

люди искусства

ПОЛЕТ

Борис ЛЬВОВ-АНОХИН,
заслуженный артист РСФСР

В ДВУХ первых ролях Владимира Васильева в Большом театре Союза ССР — Даниила в «Каменном цветке» С. Прокофьева и Иванушки в «Коньке-Горбунке» Р. Щедрина — выявилась глубоко национальная, народная природа дарования молодого артиста. Казалось, что он просто создан для русского сказочного балета. Но вот Васильев станцевал одержимого любовью Меджуна в «Лейли и Меджнуне» С. Баласаняна, и на сцене возник принц восточной легенды. Артист в совершенстве постиг новый для себя сложный и своеобразный стиль постановщика балета Касьяна Голейзовского. «Я обязан многим людям, с которыми свела меня творческая судьба. Но были два человека, на которых я ориентировался всегда и которые оказали огромное влияние на мое художественное мировоззрение. Это балетмейстер Касьян Голейзовский и наш теперешний художественный руководитель Юрий Григорович», — говорит Владимир Васильев.

Вспоминая работы Васильева в балетах Юрия Григоровича, невольно думаешь о широте творческого диапазона артиста.

В «Щелкунчике» он стремится к мягкости, плавности, изяществу танца, всех движений, тонко чувствует природу хореографических построений Григоровича. Танец артиста — это обобщенное воплощение темы, мысли, основной мелодии роли, хрупкой и нежной атмосферы рождественской сказки. А в последнем эпизоде венчания его движения в соответствии с могучим звучанием музыки становятся торжественно широкими, патетическими — он словно клянется в том, что повторится, сбудется прекрасный сон, осуществится мечта.

В «Спартаке» Васильев выражает стихию героического порыва, создает образ редкого мужества. Меняется даже сам характер знаменитых прыжков Васильева — в «Щелкунчике» они плавны, легки, грациозны, в «Спартаке» несут образ мощи, огромной внутренней силы. В первом спектакле «Спартака» сразу же поразили, ошеломили, запомнились именно прыжки Васильева. Но от спектакля к спектаклю, по мере развития образа, все более глубоко вживания артиста в роль «трубные возгласы» победных прыжков перестали заслонять пластические монологи Спартака, столь важные для раскрытия духовной, внутренней жизни героя.

В пластических монологах напряженно и сосредоточенно выражена мысль героя, его внутренний ход к решению. В массовых сценах с гладиаторами воплощается уже выстраданный итог размышлений — призыв к борьбе, к бою, к свободе. И тут Васильев летит, как бы увлекая за собой сподвижников.

Ни на секунду не покидает Спартака — Васильева убежденность в правоте, в святости своего дела. И последний бой — это бой человека, уверенного, несмотря на грозящую ему смерть, в том, что нельзя потушить пламень, зажженный им, что этот пламень, как факел, как вечный призыв к свободе, будет переходить от поколения к поколению. Васильев танцует бессмертие Спартака, легенду о светлом и бунтующем духе человеческого.

Третья роль Васильева, созданная им в творческом содружестве с Григоровичем, — принц Дезире в «Спящей красавице» Чайковского.

Право на самую возвышенную мечту и способность бороться за ее достижение заявлены в первом же выходе Дезире. Стремительная вариация, в которой принц Васильева буквально вылетает на сцену, взмывая над фигурами перемонно-жеманных придворных, воспринимается как порыв ветра, как протест против монотонности издавна установленных ритуалов. Юный принц устремлен к мечте, полон ею, он ее творец. Он стремится вырваться

из привычной обыденности дворцовой жизни.

Новое для Васильева в партии Дезире — это та тонкая мера, которая окрашивает динамику полетов, вариации в поэтические, романтические тона, нигде не позволяя им перейти в чисто героический напор. Сила танца соединена с элегантною, ажурной отделанностью каждой детали — у Васильева в этой партии «версальские руки», изящные, закругленные кисти. Он часто танцует на высоких полупальцах, что тоже придает всем его движениям легкость и особое изящество. Он чувствует праздничную приподнятость спектакля, его пышную торжественность, поэтому вихри его прыжков радостны, мажорны.

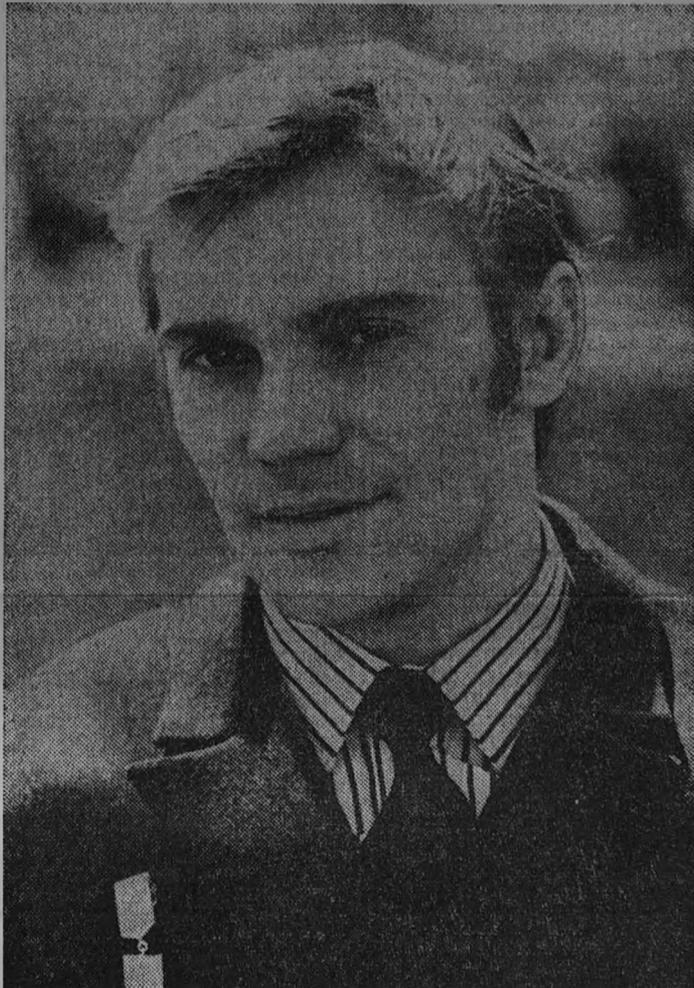
Выступление Васильева в партии Дезире поражает двумя неожиданностями — неожиданностью балетмейстерского решения роли и неожиданностью нового артистического перевоплощения танцовщика.

Новое, что принес Васильев в образ Ромео в балете «Ромео и Джульетта», это его живая диалектика, изменчивость, процесс духовного роста юноши, многогранность его натуры. Да, Ромео Васильева, говоря словами Шекспира, и «причудник», и сама «страсть, любовь, безумец пылкий», бледнеющий

петитором Алексеем Николаевичем Ермолаевым.

«Это были прекрасные, полные творческого огня репетиции: сначала партии Базиля, затем Фрондосо в «Лауренсии», потом Альберта в «Жизели», и фантазия его не знала границ, — рассказывает Васильев. — Он придумывал массу различных обстоятельств, усложняя и развивая их новыми подробностями, упорно отстаивая свое видение, но никогда не заставляя слепо повторять себя. Иногда мне кажется, что за время репетиционной работы над какой-нибудь новой ролью мы перебрали такое количество версий поведения героя, что их хватило бы на десять исполнителей».

Васильев обладает редким танцевальным даром — его прыжки, вращения поражают еще в школе. Все давалось сравнительно легко. И самым важным тогда казалось вдохнуть в свой танец жизнь, темперамент, эмоцию. В юности Васильев терпеть не мог упражнения у станка, все время рвался на середину, к свободе и силе прыжков и вращений. Он не любил заниматься скрупулезной отделкой мелких движений. И только постепенно пришло внимание к форме танца, к той классической основе, без которой немисливо добиться настоящих высот в хореографическом искусстве.



на наших глазах от переизбытка переполняющего его чувства. А в некоторых своих одухотворенных прыжках и взлетах, в каких-то наиболее вдохновенных мгновениях он действительно является «в виде вздоха!» Но вот Ромео Васильева получил весть о смерти Джульетты... Завернувшись в плащ, он мчится, летит к своей Джульетте так стремительно, с такой силой трагической динамики, что вы понимаете — ничто и никто не может его остановить, юноша сметет все препятствия, уберет, отшвырнет каждого, кто встанет на его пути. Такой порыв воспринимается как разбег перед прыжком в бездну: Джульетта умерла, и ему тоже больше незачем жить.

Большое значение в творческой жизни Васильева имела его встреча с замечательным мастером советского балета, балетмейстером-ре-

поразить. Но артист отично понимает, что дело не в высоте прыжков, не в количестве пируэтов, а прежде всего в совершенстве формы и стили танца, в его духовном богатстве. Динамика и энергия танца не должны приходиться в противоречие с чистотой и законченностью форм.

«Если не следить за формой, — говорит Васильев, — то и прыгать можно выше и «вертеться» азартнее, но это будет уступкой невзыскательным, поверхностным вкусам. Во имя совершенствования эстетической формы танца я иногда сознательно иду на то, что внешний успех будет меньшим. Меня не смущают разговоры о том, что «Васильев не так высоко прыгнул» или «свертел не семь пируэтов, как раньше, а всего четыре». Зато рисунок прыжка, форма этих пируэтов будут правильнее и чище».

Васильев, кроме природного таланта, обладает еще и немалой хореографической эрудицией, редким, если можно так сказать, профессиональным интеллектом, что особенно ярко проявилось в интерпретации им классической партии Альберта из балета «Жизель», где он, как всегда, предложил свое прочтение, свою трактовку. Экспрессия его движений, неожиданность ракурсов, выразительность положений рук, бурная стремительность вращений в вариации не кажутся пластическим диссонансом, ибо до конца наполнены и оправданы живым чувством, подлинно романтическим характером переживания. Тем более, что Васильев умеет и лирически приглушить, приглушить экспрессию своего танца, придать ему необходимую легкость, и находить изящную графичность жеста и точно фиксируемой позы. Так, в этом исполнении органично сочетаются смежность и культура танцевально-сценической интерпретации балетной классики.

Известный танцовщик Большого театра Союза ССР Ярослав Сех сказал как-то: «Жизнь Владимира Васильева — это полет (в прямом и переносном смысле), все время полет, и не потому ли его так увлекла возможность соиздать балет о человеке, дерзнувшем взлететь, — поставить спектакль «Икар»».

Васильев в партии Икара подчеркивает творческую силу своего героя, его душевную озаренность и вдохновенность. В начале спектакля он передает страстную тоску о полете. В бледном лице Икара — Васильева, в его печальных тревожных глазах — всепоглощающая сосредоточенность, одна мысль — о полете, о крыльях. Он кажется на голову выше всех окружающих — бледный мечтатель с замкнутым, скорбным лицом. Тема самозабвенного подвижничества возникает в трагическом танце Васильева. Когда партию Икара танцует сам Васильев, образ вырастает в танцевальное обобщение исполнительской творческой одержимости, увлекающей за собой любимую девушку, народ, преклоняющийся перед красотой подвига.

Яркая самобытность, неповторимость таланта Васильева ощущались в самых первых его выступлениях на сцене Большого театра. Недаром старший наш балетмейстер Федор Васильевич Лопухов относил Васильева к тем молодым артистам, кто «уже сейчас больше других выражает собственное отношение к искусству танца».

Другой мудрый русский балетмейстер, Касьян Ярославович Голейзовский, поддерживает эту мысль Ф. Лопухова:

«Владимир Васильев не просто танцовщик редкой одаренности, он в буквальном смысле слова выдающееся явление в искусстве хореографии. Это во-первых,

во-вторых, он скромный, добрый, честный русский человек. Сердце его полно любви к людям. Это доказывает его отношение к товарищам по искусству, по театру, по работе и по жизни за много лет».