люди искусства

МАСТЕР МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

Б. ЛЬВОВ-АНОХИН,
заслуженный артист РСФСР

Михаил Лавровский танцует в Большом театре Союза ССР множество лирических партий — принц в «Лебедином озере», Альберт в «Жизели», Щелкунчик в одноименном балете... Но лирика танца артиста особая, своеобразная, она связана с редкой на балетной сцене, смелой и импульсивной непосредственностью, неожиданной свежестью эмоциональных красок и переходов. Лев Толстой сказал как-то о поэзии Фета: «лирическая дерзость». Такая «лирическая дерзость», как мне кажется, свойственна и танцу Лавровского.

Герои Лавровского часто страдают и умирают на сцене. Но он говорит о своем понимании трагических ситуаций так: «Боль и страдание ведут непременно к концентрации воли, активности. Жизнь, как бы мучительна она ни была,— уже счастье, как мне кажется».

Роль Альберта в «Жизели» — любимая партия Лавровского. «У меня есть любимая партия,— говорит он.— Это «Жизель», второй акт. При всей своей романтичности герой там — человек, живущий среди нас. Он тяжело воспринимает смерть любимой женщины и осознает свою вину перед ней. Я с этой ролью прошел все стадии переживаний — от почти провала до признания публики, советской и зарубежной, до признания самого строгого и квалифицированного ценителя — нашей труппы.

Сначала я не хотел танцевать Альберта, роль казалась мне «голубой». Отец (известный советский балетмейстер Л. М. Лавровский — Б. Л.-А.) помог мне увидеть героя по-другому.

Если представить себе, что освобождение Альберта — это прежде всего освобождение от себя, от прежнего, не злого, но легкомысленного и беспечного юноши, походя губящего чужую нежную жизнь, тогда и отчаяние Альберта тоже будет тоньше, глубже, одухотвореннее. Его страдание и боль не столько оттого, что он не может вырваться из хоровода виллис, сколько оттого, что он никогда не соединится с прелестной девушкой, которую действительно любит. Теперь Альберт — моя любимая роль».

Премию имени Вацлава Нижинского Лавровский получил именно за исполнение этой партии.

Беда принца Зигфрида — Лавровского в «Лебедином озере» (редакция Ю. Григоровича) опять-таки в не рассуждающей горячности, пылкости — в каждый отдельный момент своего существования он абсолютно и безраздельно искренен, самозабвенно отдается минуте. Увидев на озере лебедей Одетту, принц начинает чувствовать, что здесь, именно здесь подлинная красота, правда, поэзия. Охваченный трепетом любви, он клянется служить Одетте, только ей, клянется во что бы то ни стало спасти, освободить ее. В третьем акте после всех сомнений принц принимает Одиллию за Одетту, ибо он простодушен и чист, как ребенок. Недоступная, замкнутая девушка-птица теперь в своем новом черном оперении манит новыми для него обольщениями страсти, зажигает кровь, и Зигфрид — Лавровский в путанице этих сумасшедших чувств, с безумной уверенностью в них снова клянется ей в вечной преданности. Но поняв, что обманут, что эта клятва — предательство, он так же, как и Альберт, приходит в отчаяние, так же стремится чем угодно искупить свою вину.

Ферхад Лавровского («Легенда о любви» А. Меликова в постановке Ю. Григоровича) — юноша из народа, его любовь к Ширин словно омрачена сознанием того, какая пропасть лежит между ними. В его любви — самоотвержение, он знает, что Ширин ничего не грозит, а его могут бросить в подземелье, казнить, отрубить голову. Вот почему в дуэте с Ширин его исступленная и в то же время молитвенно благоговейная страстность соединена с каким-то трагическим ощущением, скорбным самозабвением.

Суровая одержимость самоотречения владеет им и в любовных сценах с Ширин, и в последних картинах балета. Здесь сильно и убедительно звучит тема достоинства простого юноши из народа, тема долга, тема способности к самоотвержению.

В роли Ромео («Ромео и Джульетта» С. Прокофьева — Л. Лавровского) Михаил Лавровский не только страстен, но и трагически сосредоточен. Он везде сохраняет рыцарски красивую учтивость, избегая красок бытовой фамильярности.

Исследователь творчества Шекспира А. Аникст, анализируя и сравнивая характеры юных героев трагедии, пишет, что «в Ромео больше горячности, склонности переходить от одной крайности к другой. Он весь состоит из порывов, неожиданных, как вихри страсти, завертевшей его...» И Ромео Лавровского действительно состоит из крайностей разных эмоциональных состояний, из порывов «неожиданных, как вихри страсти, завертевшей его...»

В «Щелкунчике» П. Чайковского (постановка Ю. Григоровича) Лавровский вначале танцует куклу, вернее, не куклу, а механически-воинственно марширующего игрушечного солдатика. И вот из этого солдатика Щелкунчик Лавровского становится поражающе живым рыцарем, воином, защитником и верным женихом нежной Маши. Сказка становится реальностью самых высоких, но неотразимо убедительных человеческих свойств и качеств. И еще — во втором плане роли у Лавровского есть тень какой-то тревоги и грусти, словно его принц помнит о том, что сказка кончится и ему снова суждено стать смешным Щелкунчиком. Принц Лавровского — одновременно живое воплощение идеала и печали о том, что идеал и на этот раз достижим только в сказочном, праздничном сне.

Событием стало исполнение Лавровским партии Базиля в «Дон Кихоте». Базиль Лавровского — неутомимый заводила, затейник, озорник. В нем есть обаятельная, обезоруживающая наглость, неотразимое нахальство радостного жизнелюба — он идет напролом, и все ему подчиняются, помогают — девушки, тореадоры, посетители и хозяин таверны, где они укрываются с Китри. Стоит ему появиться, и все будет так, как он хочет, так, как он задумал и придумал. Всюду, куда бы он ни ворвался, сразу же становится весело, шумно, появляются улыбки, смех.

Спартак Лавровского в спектакле Ю. Григоровича достигает величия античного героя. Медленно, постепенно, мучительно и трудно пробуждается в нем мысль о неизбежности и необходимости борьбы. Протест рождается стихийно, почти инстинктивно.

Когда ему вручают тяжелую пурпурную тогу вождя, Спартак Лавровского в сущности впервые осознает, что он не просто воин, всегда дерущийся в первых рядах, а вождь, что именно за ним идут люди. Но он плоть от плоти их, он демократичен во всем, и поэтому предательство соратников, раскол в лагере до глубины души потрясают его. Это предательство не подчиненных, а товарищей, друзей, с которыми он делил все — хлеб, опасности, невзгоды. Спартак — Лавровский закрывает лицо руками, как от удара, он переживает это предательство, как свой собственный позор. Этот последний монолог Спартака у Лавровского наиболее трагичен.

Что же теперь делать? У него две руки, и он хватает два меча, он будет драться за двоих, за четверых, за десятерых, за всех, кто позорно предал, своим телом закроет все бреши в рядах. Спартак Лавровского идет на гибель, ясно сознавая ее неизбежность.

По легенде Спартак родом из Фракии — это степи, курганы. В Лавровском есть этот размах и ширь степных просторов, буйство степных ветров.

Сейчас к Лавровскому пришла артистическая зрелость. Этот период отмечен у него напряженными поисками гармонии.

Лавровский красив красотой атлета. Но его атлетическое тело становится послушным строгим правилам балетной формы. В его служении балету есть доля благородного смирения — укрощаются взрывы чисто физических сил, усмиряются внутренние бури. Гармония дается с трудом, но стремление к ней неиссякаемо.

Стало тривиальным говорить о мужественных интонациях танца Лавровского. Но эта мужественность особая — рыцарская, надежная, образ силы, способной защитить, заслонить от опасности, бестрепетно посмотреть в глаза любой угрозе. Это тема артиста, тема, делающая его искусство значительным и цельным. Лавровский всегда танцует своеобразный «кодекс чести», он отдает танцу всего себя, суровая «дисциплина» классического танца становится у него выражением высокой нравственной дисциплины.

Лавровский удивительно музыкален и живописен в своем танце. Он говорит: «Я с детства полюбил музыку и рисование, и если не побояться красивого выражения, то балет ведь и есть музыкальная живопись, соединение этих двух видов искусства, когда человеческое тело живописует на сцене, воплощает собой музыкальный образ».

Лавровский любит рисовать, хотя и не придает этому занятию большого значения. В его набросках — экспрессия, резкие изломы поз. Он делает эскизы к спектаклям, в которых участвует, а получив новую роль, старается представить в своем воображении ее облик. «С карандашом в руке я обдумываю образ, который впоследствии буду создавать на сцене»,— сказал как-то он. Среди его рисунков есть эскиз образа, о котором он мечтает,— Тиль Уленшпигель сидит на коне...

К каждой роли он ищет свой, новый подход. «В каждой роли,— говорит Лавровский,— мне хочется добиться своей трактовки. Можно восхищаться мастерством танцовщика, учиться у него технике, но видеть образ совсем иначе: идет время, меняются поколения, и люди иными глазами смотрят на извечные человеческие проблемы — это естественно. Появляются новые оттенки, новые мысли, созвучные новому времени.

Замечательной традицией русского балета, которая и принесла ему признание во всем мире, всегда была идейность в самом широком смысле слова, образность, страстность, соединенные, конечно, с безукоризненным мастерством. Я только понаслышке могу судить о знаменитом русском танцовщике Нижинском и даже о своем учителе Ермолаеве, и даже о молодом Чабукиани. Но то, что я знаю о них, укрепляет меня в мысли, что они потрясли публику именно своим актерским дарованием, трагедийностью образов, а филигранная техника была лишь средством для воплощения идей. Я много раз видел Чабукиани, и он стал для меня эталоном. Однако, если во времена его расцвета стиль танца менялся, может быть, только за десятилетие, сейчас обновление идет очень бурно и непрерывно. Фадеечев, Васильев, Лиепа — каждый из них способствовал новому подъему в балете Большого театра».

Сам Лавровский немало способствовал новому подъему в области техники и выразительности мужского танца.

Михаил Лавровский.

Фото А. Награльяна.