

## АНАЛИЗ БАЛЕТА «ИВАН ГРОЗНЫЙ» Ю.Н. ГРИГОРОВИЧА

*И.Р. Аухадиев*

магистр искусств

Казахский государственный женский педагогический университет,  
Алматы, Казахстан, e-mail: ilzataukhadiyev@gmail.com

В статье проведен анализ хореографии балета «Иван Грозный». Описан танцевальный текст и его значение в отдельных эпизодах, в характеристиках персонажей спектакля. Приведены цитаты из трудов советских и российских искусствоведов, балетоведов, театроведов, которые исследовали балеты Ю.Н. Григоровича. Опираясь на опыт предыдущих поколений ученых, автор стремится дать самостоятельные выводы по каждой сцене спектакля. Кроме того, рассмотрены исторические предпосылки к созданию музыкальной партитуры балета. Отмечена роль композитора М.И. Чулаки, осуществившего отбор и транскрипцию музыки С.С. Прокофьева.

**Ключевые слова:** искусство, музыка, театр, хореография, Григорович

Сергей Сергеевич Прокофьев (1891–1953) известен в мире танцевального искусства как гениальный композитор, который написал знаменитые балеты «Ромео и Джульетта» (1938), «Золушка» (1945), «Сказ о каменном цветке» (1954) и другие. Его музыка представляет особый интерес для балетного театра. Ведь к одной только партитуре «Ромео и Джульетты» в XX веке обращались такие хореографы, как Л. М. Лавровский, Ю. Н. Григорович, Фредерик Эштон, Серж Лифарь, Джон Крэнко, Кеннет Макмиллан, Джон Ноймайер и другие.

Начало истории о создании еще одной впоследствии ставшей известной партитуры к фильму «Иван Грозный» идет с 30-х годов XX века. В 1938 году к композитору Сергею Сергеевичу Прокофьеву обратился кинорежиссер Сергей Михайлович Эйзенштейн (1898–1948) с предложением написать музыку к его новому фильму «Александр Невский» (1938). «Будучи давнишним поклонником режиссерского таланта С.М. Эйзенштейна, — рассказывал композитор, — я с удовольствием принял его предложение» [1; 413]. С этой картины началась дружба двух известных художников XX века...

Спустя шесть лет после выхода на экраны фильма «Александр Невский» режиссер Эйзенштейн начал работу над своей следующей исторической картиной «Иван Грозный» (1944). Написать музыку к фильму он снова предложил Прокофьеву. Композитор написал сюиту для кинофильма, вторая серия которого была запрещена по политическим причинам, а третья серия не была снята вовсе. Позже партитуру музыки к фильму использовал дирижер Абрам Львович Стасевич (1906–1971), чтобы создать ораторию. Он же и рассказал Григоровичу о достоинствах музыки Прокофьева. В 70-х годах хореограф обратился к композитору Михаилу Ивановичу Чулаки (1908–1989) с просьбой, чтобы тот создал полную музыкальную композицию для балета, добавив отрывки из других произведений Прокофьева. «М. Чулаки создал балетную транскрипцию музыки С. Прокофьева подобно тому, как Р. Щедрин создал аналогичную транскрипцию музыки Ж. Бизе в «Кармен-сюите» или как создавали транскрипции на темы песен и оперных произведений композиторов XIX века. Транскрипция может существовать и в балетной музыке. И на этот раз она привела к рождению нового интересного произведения» [2; 63–64].

Так появилась партитура балета «Иван Грозный». Как всегда, оформление спектакля балетмейстер доверил своему соратнику Симону Багратовичу Вирсаладзе (1908–1989). Получился двухактный балет, премьера которого состоялась в Большом театре в 1975 году.

**Первый акт.** В танце с колоколами Григорович использует присядки, *revoltades*. Далее следует выход народа по диагонали между звонарями (хлопки, выпады, дробушки), вокруг звонарей. По мнению балетоведа В.В. Ванслова (р. 1923), «узловые моменты исторической жизни народа отмечаются Звонарями — народными корифеями. Танец бьющих в набат Звонарей — то, призывный, то траурный, то праздничный, то трагический — в качестве лейтмотива проходит через весь спектакль, задавая характер и пластику народных сцен, в соотнесении с которыми раскрывается личность главного героя» [2; 63].

Выход бояр во главе с князем Курбским (князь чем-то похож на Визиря из «Легенды о любви» — шествует такими же четкими широкими шагами): бояре полусогнутые, постоянно перешептываются в танце (их основной рисунок — «прочес»).

Все исполнители расходятся на две диагонали: происходит появление царя на троне. В его характеристике широкие шаги и выпады. Иван Грозный исполняет две диагонали *jete parter, saut de basque*, третья с *revoltade*. Насыщая хореографию царя большими прыжками героического характера, Григорович создает образ сильного самодержца, внушающего страх боярам.

Выход девушек и Анастасии. Начинается танец с платками, в котором применяются переменные шаги, припадания в сторону по кругу, кордебалет образует два круга и проходят перед царем, поклоняясь. Далее следует «прочес» переменными шагами в позах *attitudes*, с помощью которых танцовщицы образуют внутренний и внешний круги, добавляя движения *pas de bourree suivie*. В конце танца все девушки встают на колени перед царем.

Царь спускается с трона, чтобы выбрать невесту. Его взгляд останавливается на Анастасии. Она хрупкая и застенчивая, постоянно удаляется от Ивана. С правой стороны сцены стоит на коленях Курбский, обращенный к Анастасии — он тоже любит девушку. Царь приказывает всем удалиться. Последним с трудом уходит Курбский.

Анастасия преклоняется перед царем. Он в знак любви также встает на колени. Они вместе идут на зрителя, держа платок девушки. Начинается адажио. Много выпадов невесты в руках царя словно отображают характер их отношений, в которых Иван предстает сильным и надежным, а невеста хрупкой. Анастасия исполняет два *assamble en tournant* по диагонали в руках Ивана Грозного. Он несет к зрителю, она, тем временем, показывает жест коронации (теперь Анастасия царица). Царь ведет невесту к трону.

За ними появляется Курбский, который провожает Анастасию взглядом. Движения его резкие, обрывистые. Князь часто хватается за голову, не зная, как быть с безответной любовью. Во второй части он предается грезам об Анастасии. Третья часть монолога Курбского представляет собой репризу первой.

Далее следует выход звонарей с девушками. Скорбящие девушки ждут мужчин, которых призвали на войну с врагом. Звонари высматривают в дали войска.

Началом следующей сцены становится выход вражеских лазутчиков и знаменосцев. Лазутчики полусогнутые передвигаются, высматривая все вокруг и стараясь остаться незамеченными. За ними выбегают войска Ивана Грозного (те же *renverse* с *pas de bourree*, как в «Легенде о любви»). Битва иллюстрируется Григоровичем исключительно танцем: никаких сцен боя на мечах и прочего. Все решается прочесом между воинами и выпадами с мечами в танцевальных комбинациях (танцевальный симфонизм). Русские гонят врагов со сцены, пытаются рубить их выпадами и взмахами меча. На середине сцены появляется Курбский с большим мечом в руке. Он возглавляет часть войск. Его партия насыщена широкими прыжками, олицетворяет отвагу. После князя с его войсками на сцену стремительно врывается царь с мечом в руке: в скользких *jete parter* и двойном *jete entrelace en tournant*, с резкими *revoltade* в свойственной ему манере (лексика, использованная Григоровичем в экспозиции балета при представлении образа Ивана Грозного — эту комбинацию можно считать танцевальным лейтмотивом царя). Грозный замирает в центре сцены, поднимая меч вверх. Затем вращается в стремительных пируэтах, угрожающе размахивая мечом. Его окружают пять танцовщиц в костюмах смерти с косами в руках — еще одна ключевая аллегория в балете Григоровича (этот образ связан с судьбой царя и он еще появится в спектакле). Грозный покидает сцену в прыжках *pas de chat*. Смерть тоже уходит.

Появляются войска обеих армий. Они прочесываются, взмахивая мечами. Тем временем в прыжках *jete* в эпицентр битвы врывается Курбский. Он решительно рубит врагов мечом в больших прыжках *sissonne ouverte*. Снова появляется смерть. Вокруг нее происходит сражение. Она безжалостно отбирает жизни людей, словно «косит траву» на поле битвы. Далее появляются горнисты царя, возвещающие его появление. Грозный снова выходит на сцену в прыжках *jete en tournant*, поднимая боевой дух войска и ведя его за собой к победе. За ним уходят горнисты, знаменосцы, воины. Последнюю группу воинов возглавляет Курбский.

Монолог Анастасии. Она спускается с трона на сцену. Она ждет царя и молится о его благополучном возвращении, вспоминая его объятия.

Выход звонарей в белом с самого начала насыщен различными высокими *pas de basque* и широкими переменными шагами из стороны в сторону. Их энергичный танец возвещает о

возвращении царя с победой. Появляются войны, гордые победой над врагом. Их, скромными поклонами и объятиями, встречают девушки. Проходит по сцене и Курбский со своими людьми.

Кульминация первого акта. Долгожданная встреча Ивана Грозного и Анастасии. Царь носит ее на руках в различных подержках. Появляются девушки и юноши, которые танцуют вокруг Грозного и Анастасии. Их адажио постепенно превращается во всеобщий праздник, который главные герои покидают (Грозный уносит возлюбленную в высокой подержке). Присоединяются к действию и звонари, выбегая в прыжках *pas de basque* и ликуя от радости в комически исполняемых *pas balotte*.

Праздник прерывается известием о болезни царя. Народ в страхе. Кланяясь Ивану Грозному, юноши и девушки покидают сцену. Шатаясь, неустойчиво царь двигается по сцене. Его несет из стороны в сторону. Удержаться на ногах помогает посох. Вокруг него в отчаянии в порывистых прыжках *pas de chat* двигается Анастасия. Она, с распростертыми руками молит небеса сохранить жизнь Царя. Грозный постепенно падает, теряя силы. Анастасия помогает ему встать и уводит царя со сцены.

*Финал первого акта.* За главными героями наблюдали бояре. Они выходят из занавесок на сцену. Сначала полусогнутыми, боясь, что их заметят или услышат. Они двигаются по всей сцене, перешептываясь и постоянно оглядываясь вокруг. Затем привыкнув к обстановке и мысли, что царь болен, они встают во весь рост и жестом показывают свою коронацию — каждый из них считает себя не менее знатным и достойным трона. Мысль о скорой смерти царя окрыляет их, дурманит сознание. Пластика рук похожа на крылья птиц, а хореография в целом напоминает движения стервятников, ждущих смерть жертвы. Они двигаются по сцене, пока один из бояр не решается взойти к трону и сесть. В этот момент из-за трона появляется царь и хватает дерзнувшего занять его законное место. Остальные в ужасе падают на пол. Грозный сбрасывает боярина с трона и душит насмерть. Он угрожает расправой, кидая свой посох в бояр — те на коленях молят царя о пощаде.

**Второй акт** начинается с Адажио Ивана и Анастасии. Его первая часть напоминает царскую опочивальню. Потому Григорович решает ее не хореографически, а пластикой главных героев, сменой чувственных поз. Его лейтмотивом в адажио стали позы *renverse* в полуприседании, а Анастасия охарактеризована позами *arabesque* в полуприседании. Третья часть — реприза.

К концу адажио появляются бояре. Они тайком следят за царем — они явно что-то задумали. Бояре решили подсыпать яд в чашу Анастасии. Появляется Курбский. Он узнает о замысле бояр. Те пытаются заставить его дать чашу царице. Князь отказывается. Тогда бояре сами подносят сосуд к трону, там оказывается Анастасия. Она выпивает яд. «В балете “Иван Грозный” на музыку С.С. Прокофьева Ю.Н. Григорович находит очень яркие, не танцевальные, полупантомимные характеристики боярам-злоумышленникам, объединившимся в заговоре против царя. Накал заговора бояр, решивших отравить Анастасию, Григорович передает акцентированными соскоками полусогнутых ног. На сильную долю ритмичной музыки, один из бояр со страхом передаёт чарку с ядом своему ближнему товарищу — и так далее по кругу. В этом почти магическом действе передачи чаши боярами не перестают двигаться в такт музыке и руки исполнителей. Благодаря такой пантомимной сцене хореограф реализует замысел тайного, “тёмного” процесса, приведшего к гибели царицы» [3; 247].

Скорбь Ивана Грозного. Ползучие по земле шаги, которые Григорович покажет при казни бояр. Царю не удастся исполнить крестное знамение — он отрицает смерть возлюбленной.

Похороны Анастасии. На сцене женский кордебалет со свечами (*pas de bourree suivi*). Грозный несет тело Анастасии вверх ногами на своей спине с распростертыми руками, их общая фигура образует крест — евангельский символ бремени. Замурованный погребальный образ Анастасии помогает Ивану покреститься и принять смерть возлюбленной. Известный театральный и балетный критик В.М. Гаевский (р. 1928) считает, что «мизансцену, стилизованную под голубой иконостас ангелов со свечками и сплетенную, неживую, небесную Анастасию — все это Григорович придумал и показал действительно очень красиво. Во мраке спектакля засветился рублевский мотив. Повеяло подлинной московской стариной — ее мистикой, тихой печалью, женской безропотностью, окружающим со всех сторон — так что ни бежать, ни спастись — душегубством. В этой сцене прочувствовано, как средневековая Москва ощущала смерть: не старуха с косой, но голубка, жена, детский лик, тихий ангел. Страшная близость, которую нам теперь не понять» [4; 167].

По сцене в стремительных прыжках *grand jete en avant* скачет Курбский. Он оборачивается - вокруг справа от него стоит образ смерти, слева — бояре. Князь мечется на середине сцены, все еще переживая смерть Анастасии. Тем временем начинается боярский пир. Они пьют и празднуют, а за ними, на заднем фоне танцует смерть с косою (пять артисток балета). Постепенно смерть начинает кружить в танце вокруг каждого боярина. В конце концов, все бояре собираются вкруг, чтобы соединить чаши и выпить вместе. Они оказываются окруженными смертью (артистки балета замыкают круг — каждая держит косу следующей, чтобы не выпустить бояр). В этот момент князь понимает, что заговорщики обречены. Смерть кружит, а бояре пытаются вырваться наружу. Курбский снова скачет в прыжках, как в начале сцены. Его движения напоминают скачку лошади. Здесь Григорович дает символический намек на мысли князя о бегстве из России (исторически верный факт). Тем временем смерть в танце уводит бояр со сцены.

Женский кордебалет в черных плащах со свечами в руках появляется на сцене, словно молится за царя. А Грозный стоит на алтаре. Тремя ударами плетки и посоха по земле царь выражает свое негодование. Здесь впервые у Ивана Грозного созревают мысли о создании особого рода войск — опричников. Он скрещивает плетку и посох, затем крестится сам. Уходят девушки и из-за алтаря, а под удары царских посоха и плетки, появляются опричники. «Впервые с такой очевидностью Григорович демонстрирует свой эстетический традиционализм, приверженность к старине и к старинной символике, к эмблемам, геральдике, к знакам могущества, власти и веры» [4; 166].

Танцевальная лексика опричников исходит из движений Ивана Грозного. Те же низкие порывистые *echappe*, удары плетью по земле и широкие шаги по всей сцене, словно они выискивают врагов своего властителя. Всем этим действием управляет Грозный, с алтаря указывая опричникам характер и направление действий. Затем и сам царь спускается на сцену по спинам преданных воинов. Опричники ждут приказа Ивана Грозного. Царь требует привести изменников, а сам скрывается за алтарем. Скачут опричники, выбегая из-за кулис один за другим. Они кружат по сцене, их взмахи топорами сменяются ударами плетей. Наконец опричники образуют две группы, освобождая середину для пленных. Выбегают в ужасе и страхе бояре.

Они молят о пощаде. На алтаре появляется шут. Он держит в руке ту чашу, из которой отравили Анастасию. Указывая на сосуд, шут спрашивает бояр о чем они думали, совершая злодеяние и делает указательным пальцем осуждающий жест. Традиционно шут — символический близнец царя. А потому ему разрешалось в иносказательной, сатирической форме обличать и высмеивать проступки царских подданных. Появляются еще три шута, которые связывают одного боярина и дают веревку главному скомороху, спустившемуся с алтаря. Пленник молит о пощаде, а шут спрашивает в ответ, о чем он думал раньше и просит сосуд с ядом. Он заливает отраву прямо в горло изменника. Тело боярина уносят остальные шуты. Начинается буйство опричников — они кружат вокруг бояр и погоняют их плетками и топорами. Виновники молят о прощении и крестятся. В конце сцены связанных бояр подводят к алтарю, на котором стоят три шута и держат пленных веревкой. Появляется главный скоморох с тростью.

Он высмеивает крестное знамение бояр и снова делает осуждающий жест. Шут ползет через всю сцену на переднем плане — это те самые ползучие шаги, которые уже встречались в лексике Ивана Грозного. В конце концов скоморох снимает маски и костюм — перед зрителями предстает царь. А на заднем фоне опричники рубят бояр.

Иван Грозный остается один. Ноша правления страной давит на него. Под тяжестью своего посоха ему становится трудно идти. Царю представляется, что посох порой ложится на его спину как тяжелое бремя, а порой как палка, которая его душит. Григорович стремится погрузить зрителя во внутренний мир героя, добавляя символы и оттенки психологизма. Появляются войско, появляются шуты, которые на этот раз угрожают царю расправой. Они надевают на шею Ивана Грозного петлю. Может ли это быть мыслью о самоубийстве? Или это муки совести о совершенной расправе (Грозный ставит себя на место бояр)? На мой взгляд, автор составляет сцену многозначной, чтобы придать таинства образу великого вождя прошлого. Балетовед Б. А. Львов-Анохин (1926–2000) писал: «Эпизоды болезни Грозного возникали как следствие постоянного нечеловеческого напряжения, это был сгусток, кульминация его монарших забот и тревог, опасений, вечной боязни за себя и царицу, недоверия и презрения к окружающим. Кошмары, жар и бред воспаленного сознания, мучительные химеры и видения, беспредельность душевного и

физического изнеможения — это все неизбежная расплата за груз и отраву непомерной власти, ломающей даже сильную человеческую душу» [5;175–176].

Иван Грозный вырывается с петли. На сцену выходят звонари. Царь взбирается на алтарь и собирает все канаты колоколов в руках. Он звонит во все колокола, а в финале обхватывает канаты ногами и прыгает. Звонари тянут веревки, фигура Ивана грозного взлетает вверх над войском. Картина словно отражает образ властителя, увековечившего себя в истории России.

«Прежде всего следует сказать о творчестве Ю. Григоровича, который в сюжетах, взятых из сказаний и легенд («Каменный цветок», «Легенда о любви»), из истории («Спартак», «Иван Грозный»), из современной действительности («Ангара», «Золотой век»), стремится поднимать значительные нравственно-этические проблемы, ищет пути к выявлению сложных духовных процессов во внутренней жизни человека» [6;30].

Музыковед и балетовед Ванслов говорит: «“Иван Грозный” — первая в балетном театре попытка создать героико-трагедийный спектакль из русской истории, раскрыть в нем сложные пути и душевные противоречия выдающейся личности. В центре спектакля вовсе не “традиционный любовный треугольник”, а образ грозного царя Ивана. Спектакль представляет собой своего рода монодраму, где все соотнесено с образом главного героя и нет ни одного эпизода, который не являлся бы этапом в раскрытии его жизненного пути. События истории показываются через перипетии судьбы главного героя. Иван Грозный обрисован как незаурядный деятель государственного масштаба, утверждающий свою волю и проносящий идею единения и возвеличения Руси через множество трудностей. Одержимый своей идеей, он утверждает ее, преодолевая вражеское нашествие и заговор бояр, измену Курбского и народную смуту, смерть горячо любимой Анастасии и собственное бессилие» [2;62–63].

По словам балетоведа А.А. Соколова-Каминского, «в спектакле сосуществуют, дополняя друг друга, два пласта: один — повествовательный, событийный, другой — обобщенно-аллегорический. Смело вводя вторую, аллегорическую линию, представленную Звонарями, Ликами смерти и Вестниками победы, хореограф достигает не только чисто театральных, зрелищных эффектов, но и подчеркивает обобщенно-поэтический характер действия» [7; 58].

### Список литературы

- 1 Нестьев И.В. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Советский композитор, 2-е перераб. и доп. изд., 1973. - 662 с.
- 2 Ванслов В.В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. Л.: Музыка, 1980. - 192 с.
- 3 Володченко Р.Г. Творческие принципы балетмейстеров советской хореодрамы (на примере спектаклей хореографов поколения 1960-80-х годов) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Самара: Самарский научный центр Российской академии наук, т. 17, №1, 2015. - 243–249 с.
- 4 Гаевский В.М. Дивертисмент. Л.: Искусство, 1981. - 383 с.
- 5 Львов-Анохин Б.А. Владимир Васильев. М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 1998. - 430 с.
- 6 Смирнов И.В. Искусство балетмейстера: Уч. пособие для студентов культ.-просвет. фак. вузов культуры и искусств. М.: Просвещение, 1986. - 192 с.
- 7 Соколов-Каминский А.А. Советский балет сегодня. М.: Знание, 1984. - 112 с.

### ANALYSIS OF BALLET «IVAN THE TERRIBLE» BY YURI GRIGOROVICH

*I.R. Auhadiyev*

Master of Arts

Kazakh State Women's Teacher Training University,  
Almaty, Kazakhstan, email: [ilzataukhadiyev@gmail.com](mailto:ilzataukhadiyev@gmail.com)

The article analyzes the choreography of the ballet «Ivan the Terrible». The dance text and its meaning are described in separate episodes, in the characteristics of the characters of the performance. The quotations from the works of Soviet and Russian art historians, ballet scholars, theater critics who studied the ballets of Yu.N. Grigorovich are given. The author draws on the experience of previous generations of scientists and seeks to give independent

conclusions on each scene of the performance. The author also describes the historical background to the creation of a musical ballet score. He notes the role of the composer M.I. Chulaki, who carried out the selection and transcription of the music of S.S. Prokofiev.

**Keywords:** *art, music, theater, choreography, Grigorovich*

### **«ИВАН ГРОЗНЫЙ» АТАУЛЫ Ю.Н. ГРИГОРОВИЧ БАЛЕТІН ТАЛДАУ**

***И.Р. Аухадиев***

Өнертану магистрі

Қазақ мемлекеттік қыздар педагогикалық университеті

Алматы, Қазақстан, email: [ilzataukhadiyev@gmail.com](mailto:ilzataukhadiyev@gmail.com)

Мақалада «Иван Грозный» атаулы балеттің хореографиясын талтау ұсынылады. Би лексикасы және оның мағынасы бөлек эпизодтарда, кейіпкерлер қасиеттерімен байланысында сипатталады. Кеңес және ресейлік өнертанушылар, Ю. Григоровичтің балеттерін зерттеген театр сыншыларының шығармаларынан үзінділер берілген. Ғалымдардың алдыңғы тәжірибесіне сүйеніп, автор спектакльдің әрбір бөлігіне тәуелсіз қорытынды жасауға тырысады. Бұдан басқа, балеттің музыкалық негізін құрудың тарихи негіздері қарастырылады. С.С. Прокофьевтің музыкасын таңдаған және бейімдеген композитор М. И. Чулакидің рөлі атап өтілді.

***Түйін сөздер:*** *өнер, музыка, театр, хореография, Григорович*