

features of the interpretation of these plots. The first opera, *The Song of Majnun*, is a myth about eternal love, in which Sheng managed to create a plastic musical language, first of all, a special ornamental type of melody. *The Silver River* chamber opera combines the traditions of Western European musical theater, drama, and dance with Peking opera. *Madame Mao* is a rare example of political opera with elements of satire. *Dream of the Red Chamber* is the embodiment of the famous Chinese novel on the music stage; it was an incredibly difficult task to create an opera libretto from it. The article concludes that, for Bright Sheng, traditional cultural identity is an extremely important aspect, and the peculiarities of his operatic aesthetics lie in the combination of the traditions of Western European opera with elements of Peking opera.

References

1. Holland, B. (1992) Review/Opera; Justifying Eastern Ends With Western Means. *New York Times*. Section 1. p. 13.
2. Hardesty, A. (2018) *Bright Sheng Interview: Cross-Cultural Emissary*. [Online] Available from: <https://www.orartswatch.org/bright-sheng-interview-cross-cultural-emissary/> (Accessed: 10.04.2021).
3. Su Sun Wong. (1995) *An Analysis of Five Vocal Works of Bright Sheng*. D.M.A. Diss. Austin.
4. Ma Yuntsin. (2018) *Assessment of Classical Poems*. Nanjing: Jiangsu Phoenix Literature and Art Publishing House. (In Chinese).
5. Lyu Sichen. (2018) *Poetic Tradition of Folk Literature and Art*. Shanghai: Shanghai Culture Publishing House. (In Chinese).
6. Chzhan Chzhenli. (2009) *Mythological Research*. Shanghai: Shanghai Academy of Social Sciences Press. (In Chinese).
7. Yuy Yue. (2017) *Guide to Ancient Chinese Literature*. Beijing: China Radio and Television Publishing House. (In Chinese).
8. Schwartz, K. (2003) ‘Mao’ Composer Talks About Opera’s Success. *The Michigan Daily*. [Online] Available from: <https://www.michigandaily.com/uncategorized/mao-composer-talks-about-operas-success/> (Accessed: 18.05.2021).
9. Chzhou Chzhunmin. (2019) *The Linguistic Art of the Novel “Dream of the Red Chamber”*. Beijing: Beijing United Publishing Company. (In Chinese).
10. Yan, Tinchzhi. (2018) *Chinese Stories in Verse*. Nanchang: 21st Century Publishing House. (In Chinese).
11. Sheng, B. (2017) Bright Sheng on the Opera “Dream of the Red Chamber”: Originality in the Libretto of the Opera “Dream of the Red Chamber”. *Research on Tsao Syuetsin*. 4. pp. 146–150. (In Chinese).
12. Sheng, B. (2016) *Dream of the Red Chamber (Opera)*. New York: G. Schirmer.

УДК 78.03

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-41-51

Л.А. Кочеткова

ЖАНР ТЕЛЕВИЗИОННОГО БАЛЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ М.Л. ЛАВРОВСКОГО: ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Цель статьи – впервые обобщить исполнительскую и хореографическую деятельность М.Л. Лавровского, премьера и педагога Большого театра России в жанре телевизионного балета. Это направление его творчества охватило

1960–1990-е гг. В нем отразилась эволюция эстетических подходов к хореографии, типологии героического амплуа в мужском исполнительстве. Прослеживается процесс расширения творческих интересов балетного премьера через новые выразительные возможности телевидения. Методологически статья строится именно на этом аспекте, который ранее не находил отражения в научной литературе применительно к этому танцовщику: соединение традиций классического танца с техническими возможностями его фиксации телекамерой. В сочинениях, взятых к рассмотрению, автор отмечает новое качество художественного синтеза. Выводы статьи актуальны и имеют практическое значение: взаимодействие разных видов искусств, осмысление жанрово-тематической специфики телебалетов (литературоцентричность), создания нового кинообраза известных деятелей балета, интерес профессионального балетного сообщества к новым формам и методам создания хореографических сочинений.

Ключевые слова: балет, Большой театр, М.Л. Лавровский, телевидение, синтез, амплуа, хореография, выразительность, классический и современный танец.

Время творческого становления премьера Большого театра России М.Л. Лавровского и его артистического поколения совпало с периодом активного развития телевидения в СССР. Именно в начале 1960-х гг. осознается его огромная идеологическая и организующая роль, и новая технология начинает сближаться со сценическим искусством. Классический балет, не раз снимавшийся на киноплёнку и ставший достоянием широкого зрителя, с появлением домашнего экрана получил еще более широкую аудиторию. Роль этого вида искусства, всегда заметная и почетная в идеологической структуре общества, растет и укрепляется. Интерес к балету отражается на его общественном значении и авторитете, а также откликается в творческих аспектах самого балета, открывая в нем новые векторы развития. Применительно к творчеству М.Л. Лавровского этот процесс рассматривается впервые, поскольку напрямую затрагивает как сценические поиски танцовщика, так и дает возможность проследить нарастающие в нем тенденции к самостоятельному хореографическому высказыванию.

Балетным первенцем домашнего экрана был «Граф Нулин» (муз. и сценарий Б.В. Асафьева по повести А.С. Пушкина, балетм. В.А. Варковицкий. В главных партиях О.В. Лепешинская, С.Г. Корень. ЦТ. 1959). Он был снят не из театрального зала, а поставлен и исполнен в павильоне [1. С. 183–184]. Исследователь темы телевизионного балета Е.П. Белова, отмечая остроумные находки и заложенные в ней средства телевизионной выразительности, все же считает его начальным этапом грядущей большой истории [2. С. 126; 3. С. 166–169; 4. С. 245; 5. С. 74–78]. Подлинное же развитие жанра телебалета она датирует концом 1960-х гг., а именно фильмом «Ромео и Джульетта» на музыку одноименной увертюры-фантазии П.И. Чайковского в постановке Н.И. Рыженко и В.В. Смирнова-Голованова (Мосфильм, ТО «Экран», 1968).

Произошло удивительное совпадение в актерской жизни Лавровского: телевизионный фильм «Ромео и Джульетта», о котором идет речь, и его сценический дебют в заглавной партии в знаменитом балете «Ромео и Джульетта» Большого театра состоялся в один год – 1969-й. Синхронно создавались две версии образа в двух разных хореографических и музыкальных сочинениях, разделенных тридцатилетием и, соответственно, разнящихся стилистикой хореографии, а также методологией освоения. Работа в фильме не осталась незамеченной, более того, была встречена с огромным интересом профессионалами и критикой.

Е.П. Белова акцентирует великолепное раскрытие танцовщиком шекспировского образа через крупные планы, невозможные в театральном спектакле и ставшие здесь одними из главных выразительных средств. А также технический прием съемки

рапидом любовного адажио героев, создавшего на экране «иллюзию фантастического бесконечно-протяженного парения влюбленных над землей». В сцене же прощания героев балетмейстеры повторили те же движения (синхронные жете), но сняли их на обычной скорости. И слова любви, произнесенные в ином ритме, обрели драматизм, наполнились отчаянием, тревогой надвигающейся трагедии. «Прием изменения скорости съемки, – пишет исследовательница, – позволил балетмейстерам, пользуясь набором одинаковых движений, подчеркнуть контраст двух любовных свиданий героев – счастья соединения и горечи разлуки» [2. С. 127].

Этот фильм стал новой точкой отсчета развития собственно телевизионного балета как нового жанра, на чем сходились специалисты [6. С. 46–49; 7. С. 240–269]. Несмотря на крепкую еще привязку хореографии к сценическим, а не павильонным постановочным принципам, «Ромео и Джульетта» побудил к продолжению и развитию опыта. Те же хореографы Н.И. Рыженко и В.В. Смирнов-Голованов вскоре создали балетный триптих для прославленной балерины Большого театра Н.В. Тимофеевой, две части которого также были сняты с участием М.Л. Лавровского: «Белые ночи» и «Федра» (обе – Мосфильм, ТО «Экран», 1972).

Повесть Ф.М. Достоевского соединялась на экране с музыкой «Просветленной ночи» А. Шенберга, озвучивалась ею. Хореографический замысел и собственно танец рифмовались с призрачной атмосферой петербургских белых ночей, в которой мечтательность определяет и характеры, и поступки обитателей места. Заявлялась и выдерживалась ориентация на образ романтического балета. Его формировали киносредства и заданный стиль существования солистов: их постоянное лирическое беспокойство передавалось крупными планами, пробежками, особенно в сцене погони Мечтателя за ускользающей мечтой. В резких монтажных стыках петербургская девушка Настенька преображалась в царственную Клеопатру и жеманную маркизу, – эти превращения иллюстрировали безумные мечты юноши. При этом они демонстрировали и возможности художественного синтеза средств актерской пластики и телевизионной техники. Данный аспект был в новинку и едва ли не перекрывал собой собственно хореографию фильма, она как бы отодвигалась на второй план. Такова реальность момента: шел активный поиск балетной выразительности сквозь призму экрана, накапливался реальный опыт, и он был, безусловно, плодотворен, даже если понимать под ним овладение формальными средствами и приемами съемки.

«Федра» (на муз. А.Л. Локшина) успешно продолжила начавшееся движение на другом смысловом музыкально-изобразительном материале. Еще более смелыми стали монтаж, комбинированные съемки, операторские эффекты, динамика планов и ракурсов, соединение двух планов в одном кадре и пр. С точки зрения актерской реализации замысла возникала обратная «Белым ночам» задача. Там в воображении Мечтателя-Лавровского рисовался романтический идеал – Настенька. В «Федре» манящим и недостижимым идеалом становился образ юноши Ипполита-Лавровского, возникавший в сознании заглавной героини мраморным изваянием как бы из каменных глыб. Раскаленная и неутоленная земная страсть к пасынку преследовала божественную царицу в воображении и наяву. И это состояние передавали телевизионные средства, еще более изощренные, почти самодостаточные, и потому опять перекрывавшие хореографию. Тот же случай трудного нахождения баланса интересов разных видов искусства, их сосуществования и сближения ради конечной цели – художественного образа. Преобладающим мотивом в описании обеих работ в критике стало утверждение их оригинальности [8. С. 4; 9. С. 3]. При всех издержках, собственно хореографических (очевидное однообразие лексических приемов, отсутствие разработки заявленных пластических мотивов и пр.), они были именно плодом нового художественно-технического синтеза. Балетмейстеры это прекрасно понимали, судя по их интервью, и отмечали, что создавали не балет, а фильм – телевизионный балет. Не стоит думать, что они, многоопытные солисты Большого театра, не осоз-

навали роль собственно танца в этом процессе. Но они и раньше многих убедились, что сценический танец при переносе его в иное пространство, лишенное зрителя, неминуемо претерпит изменения. Их почти исследовательские усилия показывают, как профессионалы традиционного жанра осваивают сопредельные области ради обретения танцем новых степеней свободы и выразительности. Даже если ради этого познания требуется жертвовать лексическим разнообразием, оставаться в пределах иллюстративной нормы. Они видели в этом процессе не потери, а пользу: «Телевидение во многом обогатило, развило наше представление при постановке театральных спектаклей. Это коснулось прежде всего стремления к уплотнению количества информации на единицу времени» [10. С. 11].

И это обстоятельство – рождение эстетики из соединения традиционного балетного инструментария с привнесенным – думается, напрямую отразилось на актерском опыте Лавровского и подвинуло его к собственным первым хореографическим прозам. Он еще выступит как исполнитель роли Германа и партнер Н.В. Тимофеевой в их последнем совместном фильме «Три карты» по «Пиковой даме» на музыку К.В. Молчанова (Гостелерадио СССР. ТО «Экран». 1983). Это именно фильм, еще дальше продвинувшийся в сторону от балета; собственно, танец в нем предельно вытеснен протяженными крупными психологическими планами, пластическими приемами, световыми переменами, общей ритмической заторможенностью. Роль Германа единственная, где эмоциональные всплески давали себя знать на короткие мгновения – в сценах карточной игры и встречи с опасной дамой в пиковой маске; потом вновь он погружался в думы о странной, призрачной графине [11. С. 8; 12. С. 22–23]. По этому фильму (режиссер-постановщик В. Бунин, балетмейстер Б.Е. Барановский, оператор Ю. Бугна) видна эволюция самой идеи телебалета, насчитывавшая к тому времени полтора десятилетия практической работы. Подходы к жанру расширялись, каждый входивший в него был свободен в выборе, но и обязан решать базисные проблемы: соотношение танца и способов его авторской фиксации.

«Мцыри» по одноименной поэме М.Ю. Лермонтова на музыку Д. Торадзе по собственному сценарию стал первой хореографической работой М.Л. Лавровского (Грузинская студия телефильмов, 1977). Артист считал, что работы в «Белых ночах» и «Федре» уже научили его мыслить кинематографически. В действительности опыт Лавровского к моменту кинематографического дебюта был шире и телевидением не исчерпывался. Равно как и опыт создания балета по поэме «Мцыри» уже существовал (на муз. А.М. Баланчивадзе, балетм. Р.А. Цулукидзе. Грузинский театр оперы и балета им. З. Палиашвили. 1964).

Прославленный танцовщик Большого театра через фильм расширял свои творческие возможности, поскольку решал уже не одни исполнительские задачи в союзе с хореографом. Он брал на себя груз общего замысла, становясь драматургом (сценаристом), режиссером, хореографом не одной своей партии, а также партии солистки и мужского ансамбля (монахи); наконец, проявлял полученные телевизионные компетенции. Стоит отметить, что к работе над «короткометражкой» (26 мин) были привлечены: Государственный симфонический оркестр Московской филармонии, исполнявший оригинальную партитуру Д. Торадзе, Большой академический хор Всесоюзного радио и телевидения (ему отводилась роль внутреннего голоса героя). К фильму были созданы оригинальные декорации М. Мурванидзе, свет и т.д. Силы, стянутые к телевизионному «Мцыри», внушительны и указывали в целом на авторитет Лавровского, как и на перспективность жанрового направления – телебалета.

Хореографический дебют Лавровского удивлял не столько органикой исполнения им заглавной партии, это было как раз очевидным и ожидаемым: эмоциональная природа танцовщика близка лермонтовскому герою. Страстность и эмоциональность, к тому моменту всеми признанная, являлась доминантой индивидуальности, а ее констатация – трюизмом. Гораздо важнее в той работе различить не «одну, но пла-

менную страсть» (таковы заголовки откликов), а системный подход к партии-роли, ответственность творца за проведение собственного, пусть и скромного замысла. И, пожалуй, бóльшим открытием как раз стала достигнутая целостность фильма – его цементировала общая поэтика, угаданная постановщиком, почерпнутая из партитуры и реализованная в визуальном образе и собственно танце. Изначальной образной точности также не стоит удивляться – артист поступательно накапливает эмоциональные впечатления, переплавляет жизненную конкретность в сценический образ, сопоставляет увиденное, фиксирует. Так, Лавровский задолго до фильма, будучи в Грузии, сделал для себя какие-то зарисовки: «Бывает, что рисую и просто так. Но по странной случайности именно эти рисунки оказываются потом полезней всего» [13. С. 10].

Партитура балета «Мцыри» симфонична, в ней в сжатом виде без повествовательных подробностей разрабатывался поэтический мотив одинокой судьбы и поиска свободы. Заданное изначально обобщение позволило и Лавровскому-хореографу почти не останавливаться на изложении лермонтовского сюжета, но строить хореографию по законам поэтического обобщения. Условно разделенное на 19 сцен-эпизодов балетное действие включало, конечно, и элементы событийного характера, но они ни в коем случае не иллюстрировали, а образно передавали содержание: шествие неумолимых монахов, в кругу которых томилась и не находила успокоения душа героя; взрывная сцена боя с барсом; эпизоды встречи с девушкой; наконец, финальный прорыв духа и тела Мцыри из стесняющего их каменного кольца, высвобождение его природных прав и свобод.

Финал решался патетически: Мцыри на возвышении хаотической конструкции с горящими свечами, как бы оставив внизу, на грешной земле, все тяготы его короткой жизни, вот-вот оторвется в иное трансцендентное пространство. Оркестровый колорит и расширение тембральной палитры инструментов, энергичная ритмика и аскетичный монашеский обряд, перезвон колоколов и пение хора перекликались с контрастами оформления: вопрошающие лики – как бы из самого скального камня, будто со стен храма, смотрели на муки юноши. А он взлетал в бурных прыжках, сиюсь оторваться от земли, но неминуемо падал. Слитность музыки и действия – показатель именно качественного, а не номинального развития телебалета.

В Лавровском как бы рождался другой Лавровский – его танец, по-прежнему впечатлявший взрывной техникой и яркой эмоциональностью, был введен в некие общие правила телевизионного жанра, в его «предлагаемые обстоятельства». Он демонстрировал способность свободного самораскрытия художника, но и внутреннюю дисциплину – подчиняться собственному замыслу. Объективировать индивидуальное ради задуманного целого. «Балет „Мцыри“ является образцом слитности музыки и действия. Все здесь воспринимается органически, все взаимообусловлено, все льется свободно на одном дыхании. Балетмейстер-постановщик и исполнитель главной роли М. Лавровский изумляет силой темперамента, экспрессивной красотой техники и яркой выразительностью» [14. С. 4].

«Лавровский принес в свой балет страстность, трагизм и символику поэмы Лермонтова... его Мцыри – это и герой Лермонтова, и сам поэт с его трагическим ощущением жизни и смерти, и вечная жажда человеком свободы, стремление к ней» [15. С. 29; 16. С. 10].

В день московской премьеры фильма во Всесоюзном доме композиторов Лавровский впервые танцевал партию Ивана Грозного в одноименном балете на муз. С.С. Прокофьева на сцене Большого театра. Двойное событие волновало танцовщика и критику. Он осваивал партию, сложнее которой у него больше не будет, и тем всходил на предельные высоты мужского балетного исполнительства [17]; в другом случае, будучи мастером, он оказывался в положении дебютанта, перед которым открывается некий неизведанный путь. «Мцыри», к тому же был отмечен Гран-при

и Золотой медалью на 7-м Международном фестивале балетных телефильмов в Нью-Йорке (1978).

Отметим, что телебалеты с участием Лавровского попали в напряженный контекст творческого поиска, развернувшегося на телевидении, ободренном первыми успехами и открытиями конца 1960-х – начала 70-х гг. Основоположники телебалета Н.И. Рыженко и В.В. Смирнов-Голованов после своих шести фильмов, включая триптих «Белые ночи», «Федра» и «Московская фантазия» (все – 1972), отошли от этого занятия и переключились на постановочную работу в Большом театре и через несколько лет – на руководство академическим коллективом, Одесским театром оперы и балета. Их дело не сразу было продолжено, образовалась пауза в пять лет, прежде чем жанр телебалета возвратился на экран фильмами «Галатее» (Лентелефильм, 1977) и «Мцыри» (1977). Жанр продолжал быть привлекательным для многих специалистов и имел ресурс дальнейшего развития. В ближайшее десятилетие телебалеты параллельно с Лавровским ставили А.А. Белинский, Д.А. Брянцев, В.В. Васильев, Б.Е. Барановский, Н.Д. Касаткина и В.Ю. Василев, Г.М. Абайдулов, называем имена первого ряда. Интервью Лавровского после премьеры «Мцыри» говорит об энтузиазме, с которым он продолжает думать над следующими телебалетами. При этом в его деятельности исполнительство по-прежнему перемежалось с хореографическим творчеством. Он осуществил «Прометее» на музыку А.Н. Скрябина (Грузинская студия телефильмов, 1981), «Хореографические новеллы» на музыку И.С. Баха, Ф. Листа и современных композиторов (ЦТ. 1986) и «Фантазер» на муз. Дж. Гершвина (Мосфильм. 1988), в которых также исполнил главные партии.

«Прометей» на муз. А.Н. Скрябина (ор. 60) сочетал два способа телевизионной реализации мифа о героическом похищении человеком огня у богов; точнее, два типа условности: часть эпизодов снималась в павильоне, часть – на природе, на берегу моря, среди камней, под ярким солнцем, так достаточно наивно создавалась атмосфера Эллады. Огонь символизировала девушка в красном, развевающимся на ветру хитоне. Соответственно овладение огнем было суть – овладением ею. От первых пристроек и обжигающих подходов к ней, герой переходил к более решительным поддержкам и между ними начинал складываться дуэт страсти.

«Хореографические новеллы» – трехчастное развертывание танцевальных композиций в разной стилистике, лишенных рельефного литературного сюжета. То есть чистый танец без поддержки нарратива, что в балете практически обязательно. Как бы разные балетные направления XX в. ни боролись за автономию танцевальных средств и ни доказывали независимость от литературной или иной идеологической программы, большинство балетов – для сцены и для камерного пространства – от такой программы до конца оторваться никогда не могли и не могут. Драматургия (даже не связанная с конкретной персонификацией и жестким событийным планом) все равно в сценическом танце возникает. В нем встречаются балерина и танцовщик – люди противоположной природы, индивидуальных данных и усвоенной школы; в их танце задан так или иначе характер каждого, откликающийся по-особому на звучащую музыку, – это рождает взаимодействие, конфликт, соревновательность. Танец имеет протяженность (хронометраж), начало (экспозиция), через что-то проходит (развитие) и завершается (кода). Преодолеть данный порядок (детальнейшим образом разработанный в классической школе) не дано никакому «чистому» танцу. Лавровский, воспитанный на этих базовых профессиональных категориях логики и эстетики танца, знавший лично и балет-пьесу, и балет-симфонию, тем не менее выступил с интересным экспериментом – выразил себя в довольно продолжительной бессюжетной композиции (44 мин).

Первая часть на музыку оркестровой сюиты № 2 (h-moll) И.С. Баха, представляющей сложную, разветвленную полифонию, – композиция в классическом стиле для солистки и четырех партнеров. Их танец развивается инструментально, повинуюсь

темпу, ритму, тембрам, тематическим переменам, акцентам и логике музыкального развертывания. Вместе с тем их отношения имели и привнесенный смысл. Четверо кавалеров мыслились постановщиком как прототипы исторически значимых балетных премьеров: Вестриса, Нижинского, Чабукиани и современного танцовщика. Муза последовательно вдохновляла их, но и уводила со сцены, как бы с истечением исторического срока каждого и наступлением времени следующего.

Вторая часть на музыку Второй венгерской рапсодии Ф. Листа (*cis-moll*) более определена по характеру и задачам взаимодействия балерины и танцовщика. Как и в первом случае, хореография полностью привязана к музыке, ей следует, откликается на каждый пассаж и перемены настроений. Танец восторгается музыкой! Это полный затаенной страсти и гордости дуэт в классическом стиле, в котором образно претворяется венгерский характер. Известные венгерские па, филигранный изыск, характерные позы и приемы композиции здесь присутствуют как цитаты из классики и образуют в совокупности соревнование пары в доблести. При этом цитирование не носит навязчивого характера, делающего автора несамостоятельным. Отмечаются абсолютное раскрепощение хореографа, смелые авторские штрихи, лежащие как бы поверх загрунтованного холста – общей танцевальной традиции. Под ней мы понимаем, конечно, венгерское гран-па в «Раймонде» А.К. Глазунова в постановке Мариуса Петипа (1898). Все венгерские позы изначально прочувствованы Лавровским как мужественные и подчеркнуты частым фронтальным положением пары (что не исключало их сочетаний с *epaulement*). Фронтальность приобрела характер значимого пластического лейтмотива: балерина и танцовщик завершали протяженные периоды и фразы устойчивым положением на полу на всю стопу в естественной позиции (в противоположность наиболее распространенному акценту на носок пуанта у балерины или высокие полупальцы у кавалера в комбинации с классическим верхом – скругленными положениями рук.) Монтаж классических движений и народных (каблучных) здесь более рельефный, без специальных стилистических переходов. Дуэт А.Т. Артюшиной и М.Л. Лавровского также являлся драматургичным, убедительно развитым, проведенным и завершенным. В него заложена идея не столько любовного диалога или соперничества, а скорее согласного, торжественного, почти концертного проведения консонанса. Так в классических балетах финальное па-де-де героев, не несущее никакой сюжетной нагрузки (сюжет исчерпан), демонстрирует высший резонанс двух артистически настроенных душ.

Третья часть «Хореографических новелл» связана с современностью и представляет развернутую жанровую зарисовку из городской среды: группа парней пытается танцем привлечь внимание импозантной девушки-эмансипе; каждый исполняет перед ней какую-то композицию, вовлекая в свой танец. Успех имеет только последний, пятый, искусный в чечетке, – это нечто новое, и девушка со все возрастающим интересом включается в сложную ритмику, за ней и остальные участники мини-балета. Сделано с юмором, много игры, не лишено внятного драматургического развития, исполнено искренне и органично.

В целом «Хореографические новеллы» следует оценить выше всего, что создано Лавровским для ТВ. Художественный приоритет фильма, его основа – именно танец, не теснимый никакими техническими приспособлениями, танец без поддержки литературного сюжета, дополнительных вмешательств концептуальной режиссуры и др. Танцовщик привлек сюда исключительно собственный арсенал средств, ассоциативный ряд его искусства. Скажем, первая часть на музыку Баха типологически близка «Классической симфонии» на муз. С.С. Прокофьева, поставленной Л.М. Лавровским для учащихся Московской балетной школы (1964); в ее основе чистая игра танцевальных форм, способная становиться содержательной. Уверенность Лавровского-младшего в самодостаточности и содержательности танца даже в случае, если он не подкреплён литературной, идеологической программой, эта уверенность прони-

зывает его «Хореографические новеллы». Да еще демонстрирует ее на трех разных стилистических танцевальных срезах: чистой классике, классике в национальном духе и в современной пластике, смешивающей в себе все, что в нее попадает (джаз, четка и пр.).

Фильм «Фантазер» скорее относится к кинематографическому поиску режиссера В. Бунина, нежели к хореографическому – Лавровского. Это вольное изложение мотивов оперы Дж. Гершвина «Порги и Бесс» сквозь призму драматической судьбы травмированного балетного премьера, навсегда потерявшего сцену. В его воображении собственная участь слита с историей Порги. Лавровский в этой роли в равной мере киноартист и танцовщик, даже, вероятно, первое, ибо собственно хореография здесь мало что определяет. «Фантазер» вписан в иную традицию, складывавшуюся на ТВ параллельно с фильмом-балетом.

О «Трех картах» того же режиссера В. Бунина и исполнении там Лавровским роли Германа речь шла выше. Оба замысла и воплощения сходны, а именно: слить драму и пластику, чтобы одно «без швов» переходило в другое и являло новое эстетическое качество. Ему искали определения, не всегда находились, но артисты балета с готовностью шли на поиски и пытались формулировать их. М.М. Плисецкая в интервью по поводу ее участия в фильме А.В. Эфроса «Фантазия» (1976) по мотивам «Вешних вод» И.С. Тургенева, говорила о том, что не может сказать точно, «что это будет»; ей было проще изобразить руками нечто. Это объяснимо, ибо, «что это будет», мог знать только один человек – режиссер, в данном случае А.В. Эфрос. Сочинялось *авторское кино*, от первого лица. Режиссер становился повествователем, синтезировал в своем замысле и перерабатывал за монтажным столом усилия всех участников – знаменитой балерины, танцовщика А.В. Бердышева, артистов А.Д. Попова, И.М. Смоктуновского и Т.В. Веденеевой, хореографа В.Н. Елизарьева, художника В.Я. Левенталя. Он, Эфрос задавал форму и ритм их действиям.

В зависимости от того, кто становился во главе творческого процесса – сценарист (А.А. Белинский) и хореограф (Д.А. Брянцев), режиссер (А.В. Эфрос), теле-режиссер (В. Бунин), балерина или танцовщик (Н.Б. Бессмертнова, Н.В. Тимофеева, Е.С. Максимова, М.Л. Лавровский) и выходил тот или иной результат. Развитие жанра телебалета 1960–1980-х гг. характеризуется широким взглядом и непредвзятым подходом к предмету, в первую очередь со стороны самого телевидения. Историческую роль в его развитии сыграли Творческое объединение «Экран» и Ленинградское телевидение, реализовавшие большинство проектов и тем включившие в свою орбиту первых артистов, всенародно любимых звезд балета, давшие выход их творческой инициативе и энергии.

Взятые по отдельности те или иные фильмы с участием Лавровского и его коллег могут вполне потеряться на фоне их сценической деятельности в Большом театре. Но в совокупности они значимы. В общей сложности Лавровский сотрудничал с ТВ на протяжении 20 лет и принял участие в 11 проектах. Он был участником музыкального телефильма «Свидание назначила Татьяна Шмыга» и «Танцуют Нина Сорокина и Михаил Лавровский» (оба – 1982), «Гран-па» (1986), а также видеозаписей балетов «Жизель» (1975) и «Ромео и Джульетта» (1976). Он был по-настоящему увлечен этим направлением и вполне разделял формулу Н.И. Рыженко и В.В. Смирнова-Голованова: кино и балет – новое искусство. В своих интервью он достаточно раскрывает свое понимание проблемы и конкретные намерения [18. С. 28–31; 11. С. 8].

Обобщая его взгляды, можно сделать следующие выводы:

– замысел телебалетов был преимущественно литературоцентричен, вырастал из книг; слово (не музыка) изначально определяло образы танца и общие координаты балета: опора на сюжет, нить повествования, характеры, заряженные мыслью и дей-

ствием. Беспредметность и бессюжетность Лавровский в конечном итоге не принял. Его планы экранизаций целиком и полностью связаны с литературными произведениями: «Метель», «Дубровский», «Выстрел», «Египетские ночи», «Пир во время чумы», «Дон Жуан» А.С. Пушкина, «Собор Парижской Богоматери» В. Гюго, «По ком звонит колокол» Э. Хэмингуэя;

– при этом в разработке сюжетов Лавровский исходил не из точной передачи событий, а из образного камертона сочинения; например, в написанном либретто «Метели» (на музыку Г.В. Свиридова) его видение определило понятие метели-судьбы: «В балете метель-судьба кружит героев, засыпает их снегом, завязывает им глаза...» [11. С. 8];

– практическая работа над воплощением собственных замыслов в условиях телевизионного производства открывала в Лавровском новую ответственность, уже не только за собственную партию-роль, но в более широком плане: баланс средств выразительности танца и телевидения, интересы исполнителей и постановщиков, работа всех звеньев постановочного процесса; его творческая деятельность принимала более объективный характер; танцовщик в это время завершал обучение на балетмейстерском факультете ГИТИСа;

– в жанрово-тематическом отношении телебалеты 1960–1980-х гг. с участием М.Л. Лавровского выступали преимущественно экранизациями литературных произведений средствами танца, реализованными с помощью новейших технологий своего времени;

– параллельно с созданием телебалетов существовала практика адаптации и кино съемки балетных спектаклей для широкого экрана: «Спящая красавица» (1964), «Лебединое озеро» (1968), «Спартак» (1975), «Грозный век» (1976, премьера – 1978);

– активное участие и поддержка жанра телебалетов видными российскими артистами второй пол. XX в. привели к фиксации их творчества, которую трудно переоценить; она раскрывала более широкий спектр их творческих возможностей, а также формировала помимо сценического – *кинообраз известных артистов* (М.М. Плисецкая, Н.В. Тимофеева, Е.С. Максимова, Н.И. Бессмертнова, М.Л. Лавровский). С этими артистами началось развитие данного направления, с ними же закончилось к концу 1980-х гг.;

– процесс создания новых телеработ в танцевальном жанре любых форм и стилей исчерпал себя по причинам малоизученным и выходящим за рамки данного исследования [19. С. 64–70]. Можно с уверенностью констатировать лишь, что с поколением Лавровского жанр телебалета вышел из обихода ввиду сменившихся идеологических и культурных приоритетов страны, и новое артистическое поколение, шедшее за ним (вступившее на сцену в начале 1990-х гг.), не запечатлено ни в одной значимой телевизионной работе;

– жанр телебалета активизировал творческое развитие М.Л. Лавровского как танцовщика и хореографа.

Литература

1. Ногина Е.А. Б.В. Асафьев – создатель первого советского телебалета // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. № 3 (38). С. 177–184.
2. Белова Е.П. Танец крупным планом // Телевидение вчера, сегодня, завтра / сост. Е.С. Сабашникова. Вып. 2. М.: Искусство, 1982. С. 121–146.
3. Солодовников А. Ольга Лепешинская. М.: Искусство, 1983. 212 с. + 13 л. ил. (Солисты балета).
4. Эльяш Н.О. Пушкин и балетный театр. М: Искусство, 1970. 344 с.
5. Колпакова Е.Л. Телебалет «Граф Нулин» (1959): первое произведение нового жанра // Международный научно-исследовательский журнал. 2020. № 73 (97).

6. Сапожников С. Становление жанра // Советская музыка. 1969. № 7.
7. Гаврилова Н. Ромео и Джульетта. Прикосновение к вечности // Откровения телевидения: сборник статей. М.: Искусство, 1976. С. 240–269.
8. Луцкая Е.Л. От античного мифа до русского романа // Московский комсомолец. 1972. 14 янв. №. 11.
9. Галин О. Душой исполненный полет... // Советская культура. 1972. 11 марта. № 32.
10. Рыженко Н., Смирнов-Голованов В. Новое амплуа Терпсихоры // Советское радио и телевидение. 1969. № 3.
11. Лавровский Михаил: Во власти пушкинской «Метели»: [интервью Г. Марченко] // Литературная газета. 1983. 14 сент.
12. Колесников А. ...И начнется игра // Телевидение и радиовещание. М., 1983. №. 8.
13. Пуговкина Л. Одна, но пламенная страсть // Московский комсомолец. 1978. 5 февраля.
14. Одзели М. Фильм-балет «Мцыри» // Вечерний Тбилиси. 1978. 21 марта.
15. Марченко Г. ...И грянул бой // Театральная жизнь. 1979. № 3.
16. Лучникова Т. Одна, но пламенная страсть... // Музыкальная жизнь. 1978. № 4.
17. Кочеткова Л.А. М.Л. Лавровский – Ю.Н. Григорович: к истории творческих взаимоотношений в работе над балетом «Иван Грозный» на музыку С.С. Прокофьева // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 2 (81). С. 53–62.
18. Лавровский Михаил: Я – за оригинальный телебалет: интервью Е.П. Беловой // Телевидение и радиовещание. М., 1983. № 10. С. 28–31.
19. Груцынова А.П. Балет на современном телеэкране // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020. № 1 (7).

The Television Ballet Genre in the Works of Mikhail Lavrovsky: Problems of Choreography and Performance

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2021, 4 (83), 44–51.
DOI: 10.24412/2070-075X-2021-4-44-51

Lola A. Kochetkova, Russian Institute of Theatre Arts (Moscow, Russian Federation).
E-mail: lolaballet1410@gmail.com

Keywords: ballet, Bolshoi Theater, Mikhail Lavrovsky, television, synthesis, role, choreography, expressiveness, classical and modern dance.

The aim of the article is to summarize the performing and choreographic activities of Mikhail Lavrovsky, the famous principal dancer and teacher of the Bolshoi Theater of Russia in the television ballet genre. This direction of his work covered the 1960s–1990s; it had an obvious resonance in the criticism and the professional community, but lacked a systematic understanding there. This seems to be an obvious gap in Russian ballet studies because the professional experience of this dancer, choreographer, and teacher is more than of personal significance; it refers to the general laws of the art of stage dance of the 20th century. It reflects the evolution of aesthetic approaches to choreography, the typology of the heroic role in male performance, the methodology of creating choreographic compositions. It allows tracing the expansion of the creative interests of the ballet principal dancer through the new expressive possibilities of television. Methodologically, the article is based on this aspect, which has not previously been reflected in the scientific literature in relation to this dancer: the combination of the traditions of classical dance with the technical capabilities of its fixation by a television camera. In the works used for the analysis, the author notes a new quality of artistic synthesis. The conclusions of the article have practical implications. The author observes

the mobile interaction of different types of arts in the final screen product, the genre-thematic specifics of TV ballets of the 1960s–1980s (literature-centrism), the creation of a new film image of famous ballet figures (M.M. Plisetskaya, N.V. Timofeeva, E.S. Maksimova, V.V. Vasilyev, and others), the keen interest of the professional ballet community in new forms and methods of creating choreographic compositions, etc.

References

1. Nogina, E.A. (2015) B.V. Asaf'ev – sozdatel' pervogo sovetskogo telebaleta [B.V. Asafiev: The Creator of the First Soviet Television Ballet]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy*. 3 (38). pp. 177–184.
2. Belova, E.P. (1982) Tanets krupnym planom [Close-up Dance]. In: Sabashnikova, E.S. (ed.) *Televidenie vchera, segodnya, zavtra* [Television Yesterday, Today, Tomorrow]. Vol. 2. Moscow: Iskusstvo. pp. 121–146.
3. Solodovnikov, A. (1983) *Ol'ga Lepeshinskaya*. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
4. El'yash, N.O. (1970) *Pushkin i baletnyy teatr* [Pushkin and the Ballet Theater]. Moscow: Iskusstvo.
5. Kolpakova, E.L. (2020) Television Ballet “Count Nulin” (1959): The First Work of the New Genre. *Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal – International Research Journal*. 73 (97). (In Russian). DOI: 10.23670/IRJ.2020.97.7.083
6. Sapozhnikov, S. (1969) Stanovlenie zhanra [Formation of the Genre]. *Sovetskaya muzyka*. 7.
7. Gavrilova, N. (1976) Romeo i Dzhul'etta. Prikosnovenie k vechnosti [Romeo and Juliet. Touching Eternity]. In: Svobodin, A. (ed.) *Otkroveniya televideniya: sbornik statey* [Television Revelations: Collection of Articles]. Moscow: Iskusstvo. pp. 240–269.
8. Lutskaya, E.L. (1972) Ot antichnogo mifa do russkogo romana [From an Ancient Myth to a Russian Novel]. *Moskovskiy komsomolets*. 14 Jan. 11.
9. Galin, O. (1972) Dushoy ispolnennyy polet... [Flight, Full of Soul]. *Sovetskaya kul'tura*. 11 March. 32.
10. Ryzhenko, N. & Smirnov-Golovanov, V. (1969) Novoe amplua Terpsikhory [The New Role of Terpsichore]. *Sovetskoe radio i televidenie*. 3.
11. *Literaturnaya gazeta*. (1983) Lavrovskiy Mikhail: Vo vlasti pushkinskoy “Meteli”: [interv'yu G. Marchenko] [Mikhail Lavrovsky: At the Mercy of Pushkin's “The Blizzard”: [Interview to G. Marchenko]]. 14 September.
12. Kolesnikov, A. (1983) I nachnetsya igra [And the Game Will Begin]. *Televidenie i radioveshchanie*. 8.
13. Pugovkina, L. (1978) Odnа, no plamennaya strast' [One, but Fiery Passion]. *Moskovskiy komsomolets*. 5 February.
14. Odzeli, M. (1978) Fil'm-balet “Mtsyri” [Film-Ballet “Mtsyri”]. *Vecherniy Tbilisi*. 21 March.
15. Marchenko, G. (1979) I gryanul boy [And the Battle Broke Out]. *Teatral'naya zhizn'*. 3.
16. Luchnikova, T. (1978) Odnа, no plamennaya strast'... [One, but Fiery Passion]. *Muzykal'naya zhizn'*. 4.
17. Kochetkova, L.A. (2021) 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*. 2 (81). pp. 53–62. (In Russian). DOI: 10.24412/2070-075X-2021-2-53-62
18. *Televidenie i radioveshchanie*. (1983) Lavrovskiy Mikhail: Ya – za original'nyy telebalet : [interv'yu E.P. Belovoy] [Mikhail Lavrovsky: I Am for the Original Television Ballet: [Interview to E.P. Belova]]. 10. pp. 28–31.
19. Grutsynova, A.P. (2020) Balet na sovremennom teleekrane [Ballet on the Modern TV Screen]. *Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya*. 1 (7).