.

Артист вспоминал начало работы в классе с Ермолаевым над партией Филиппа в «Пламени Парижа»: «Начали с поисков каких-то поз, позировок. Бесконечно рассматривали старинные гравюры времен Французской революции, например, многое подсказала такая гравюра, как “Читающий “Марсельезу”, некоторые положения были навеяны знаменитой скульптурной группой Рюда “Марсельеза”. И, конечно, многое дали, подсказали картины Давида» [2, с. 220]. На своем дебюте в партии Филиппа танцовщик таким и воспринимался: героически приподнятым, одухотворенным, полным патетики [3, с. 156–157; 4, с. 10–11].

Непременная изобразительная составляющая балетной партии характерна премьерам прошлого века, не мыслившим ее без опоры на образ, уже существовавший в изобразительном искусстве. Попадание в него ощущалось критикой и зрителями, ибо несло в себе непременное узнавание и совпадение с ожиданиями как высшими целями искусства. Принцип изобразительных тяготений танца, прямого переноса статичной

¹ Постановки Ю. Н. Григоровича «Спартак», «Ромео и Джульетта», «Каменный цветок», «Иван Грозный», «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Раймонда» и др. осуществлены им более чем за 60 лет (1959–2020) в общей сложности в 22 странах мира.

картины в балет, связан с временем господства реалистических установок во всех видах искусства. В балетной артистической практике этот метод главенствовал, хотя идеологически мотивированным не был, это важно подчеркнуть. Он был, пожалуй, краеугольным камнем профессионального базиса, и оставался таковым еще долго. Не одно поколение после Лавровского сверяло собственный образ с изобразительным или литературным первоисточником.

Тех же ориентиров держался артист, входя в знаменитый спектакль «Ромео и Джульетта» в постановке своего отца Л. М. Лавровского. Хореографа уже не было в живых, но исполнитель (с 1953 г.) заглавной партии Ю. Т. Жданов мог направить поиск. Он сам входил в шекспировскую роль именно через изобразительное искусство итальянского Возрождения. Казалось, венецианское полотно «Человек в красном берете» Витторе Карпаччо, а также эрмитажный «Портрет молодого человека» неизвестного художника и были прообразами его балетной партии. Встреча молодого Лавровского с Ю. Т. Ждановым была плодотворной. Они были близки по темпераменту. «Ждановский Ромео, – писала С. А. Давлекамова, – самый непосредственный, самый темпераментный среди других Ромео, выступавших в тот период на балетной сцене. <...> Однако Жданов всегда был против опрощения образа Ромео, предостерегал от этого исполнителей нового поколения. <...> Некоторые исполнители во имя простоты выветривали романтическое начало, что вредило спектаклю Лавровского» [5, с. 86–87].

Важно зафиксировать метод работы над ролью в балете в то время преимущественно через изобразительные и пластические решения, а не через музыку. Музыка С. С. Прокофьева, как известно, не принимали первые исполнители «Ромео и Джульетты», включая Г. С. Уланову, а оркестранты предсказывали ее провал. Музыка первой, казалось бы, должна вести всех к сценическому результату в музыкальном театре. При этом мы вовсе не стремимся к критике изобразительного и пластического решения в ущерб музыкальному – такие подходы носят исторически обусловленный характер и присущи не одним артистам русского балета.

Тот же Ю. Т. Жданов вспоминал, как будучи участником легендарной лондонской премьеры «Ромео и Джульетты» в 1956 г. в Ковент-Гардене, когда артисты выходили на поклон более 30 раз, познакомился с Лоренсом Оливье и Вивьен Ли. Он писал: «Вивьен Ли обратилась ко мне и со своей обаятельной улыбкой сказала, что хочет показать портрет кисти Ромнея, который помог ей при создании образа Эммы Гамильтон. Портрет находится в Морском музее в Гринвиче. Туда мы и отправились» [6, с. 16].

Портретное сходство с прототипом, выражение лиц, прически, крой одежды, предметный мир, максимально реалистическое приближение в мимике, жестах и в действенных эпизодах к литературному образу (о музыкальном никто не вспоминает) – важные методологические опоры балетного творчества 1930–1950-х гг. И соответственно, высшая похвала балетному артисту, достигшему этих параметров. Данный иконографический период

застает молодой Лавровский и добивается в нем важных профессиональных накоплений. Такие понятия, как психологизм и определенность взаимоотношений персонажей, действенный рисунок роли, органичный переход от танца к пантомиме, и наоборот – от пластического речитатива к чистой внепрограммной дансантиности, – все это будет востребовано Лавровским в другом времени и ролях, а также в собственном хореографическом творчестве.

Далее рассмотрим, как те же исходные принципы премьерских партий (яркость характера, лидирующее или сквозное положение в сюжете, врожденные качества кавалера) трансформировались в творчестве Лавровского в начале 1960-х гг. Возникновение образности в них происходит по обратному принципу – не через насыщение сцены и роли изобразительными деталями и привязки к сюжетному нарративу, *но через предельный отказ от них!* Хореограф Ю. Н. Григорович и его главный соавтор художник С. Б. Вирсаладзе не менее своих предшественников погружались в культуру прошлого, для них она всегда была огромной и активно воздействующей силой. Но их методология программно противоположна и носит эволюционный характер. Посещение ими восточных базаров в Ливане и Турции не привело к насыщению пространства «Легенды о любви» предметами восточного обихода (коврами, кальянами и пр.). Наоборот, в балете открывался почти беспредметный мир, предельно свободный от восточной атрибутики, но не терявший тонких ассоциативных связей с Востоком. В сумрачном дворцовом покое Мехмене Бану таинственно мерцают в высоте пять светильников опалесцирующего стекла, их жемчужный свет усиливается или угасает в разные моменты действия; в глубине пустой сцены открываются-закрываются огромные створки старинной книги с нанесенными на нее письменами и изображениями, стилизованными под средневековую книжную миниатюру. Подробный анализ сценографии дан В. В. Вансловым [7, с. 79–96]. «В «Легенде» мы встречаемся не с цитатами, – отмечала также Е. Л. Луцкая, – а самым смелым истолкованием наследия древневосточной миниатюры» [8, с. 35].

Знание Григоровичем и Вирсаладзе живописи эпохи Возрождения не привело к насыщению ею балета «Ромео и Джульетта» в Парижской опере (1978) и в Большом театре (1979). Возникал тот же лаконизм, который есть результат отбора единственной детали из множества возможных. Поездка Ю. Н. Григоровича и премьеры Ю. К. Владимирова в Александровскую слободу (бывшую резиденцию русского царя) не привела к воссозданию самой слободы в балете «Иван Грозный». Сценический мир его был также обобщен – лишь отдельные детали отсылают к эпохе и стилю.

В балете «Сказ о каменном цветке» С. С. Прокофьева (1954, Большой театр, балетмейстер Л. М. Лавровский) герой-каменотёс Данило (В. А. Преображенский) представал во всей возможной сермяжной правде – лаптях, фартуке и, главное, с огромным пугающим молотом перед каменной глыбой, из которой высекал цветок. В «Каменном цветке»

Ю. Н. Григоровича (Мариинский театр 1957; Большой театр, 1959) Данило, одетый просто и удобно для танца, держал в руке и поворачивал разными ракурсами белый цветок, всматривался в него, пытаясь разгадать живую природу. И от этого внутреннего посыла рождалась первая вариация – монолог героя: партерные движения переходили в восторженные прыжки, тем самым в танце разворачивалась грядущая тема фантастической и драматичной встречи с загадочной красотой.

Интересен путь воплощения хореографического замысла «Каменного цветка». Молодой Григорович уже вовсю работал с артистами в зале Вагановской школы на улице Росси, когда к ним впервые пришел на репетицию художник Вирсаладзе. Хореограф вспоминал: «Сделал я с ними несколько фрагментов: адажио Катерины и Данилы, Хозяйки и Данилы, Огневушку и танцы камней. Камни поставлены на пальцах, народные как народные, на каблуках, – так задавалась разница между фантастическим миром и реальным. Игра камней, смена граней должна была напоминать калейдоскоп.

Пришел Симон Вирсаладзе, который еще на худсовете поддержал мою кандидатуру как постановщика, посмотрел и говорит – *вот вы как делаете...* (Курсив мой. – Л. К.) И родилась идея костюмов: в подземном мире – у всех трико с ног до головы, голая природа; в народных сценах на земле – народно-сценические костюмы, но не сермяжные и натуралистические, а придуманные для театра и удивительные по цвету» [9, с. 51 – 52].

Так хореографический замысел определил лаконизм сценографии этого балета и последующих. А не наоборот, как это неуклюже утверждается в одной энциклопедической статье, будто художник «сформулировал эстетические принципы балетного театра Григоровича» [10, с. 430]. Достаточно обратиться к уже упоминавшемуся альбому-монографии «Волшебник театральной сцены – художник Вирсаладзе», перелистать страницы с эскизами оформленных им спектаклей в хронологическом порядке, начиная с 1940-х гг., чтобы увидеть произошедший на отметке 1957 г. перелом художественной манеры из традиционного живописного иллюзорно-сказочного канона – к обобщенному, лаконичному стилю. Перелом этот и наступил после встречи с молодым Григоровичем в период их первой совместной работы над «Каменным цветком» в Ленинграде, был закреплен и развит уже в Москве в ближайшие четверть века.

Эти и многочисленные другие примеры показывают, сколь знаменательным и захватывающе интересным был переход от предметного мира балета-пьесы к беспредметному миру балета-симфонии у Григоровича. Общий смысл совершившегося эволюционного скачка в русском балете состоял в утверждении самодостаточности танца через развитие хореографических форм и максимальное обобщение. У М. М. Габовича есть ключевое определение – «нейтрализация конкретного» [11, с. 84], то есть уход от натурализма, детализации и жизнеподобия, перевод содержания (либретто) в сферу обобщенного отражения жизни, конфликтов и характеров.

Как это происходило в конкретной хореографической и актерской практике? Обращаем здесь внимание на два ключевых фактора: изменение пластической природы балетного спектакля в целом и жест как «единицу измерения» выразительности образа во все времена, но в 1960-х гг. приобретающую новый смысл и значение в спектакле. В первом случае можно сказать, что линейное повествование (каким оно было в драмбалете) стало у Григоровича объемным и «вертикальным» воспроизведением лиц и событий за счет свободного распределения и использования ряда драматургических и хореографических приемов. А именно:

- остановка активного действия как нарратива и перевод его во внутренний, не менее активный план («Легенда о любви», «Лебединое озеро»);
- визуализация внутреннего монолога («Спартак»), мучительных галлюцинаций («Иван Грозный») и видений («Легенда о любви», «Ангара»);
- широко развернутое внутреннее действие через наплывы, эпизоды сна и грез («Щелкунчик», «Раймонда»);
- вторжение иноприродного мира в реальный и последствия этого («Щелкунчик», «Ангара», «Ромео и Джульетта», «Иван Грозный»);
- острая пластическая символизация персонажа и мизансцены («Спартак», «Иван Грозный», весь цикл балетов Чайковского, «Золотой век»);
- быстрый сценарный монтаж, буквально мгновенные и резкие перемены пространства, атмосферы, стиля и образности без остановки магистрального развития сюжета («Ромео и Джульетта», особенно «Лебединое озеро» и «Золотой век»).

Что видим во втором случае при сопоставлении простейших лексических языковых единиц (жестов) в партиях героев в балетах разных исторических периодов? Большинство жестов драмбалетных героев Лавровского (помимо их основных повествовательных функций) взаимозаменяемы. Одно и то же состояние или момент действия можно выразить *разными*, подходящими для того говорящими жестами и в принципе не нарушить хода сценических событий. В балетах Григоровича (начиная с первых) выражение того или иного состояния происходит через *единственно возможный* вариант физической реакции героя на поворотные события. Много раз описанный жест раба Спартака, адресованный патрицию Крассу после их поединка (8-я картина, «Вилла Красса»), а именно: «Убирайся вон». Ответный жест Красса, закрывающегося рукой, как от удара плетки, обжигающей лицо и тело полководца (там же). Крестообразный жест Красса в финале 12-й картины («Последний бой»): «Распните его» и др. Жесты Ивана IV – вокруг трона, метание им жезла, манипуляции с маской и канатами и пр. – в «Иване Грозном».

Иначе говоря, жест в драмбалете равен самому себе, дает конкретное выражение и реалистическое соответствие сценарию. Жест в балетном театре Григоровича имеет внебытовую природу, он – результат отбора, прошедшего стадии реалистического отображения. Из него отжато случайное, он доведен до крайней степени выразительности и единственно возможной

пластической формулы. Она адекватно выражает драматизм момента, внутреннего состояния и, конечно, символический смысл происходящих событий: раб, с презрением отмахивающийся от тирана и дарующий тому свободу; наоборот – тиран, успокоенный только при виде распятого врага. В совокупности жесты образуют систему пластических лейтмотивов, стремятся и подводят к дальней перспективе. Собственно, это движение от натурализма к обобщению и есть, в сущности, исторический путь развития классического танца от зарождения к высшим его формам и поэтике.

Означает ли, что сценическое повествование такого рода, где реализм минимизирован и сведен к символу, потеряло явные связи с живой жизнью? Означает. Ровно настолько, насколько классический балет далек и отвлечен от жизни – и одновременно выражает в концентрированном виде ее вечные ценности: гармонию, красоту, прекрасное, возвышенное, героическое.

Ту же, что и у Габовича, формулировку о нейтрализации конкретного находим у В. В. Ванслово: «Нейтрализуя конкретное, балетная «униформа» выявляет в фигуре обобщенно-танцевальное, пластически-выразительное» [7, с. 64]. Сущность изменений эстетики балетного спектакля рубежа 1950 – 1960-х гг., разумеется, не сводима к двум рассмотренным техническим сторонам танца. Они вообще изначально лежали не в формальной технологии, а были связаны с мировоззренческими изменениями в духовной атмосфере общества и в сознании творца.

Пересмысление хореографического творчества, участником которого стал молодой Лавровский, совершалось также через переосмысление музыкальной основы балета. Григорович выдвинул не просто новые композиции и партии для премьеров и балерин, он базировал их на глубинном понимании роли музыки в балетном театре, а не на номинальном ее присутствии, как было исторически. На этот счет есть неоднократные документированные его заявления.

О «Каменном цветке» (1957): «Так меня захватила тема Павла Бажова, его сказовая атмосфера, таинственная Хозяйка Медной горы, конфликт, что, долго думая, пошел я напрямик к руководству театра с предложением поставить балет у нас» [9, с. 51].

О «Щелкунчике» (1966): «Я мечтал о воплощении “Щелкунчика” именно Чайковского, я хотел выразить свое, личное понимание его гениальной музыки. <...> Я решил всецело довериться композитору, его партитуре. И поэтому после премьеры мог сказать – я просто слушал музыку и шел за ней» [12, с. 67].

Об «Иване Грозном» (1975): «Именно музыка, а не что-то другое, например, сюжеты русской истории, точное следование эпохе, биографиям персонажей, их психологическим особенностям, народный фон и многое подобное, что мне отчасти приписывали или даже навязывали многочисленные комментаторы. Нет, и еще раз нет – только музыка Прокофьева, с нее начался замысел сорок лет назад, ею же он исчерпывается и сегодня» [13, с. 27].

Примеры можно продолжать, они лишь подчеркнут музыкальную основу хореографического театра Ю. Н. Григоровича, с которой взаимодействовал танцовщик Лавровский, обязательное наличие в партитуре интенции к танцу и возможность развернуть его в большую хореографическую форму.

Важно понять и зафиксировать, что категория героического в балетном понимании исторически подвижна и эволюционировала особенно активно с появлением нового репертуара и нового поколения танцовщиков-премьеров, к которому относился М. Л. Лавровский. Что-то перешло по наследству и какое-то время находилось в премьерском активе – ничего не исчезает бесследно, ушедшее возникает на новом этапе истории в ином облике и бывает востребовано не декларативно. Собственно, на интуитивно-психологическом уровне так и происходило. Танцовщик, с детства занимавшийся рисованием и чутко реагирующий на музыку, переплавлял внутри себя художественные впечатления, и они через время подсознательно были востребованы в личном творческом деянии. Огромное впечатление оставил «Революционный этюд» А. Н. Скрябина (соч. 8, № 12, *dis-moll*), претворенный позже К. Я. Голейзовским в хореографическую миниатюру «Героика»: «Яркие молнии освещают фигуру сильного, стройного юноши. Смелого и решительного. Он борется. И каждый мускул его напряжен до предела. Весь он – призыв к борьбе» [2, с. 238–239].

Основную же работу по созиданию собственного репертуара Лавровский делал лично, заново воспринимая хореографические новации, находя и утверждая в них свое – индивидуальное, подходя к самым предварительным выводам: каковы в общем виде изменения в природе амплуа премьеры, по какой линии они пролегли и чем, собственно, отличались от премьерских ролей более позднего периода. Сценический статус героя значительно укрепился сразу по нескольким сущностным направлениям:

- а) содержательность балета и премьерской партии;
- б) ведущая роль в сюжете (даже в балетах, ранее считавшихся целиком и полностью балеринскими);
- в) танцевальная эстетика.

Содержание ранних балетов из репертуара Лавровского, как правило, исчерпывалось изложением в либретто сюжетной канвы более или менее подробно, но обязательно по событиям. Балеты Григоровича предполагали изложение не всегда линейное, но также передающее содержание в его образной форме или в композиционном порядке, заданном хореографом. Скажем, изложение «Спартака» идет по 12 картинам, перемежаемым девятью монологами четырех главных действующих лиц балета: Спартака, Фригии, Красса и Эгины. Изложение содержания «Ангара» самим строем указывает – река столь же конкретна, сколь и бытийна. «Величественная и непокорная сибирская река – Ангара. Ее течение мощно, прекрасно и неостановимо, как сама жизнь» [14, с. 8]. Либретто «Ромео и Джульетты» сведено к коротким, концентрированным фабульным отсылкам: «Площадь Вероны»,

«Сора и поединок Меркуцио и Тибальда», «Смерть Меркуцио», «Месть Ромео и смерть Тибальда», «Плач по погибшим» [15, с. 13].

Смысл сжатия (которое лишь усугублялось при возобновлении балетов в 2000-х гг.) – в достижении предельного лаконизма. Смыслообразование в балетах Григоровича и в партиях Лавровского происходило не через разъясняющее посредство литературного подстрочника, а через выделение в материале смысловых идейно-образных доминант: добро и зло, любовь и смерть, жизнь и выбор человека, открытость и предательство. Балетный герой стал осознаваться не в контексте конкретного сюжета, но в историческом потоке и перед лицом Вечности.

Ведущая роль героя-премьера в сюжете, включая даже балеты, ранее считавшиеся целиком и полностью балеринскими, выразилась в том, что премьер стал не просто активно действующим лицом, но уже и носителем философской программы композитора, хореографа и художника. С ним связывалось отныне не просто продвижение сценических событий от начала к финалу, но не виданный ранее в балете груз моральной ответственности за свои поступки (Зигфрид, Виктор) и деяния (Спартак, Иван IV). К облику героя присоединились ранее отсутствовавшие в нем психологическая сложность и неортодоксальность мышления. Его борьба с объявленным противником зачастую наталкивалась на обезоруживающие внутренние тупики и депрессию – когда бороться приходится уже со своими вчерашними союзниками (Спартак), а также с собственными фобиями (Иван Грозный) и с последствиями собственного невольного предательства (Зигфрид, Виктор). Благородство и любовное отношение к женщине ставилось в зависимость от более высокого чувства долга и призвания (Данило, Ферхад, Спартак) и оттого становилось еще более драматичным; завоевание счастья пролегало не только через упоение праведной борьбой, но и через роковую необходимость быть жестоким (Спартак, Ромео). Причем балетные герои вырастали в своей миссии независимо от позитивного или негативного конкретного наполнения их характеров: не только Данило, Ферхад, Щелкунчик-принц, Спартак, Ромео, но и носители зла – Северьян, Злой гений, Карабос, Красс, Иван Грозный, Яшка («Золотой век»). То есть сюжеты балета, внешне опрощаясь, минимизируясь в словесном выражении, стали несравнимо более сложными по психологической природе и, соответственно, по актерским задачам Лавровского. Типология героического, таким образом, решительно обновляемая в хореографии, в еще большей степени, чем ранее, связывалась с феноменом индивидуальности премьера. Шло воспитание в полном смысле нового типа премьера, героя в силу самостоятельности, суверенности и многогранности личности.

Спроецируем теперь эти составляющие – сценарные, партитурные и собственно хореографические – на задачу танцовщика-премьера Лавровского в переходный период, в рубежное десятилетие середины прошлого века. Очевидно, что понятие героического, имевшее исторические накопления и интерпретации, выступает у Лавровского в совершенно изменившемся

относительно предшествующего периода многосоставном контексте. Это обновление по сути и по форме – психологический сдвиг, ощущение иного масштаба задач, ценностного смысла, перестройка всего процесса подготовки роли от первых постановочных репетиций с балетмейстером, затем с педагогом-репетитором, дирижером и вплоть до выпуска спектакля. Собственно, это и было историческое коллективное деяние 1960-х гг., требовавшее высшего напряжения духовных и физических сил от всех участников творческого процесса и от артистов-премьеров в первую очередь. В репертуаре Лавровского одновременно сосуществовали партии старые и новые. Более того, некоторые старые возникали на фоне осуществленных новых (Базиль в «Дон Кихоте», 1967; Ромео в «Ромео и Джульетта», 1969). Поэтому не разграничиваем их по данному признаку, но понимаем их в эволюционных связях единого творческого потока, формировавшего кардинально новое понимание амплуа балетного премьера в русском балете XX в.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. 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. С. 109–123.
2. Львов-Анохин Б. А. Мастера Большого балета. М.: Искусство, 1976. – 240 с.
3. Станишевский Ю. Молодежь в «Пламени Парижа» // Советская музыка. 1962. № 4. С. 156–157.
4. Чернова Н. Ю. Юность внушает надежды // Театральная жизнь. 1962. № 13. С. 10–11.
5. Давлекамова С. А. Юрий Жданов: [Рукопись]. Частный архив А. И. Поройковой. С. 67–86.
6. Жданов Ю. Т. Воспоминания: Мир глазами артиста и художника // Юрий Жданов – линия жизни. Книга-альбом. М.: Театралис. Архив издательства. [2014].
7. Ванслов В. В. Волшебник театральной сцены – художник Вирсаладзе. М.: Театралис, 2008. – 240 с.
8. Луцкая Е. Л. Художники в балетном спектакле // Искусство. 1962. № 1. С. 35.
9. Колесников А. Г. Юрий Григорович: Путь русского хореографа. 2-е изд., испр. и доп. М.: Театралис, 2018. – 376 с.
10. Галайда А. Г. Ю. Григорович // Театр России XXI век: энциклопедия: [т. 1]: А – И. М.: Большая российская энциклопедия, 2020. С. 430.
11. Габович М. Что такое балет // Театр. 1941. № 5. С. 84.

REFERENCES

1. Chernova N. Y. *Dva geroja baletnoi sceny* [Two heroes of the ballet scene]: [A. N. Ermolaev, V. M. Chabukiani]. In: *Voprosy teatra* [Problems of Theatre]: *Sbornik Statei i materialov* [Collected articles]. Moscow: VTO Publ. 1970, pp. 109–123.
2. Lvov-Anokhin B. A. *Mastera Bolshogo baleta* [Masters of Bolshoi ballet]. Moscow: Iskustvo Publ. 1976. 240 p.
3. Stanishevsky Y. *Molodezh v «Plameni Pariza»* [Youth in the «Flames of Paris»]. In: *Sovetskaja muzika* [Soviet music]. 1962, no. 4, p. 156–157.
4. Chernova N. Y. *Jnost vnushaet nadezhdi* [Youth inspires hope]. In: *Teatralnaja zhizn*. 1962, no. 13, p. 10–11.
5. Davlekanova S. A. *Yuri Zhdanov*: [Manuskript]. In: *Private archive A. I. Porojkovi*, pp. 86–67.
6. Zhdanov Y. T. *Vospominaniya: Mir glazami artista i hudozhnika* [Memories: The world through the eyes of an artist and painter]. In: *Yuri Zhdanov – linia zhizni. Kniga-almom* [Yuri Zhdanov – the line of life. Album]. Moscow: Teatralis Publ. [Arhiv izdatelstva]. [2014].
7. Vanslov V. V. *Volshebnyk teatralnoi sceny – hudozhnik Virsaladze* [Theatre stage wizard – Virsaladze]. Moscow: Teatralis Publ. 2008. 240 p.
8. Lutskaia E. L. *Hudozhniki v baletnom spektakle* [Painters in a ballet performance]. In: Iskustvo Publ., 1962, no. 1, p. 35.

12. Демидов А. П. «Рождение замысла»: [«Щелкунчика»] Рукопись. Б.д. [1970-е]. Архив Ю. Н. Григоровича.
13. 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.
14. Эшпай А. Я. «Ангара»: Буклет Большого театра России. М., 1976. – 12 с.
15. Сергей Прокофьев «Ромео и Джульетта»: Сб. материалов к спектаклю Большого театра России. М.: Театралис, 2010. – 128 с.
9. Kolesnikov A. G. *Yuri Grigorovich: Put russkogo horeografa 2-e izd.* [Yuri Grigorovich: The path of a Russian choreographer. 2 ed.]. Moscow: Teatralis Publ., 2018. 376 p.
10. Galajda A. G. Y. *Grigorovich*. In: *Teatr Rossii. XXI vek: entsiklopedia. T. 1* [Theatre of Russia. XXI century: Encyclopaedia. Vol. 1]. Moscow: Bolshaia Rossijskaja entsiklopedia. 2020, p. 430.
11. Gabovich M. *Chto takoe balet* [What is ballet]. In: *Teatr*, 1941, no. 5, p. 84.
12. Demidov A. P. «Rozhdenie zamisla»: [«Shelkunchik»] [“The Birth of an Intention”: “The Nutcracker”]. Manuscript. [1970th], p. 67. Archive of Y. N. Grigorovich.
13. Grigorovich Yiri. *Truba arhangela / «Ivan Grozni» na muz. Sereja Prokofieva* [Sbornik materialov k spektaklu Bolshogo teatra Rossii]. [Trumpet of the Archangel / «Ivan the Terrible» Sergei Prokofiev “: Articles for the performance of the Bolshoi Theatre of Russia]. A. G. Kolesnikov. Moscow: Teatralis Publ. [2012], 120 p.
14. Eshpai A. J. «Angara». *Buklet Bolshogo teatra Rossii* [Angara: Booklet of the Bolshoi Theatre of Russia]. Moscow, 1976. 12 p.
15. *Sergei Prokofiev. Romeo i Dzhulietta. Sbornik materialov k spektaklu Bolshogo teatra Rossii* [Sergei Prokofiev «Romeo and Juliet». Sat. materials for the performance of the Bolshoi Theatre of Russia]. Moscow: Teatralis Publ., 2010. 128 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

Kochetkova L. A. *Typologiya heroicheskogo amplya v russkom balle. Tvorcheskaya praktika M. L. Lavrovskogo // Teatr. Zhivopis. Kino. Muzyka. 2021. № 2. С. 66–78.*

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-2-66-78

Статья поступила в редакцию: 20.03.2021

Принята к публикации: 10.05.2021

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. *Typology of the heroic role of Russian ballet. The creative practice of M. L. Lavrovsky. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2021, no. 2, pp. 66–78.*

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-2-66-78

Received: 20.03.2021

Accepted: 10.05.2021