

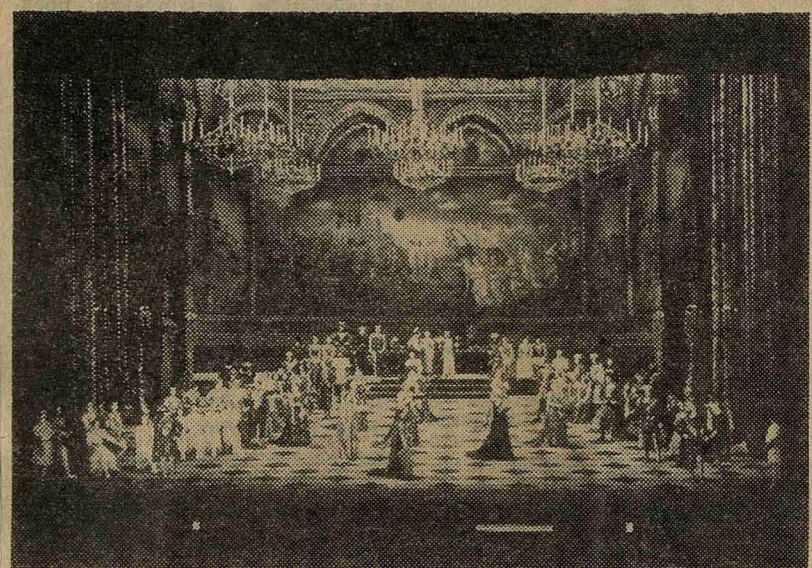
Лавровский Л. 1985, 5 июня

ХУДОЖНИК ВО ВРЕМЕНИ

К 80-летию со дня рождения Л. М. Лавровского

КОГДА в 1956 году балет Большого театра впервые показал свои спектакли за рубежом — в Лондоне, в центре дискуссий о путях развития советской хореографии, о том неожиданном, что открыла она миру, встал балет С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». На примере этого спектакля западные критики формулировали, что нового внес этот балет в историю танца XX века, о чем напомнил исчезнувший с их сцен, забытый или неразвитым ими из традиций мировой хореографии.

В первую очередь это касалось традиций большого сюжетного спектакля, выстроенного на основе произведений мировой литературы. Спектакля, сюжетно-мотивированного, доступного самому широкому зрителю, режиссерски выстроенного и дающего возможность танцовщикам самых разных индивидуальностей по-новому раскрыть свое исполнительское мастерство.



На снимке: танец с подушечками из балета «Ромео и Джульетта».

«Что сделали русские с «Ромео и Джульеттой»? — писали тогда английские критики. — Они взяли одну из величайших трагедий мира и сделали спектакль, не останавливающийся на одной только игре страстей, а вскрывающий глубокое столкновение идей, насыщающее творчество Шекспира, подняли этот балет до уровня интеллектуальной драмы. Здесь нет танца ради танца. Постановщики советского балета пользовались всем богатым наследием русского театра и опытом драматических спектаклей, чтобы превратить балет из бессмысленного зрелища в танцевальную драму».

Постановщиком «Ромео и Джульетты» был Леонид Михайлович Лавровский. Этим спектаклем он вошел в историю мировой хореографии и обозначил вершину того направления в советском балете, которое мы сейчас называем хореографией 30—40-х годов.

Мы все время говорим, что любой спектакль живет, доходит до сердец зрителей только тогда, когда его постановщику есть что сказать людям, сидящим в зале, когда он творит по внутренней, душевной необходимости. А для этого необходимо каждый год, день, час вести свой личный диалог со временем, в котором живешь.

В искусстве каждого художника, если он художник, диалог этот, как правило, далеко не всегда бывает «диалогом согласия» — сплошь и рядом они обретают и драматизм, и напряженность. Но если их нет, то и не бывает взлетов.

Вся творческая судьба Леонида Михайловича — такой диалог. Балет «Ромео и Джульетта» привлекал как спектакль, поднимающий самые острые вопросы времени, он говорил о необходимости личной, индивидуальной свободы человека, его внутренней независимости. Уланова-Джульетта возвышалась, романтизировала женское начало как возмездие за вневременное, воспевавшая внутреннюю стойкость души. Трудно сказать, эти или какие-то иные, близкие им мысли прочли зарубежные зрители, впервые увидев в середине 50-х годов «Ромео и Джульетту» с Г. Улановой, но и они заговорили о самом важном в искусстве постановщика и в его творении — о столкновении идей, об интеллектуализме.

Удивительным было искусство Л. М. Лавровского, удивительны были его контакты со всем искусством 30-х годов. Сложно развлеклись личные качества дарования хореографа, его творческая индивидуальность во взаимоотношениях со временем. Но именно эта слож-

ность и дала наивысшие взлеты искусству хореографа, создала его эстетику, так цельно и определенно сформулированную в «Ромео и Джульетте».

Леонид Михайлович Лавровский был ленинградцем. Искусство петербургского балета, традиции балета петербургского он впитал с детства, начиная с Мариинского театра. По складу своего дарования Л. Лавровский был лириком. Лирическое начало отличало хореографа от коллег-сверстников, уже когда он дебютировал в Ленинградском хореографическом техникуме

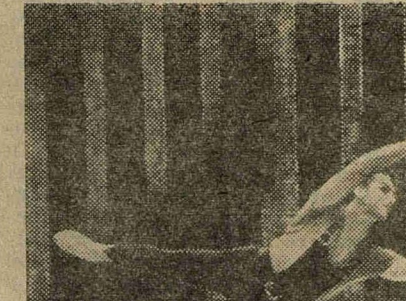
своими «Симфоническими этюдами» на музыку Р. Шумана — спектаклем бессюжетным, созданным на музыку, специально для балета не написанную. Ко времени дебюта молодой хореограф прошел, как мы сказали бы теперь, «студийную школу «малых сцен» — он был участником интереснейших поисков группы «Молодой балет», объединившей танцовщиков, начинающих хореографов, критиков, художников. Из группы этой вышли потом Г. Баланчивадзе, П. Гусев, В. Вайнонен, первый советский балетовед Ю. Слонимский, художник В. Дмитриев и многие другие.

Как известно, 30-е годы в нашем искусстве были периодом учебы балетного театра у драматического. Новый зритель, заполнивший бархатные кресла оперно-балетных театров, требовал к себе внимания и поисков путей ему навстречу. Для того, чтобы балет стал доступным массам, этим зрителям требовались сюжет, развернутые мотивировки. Пластическая драма пришла тогда на нашу балетную сцену не случайно. Но и выросла она не на пустом месте. Л. Лавровский не спонтанно стал ее создателем. Как и его коллега Р. Захаров в «Бахчисарайском фонтане», он опирался на недавние традиции балета «на берегах Невы» — на традиции пластической драмы Михаила Фокина.

Однако во главу угла в «Фадетте», «Кавказском пленнике», «Ромео и Джульетте» Л. Лавровского поставлен конфликт социальный, М. Фокину не знакомый, развернутую характеристику приобрела среда, окружающая героев. Так Л. Лавровский откликнулся на требование ис-

торизма в театральной культуре 30—40-х годов. Но это не был жизненно-подлинный историзм раннего МХАТа, как часто принято говорить в рассуждениях о хореографе тех лет. Ранние принципы художественного театра, напрямую перенесенные в балет, вели к умиранию пластического начала, ибо пластика требует обобщения и несовместима с бытом. Л. Лавровский в первых же своих постановках умел и хотел обобщить, старался соединить жизненность с этим обобщением. Не зря ведь все его спектакли ставились на сюжеты, от времени отдаленные, — одно это уже давало возможность уйти от жизнеподобия. Не случайно хореограф вместе с исполнителями достигал наивысших взлетов не просто в пантомиме, а в пантомиме отанцованной, ритмизованной — здесь, изнутри, а не впрямую сказывались в его искусстве уроки фокинской пластической драмы. Однако лексический багаж постановок Л. Лавровского, драматургия его спектаклей от фокинских отличались сильно.

В 30-е годы А. Луначарский выдвинул лозунг «Назад к Островскому!». В драматическом театре это означало возврат к традициям русской драматургии XIX века, к режиссерским приемам психологического спектакля. Известный критик И. Соллертинский отозвался на этот лозунг призывом к балету: «Назад к Новерру!», имея в виду большой развернутый сюжетный спектакль, действенный танец, традиции классической лексики. Танец традиционный-классический, характерный, заново осмысленный, использовал на сцене в балетах-пьесах Л. Лавровского. Новый тип пластической драмы соединял отанцованную пантомиму с характерным танцем и классикой, раскрывал на развернутом ясном сюжете социальные конфликты, а главное — проводником его идей были психологически сложные, лирические герои — всегда личности, имеющие свой «мир взволнованных чувств».



Сцена из балета «Ночной город». На снимке: Н. Тимофеева — Де-вушка, М. Либепа — Юноша.

торизма в театральной культуре 30—40-х годов. Но это не был жизненно-подлинный историзм раннего МХАТа, как часто принято говорить в рассуждениях о хореографе тех лет. Ранние принципы художественного театра, напрямую перенесенные в балет, вели к умиранию пластического начала, ибо пластика требует обобщения и несовместима с бытом. Л. Лавровский в первых же своих постановках умел и хотел обобщить, старался соединить жизненность с этим обобщением. Не зря ведь все его спектакли ставились на сюжеты, от времени отдаленные, — одно это уже давало возможность уйти от жизнеподобия. Не случайно хореограф вместе с исполнителями достигал наивысших взлетов не просто в пантомиме, а в пантомиме отанцованной, ритмизованной — здесь, изнутри, а не впрямую сказывались в его искусстве уроки фокинской пластической драмы. Однако лексический багаж постановок Л. Лавровского, драматургия его спектаклей от фокинских отличались сильно.

В 1934 году на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени Кирова Л. Лавровский показал силами учеников балетной школы спектакль «Фадетта». Его старшие товарищи увидели в этой постановке уроки М. Фокина. «Чувствуется, что Лавровский увлекался его творчеством, его стремлением насыщать танец жизненным смыслом и правдоподобием», — написал в своих мемуарах Федор Лопухов.

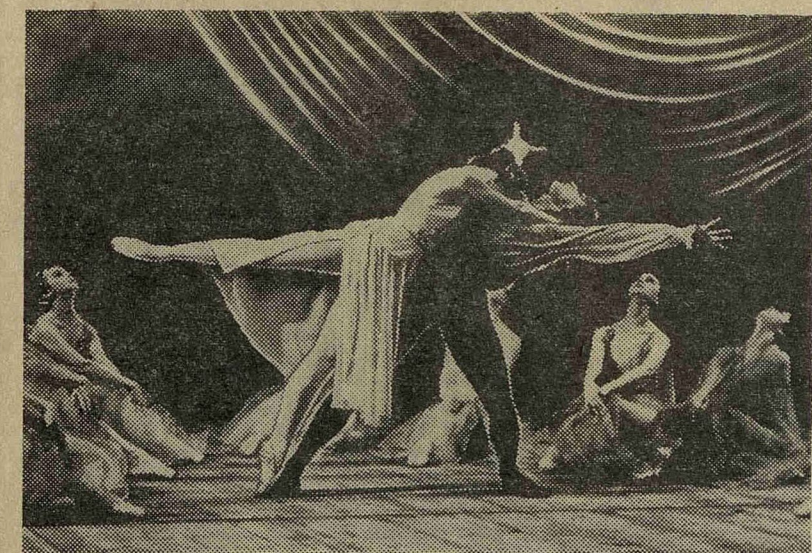
Главными героями спектакля, так же как потом Ромео и Джульетта, стали лирики — активные, действующие. В этих дуэтах, на противопоставлении этих дуэтов окружающей среде выстраивалась драматургия постановки.

В следующей работе — балете «Катерина» хореограф сосредоточил больше внимания на социальном конфликте, но снова главной здесь стала история любви героев, разрушенной из-за социальных причин.

Лирическое начало искусства Л. Лавровского, наверное, ярче всего обозначилось, когда два создателя хореографов 30—40-х годов Л. Лавровский и Р. Захаров одновременно поставили балет с одним и тем же сюжетом и музыкой — «Кавказский пленник» Б. Асафьева.

В постановке Р. Захарова главным были развернутые диверсификаторы — сцена на катке и сцена бала. Л. Лавровский во всех постановках умел в большую монументальную форму впасть эпизоды на редкость интимные, камерные и сделать их драматургическим стержнем балета.

В «Кавказском пленнике» у Л. Лавровского лирической героиней была княжна Нина. Лучшими сценами спектакля стали эпизоды, когда герой балета в плену начинал вспоминать о прошлом. Наплывом за тюлем возникали его лирические дуэты с княжной. «В то время, как Захаров рисует, живописует импозантные картины... Лавровский концентрирует внимание на главных действующих лицах, — писала критика тех лет. — Свободно отдаваясь стихии классического танца,



На снимке: М. Кондратьева — Муза и Я. Сех — Паганини в сцене из балета «Паганини».

балетмейстер убедительно рисует утро любви героев, лирические безмятежные картины».

И снова здесь, в «Кавказском пленнике», были актерские, исполнительские удачи. Образы княжны Нины в исполнении молодой тогда танцовщицы Г. Кирилловой, страстной драматичной Черкешенки — Е. Чиквадзе вошли в летопись советского исполнительства.

Л. Лавровскому-художнику герои его спектаклей всегда были интересны как личности, в отличие от многих постановщиков драмы и балета тех лет, для которых, как писали тогда, герои служат лишь доказательством определенного тезиса, определенной идеи.

Свои идеи Л. Лавровский раскрывал через человека, и с человеком они были связаны. Поэтому он был одним из тех хореографов, которые первыми после схематичных образов, после увлечения в предыдущие десятилетия масками возвысили на балетной сцене психологию индивидуальности. Поэтому вершиной советской хореографии тех лет и стал балет «Ромео и Джульетта» — в прокофьевском балете хореограф смог «увидеть в человеке выразителя времени». Трагическая повесть о «Ромео и Джульетте», возвышенная, романтизированная, вселяющая надежды, была поставлена в 1940 году, когда «мир диссонансов» оказался обремененным в плоть и кровь — приближалась Великая Отечественная война.

Хореограф принес в прокофьевский балет социальный материал эпохи, но лирику по натуре, ему было чуждо возрожденческое буйство красок. И это дало свои, неожиданные плоды. Именно лиризм хореографа, воплощенный в искусстве Г. Улановой, К. Сергеева, лишил балет внешней злободневности, внес в него черты интеллектуальности. Суммировав завоевания хореографов 30—40-х годов, балет «Ромео и Джульетта» вошел в историю, первым завоевав советскому балету мировую славу.

В 1944 году Л. М. Лавровский стал главным балетмейстером Большого театра. Он перенес в своей редакции на его сцену «Жизель», чуть позже «Шопениану», создал новый вариант «Раймонды». Этими спектаклями, по его собственному утверждению, руководить хотел подготовить труппу к «Ромео и Джульетте». К этому времени великая Джульетта-Уланова

стала балериной Большого театра. Образ Ромео создал М. Габович. Рядом возникло блестящее со звездой имен: А. Ермолаев-Тибальд, С. Корень-Меркуцио, замечательные характерные танцовщицы.

Идти в ногу со временем — это значит отречься от наносного, злободневного, отрицать окостеневшее. Но бывает, что с течением времени однажды найденное художником оборачивается против него самого — вульгаризируется, обесмысливается. К концу 40-х годов вместо театрального пушкинского «правдоподобия чувствований» от балета порой начинали требовать «правденки», вместо жизни — жизнеподобия. Л. Лавровский это понимал, мучился.

Придя в Большой театр, Леонид Михайлович объявил в газете «Советский артист», что работу над «Ромео и Джульеттой» считает переходным этапом к работе над современной темой. Воплотить ее должен был балет «Жизнь» на музыку А. Баланчивадзе. Это был один из самых трудных и драматичных периодов в жизни хореографа. Начиная ставить спектакль, он

искал для него развернутые танцевальные формы, обобщенные эпизоды. Но как раз именно это и не устраивало его критиков. Л. Лавровского обвиняли в «символизме», «абстрактности», мрачности. Постановщик рвался из пут жизнеподобия, наверное предчувствуя новые веяния того времени, которому вскоре предстояло наступить.

Работа над «Жизнью» продолжалась много лет, потом балет стал называться «Рубиновые звезды», позже появился в одноактном варианте как «Страницы жизни». Кто знает, как развивался бы дальше путь хореографа, не пройди он через эти драмы. Быть может, и в работе над «Сказком о камennom цветке» тоже сказались пережитые драмы, притушили творческий жар художника...

Когда в 1960 году в Большом театре состоялась премьера балета «Паганини», спектакль многим показался неожиданным: балетмейстер, определивший взлет хореографов 30-х годов, вывел на сцену лирического высказывания героя, его внутренний монолог. Но такое впечатление могло сложиться у людей, незнакомых с творческим путем Леонида Лавровского.

Он лириком начинал свой путь и лириком его заканчивал. В лирической стихии хореограф оставался верен себе. Так же как был верен вниманию к индивидуальности исполнителя в «Ночном городе», заново открывшем дарования Н. Тимофеевой и М. Либепа, верен себе в «Классической симфонии» на музыку С. Прокофьева, поставленной для Московского хореографического училища.

В 60-е годы хореограф заново пересматривал собственный творческий багаж, шел навстречу времени, и будто заново возвращался к опытам своей молодости, к годам «Симфонических этюдов» — все наше искусство в этот период вспоминало 20-е годы.

Идет время. Оно проверяет цену таланта. Жизнь Леонида Михайловича в искусстве продолжается. И не случайно 80-летие хореографа Большой театр отметил показом «Жизели» — редакции балета, сделанная Л. Лавровским, получила признание во всем мире.

Н. ЧЕРНОВА,
кандидат искусствоведения.
«СОВЕТСКИЙ АРТИСТ» 3 стр.