

№ 4 ФГР 1972

ВСТРЕЧИ ПО ВАШЕЙ ПРОСЬБЕ

ДУЭТ

ПОЧТИ ВСЕ, писавшие о Владимире Васильеве, сходились: ничего «божественного» в «боге танца» нет, ни в лице, ни в фигуре.

Верно, он не из тех, кому вслед оглядываются. Есенински-русый, темноглазый; лицо хорошей лепки, но усталое, оно не привлекает. И для телесной гармонии — ноги толще, чем надо бы, кисть руки — крупна.

На сцене он спутывает все карты. Из его лица, оказывается, можно сделать все: классического Принца и Иванушку-дурачка, Спартака и императора Павла.

В двадцать восемь лет Владимир Васильев сделал роль, которая отныне в том избранном ряду, где «Лебедь» Анны Павловой, Джульетта Галины Улановой, Кармен Майи Плисецкой. Это — Спартак. Та же в ней высота: постигнуть мир, и телом, пластикой, танцем выразить это постижение, героическую жизнь духа. Труднее этого ничего нет в искусстве балета, а без этого балет мертв.

И когда он успел набраться мыслей, жизненных наблюдений, зрелости, чтобы быть в своем искусстве таким разным?..

Его Павел I в телевизионном балете «Подпоручик Киж» — эпизод. В общем, и танцевать там особенно нечего. А Васильев один в памяти и остается!

И — Спартак! Все пласти, вся множественность человеческой сути. Отчаяние, бунтарство, страсть, нежность — все у этого героя доведено до высшей точки, до гребня, до неистовства.

Во втором действии балета Васильев летит в светящихся прыжках (его танец имеет цвет!) из левой кулисы в правую (в три прыжка огромность сцены!) в живом коридоре выстроившихся сподвижников. Победа! Победа! Так ликует вождь, и счастливый безумец, неистовый дух, юноша Микеланджело! Это то «больше, чем возможно», что, по словам Майи Плисецкой, действует на зал. Что и есть власть над залом!

Прыжки эти феноменальны мастерством. Касьян Ярославич Голейзовский, который все в балете знал до ясности, разгадывал тайну их легкости. И, разгадав, поставил Васильева выше величайшего русского танцовщика Вацлава Нижинского. Но у Васильева легкость — не фокус виртуоза, а условие для прорыва в высочайшие пласты духа.

В любовных дуэтах с Фригией (Екатериной Максимовой) как этот Спартак принакает щекой к ее ноге! Другие (и великолепные!) исполнители в Большом театре делают это как бы чуть второпях. А у Васильева — вся жизнь в этом прикосновении... Все за чертой, бывшее,

будущее: бой, кровь, копыта палачества, смерть, бессмертие — только это мгновенные нежности, неслыханно долго длящееся; астральное...

Девочка и Герой. Магическое двоевластие лирики и силы. Два лица, размытых в музыке, два прекрасных, без единого изъяна тела... Страсть, нежность, сила самозабвения выпевается пластикой тел на одном дыхании, на одной ноте высокой поэзии.

Не знаю, кто еще в мировой хореографии лирику любовного танца сделал бы такой интимной, так выразил в ней себя и одухотворил...

ДАЖЕ в «Дон Кихоте», в котором и серьезная балетная критика не находит ничего серьезного — ни в музыке Минкуса, ни тем более в двух персонажах — оболочках великих прообразов: один в длинной худобе и с конем, другой в румяной толстоте и с ослом, пешие и пешие на этой ярмарке танца... даже на это старое хореографическое древо Максимова и Васильев брызгают живой водой.

Они вступают туда, где, по Сервантесу, «носится сама Радость и скачет само Веселье», сами герои этой радости и этого веселья. У Васильева Базиль — тот самый Базиль из романа, «самый ловкий парень», «гитара у него прямая и разговаривает, а главное шпагой он владеет — лучше нельзя». В нем столько плоти и крови, красоты и молодости, дерзости и темперамента, едва сдерживаемого, сколько и не предусматривал черный бархатный костюм классического героя, который на нем, а тем более — эльфийские канонические па... Он и его прекрасная Китерия — Максимова (у этой смиренницы за улыбкой прятается чертик) разыгрывают в балете сто разных хитростей, которые они, конечно же, при уме своем всерьез не принимают. Это повод самим повеселиться! Как в бутылки, вливают они в сверхсложные вариации, прыжки и вращения собственное душевное здоровье, свой смех, юмор, упоение жизнью. Они купаются в этой вакхической игре, в этих летающих танцах, радуясь и приглашая к радости и зал.

НО, КАК верно подметил тот же Голейзовский, — Васильев и Максимова не из тех, кто сами про себя все могут объяснить.

Авторцензия у них вся пестрела бы «не».

«Если бы я была поклонницей балета,

я бы себя в балете не любила. Мне кажется, у меня ничего не получается». (Это — Максимова). «Когда я стараюсь увидеть себя со стороны, своими глазами, многое кажется недоработанным, местами просто грязным» (Васильев).

«Данные? Шаг есть. Но у кого-то он лучше. И вращение, прыжок. Я не считаю, что у меня какие-то особенные данные». (Опять Максимова).

Им, оказывается, просто повезло. Пришли в Большой театр в нужный момент. В 58-м году Юрий Григорович начал ставить свой «Каменный цветок». А потом с ними «Щелкунчик» и «Спартак». Поэтому достижения в хореографии последних лет пришлось на них. Замечательные люди — педагоги, репетиторы, балетмейстеры работали с ними. Гердт, Уланова, Ермолаев, Габович, Голейзовский, Якобсон...

Скромность? И да, и нет. Как всякие мастера, они истинную цену себе знают. Но — и в том нелепая суть их правды! — если дар удачи дался в руки, то они не знают зрелища своего праздника, окупленности, найденной формулы, но — воловьей работой вламываются в неисчерпаемое. Не только жажда невозможного совершенства, но и мысль, что «плодотворно только чрезмерное, умеренное же — никогда» (Стефан Цвейг), движет, кажется, всей их жизнью.

— Я готова делать новые спектакли, даже если они не закончатся успехом, но — новое. Я не могу, не представляю, как можно танцевать одно и то же. Я мечтаю попробовать себя в другом ключе, станцевать не только чистых, любящих...

Когда Максимова это говорит, лицо ее меняется. Естественная живость замирает в меланхолическом оцепенении. Выявляется особый склад души, потаенный, загадочный, сосредоточенный в себе до отрешения... За лицом Девочки — лик Антигоны. И должны, должны найтись балетмейстеры, которые разглядят ее и поймут, и поставят для нее балеты-исповеди...

ОН СИДЕЛ на берегу, на скамье, вбитой в землю, и смотрел перед собой. Река сильно блестела, из-за облаков били темные и светлые полосы солнца.

Совсем, кажется, недавно видела я его в театре на репетиции, он ставил «Икара». И теперь эта подножка судь-



Тот врасплох и неважно ударил в клавиши, испугался, поправился, нашел нужное место, и, сколько потом он твердил его, одурев от повторений.

Васильев — рывком, из нежилых сумерек сомнений, — в танец! Над усталостями, костью нехотения — его жест, тревожно-сообщнический, почти умоляющий; его начало, преодоление, зов; его деятельная воля.

Не в «полном», как принято на репетициях, но — вовсю, сполна, дотла! — и попробуйте уберечься от этой власти и не заняться пламенем вблизи его самосожжения. Иногда он забывал какое-то движение — и вся труппа ждала... Это страшно, когда твои муки творчества у всех на виду! Он сопротивлялся

своему бессилию, тер лоб и — вспоминал. И вновь все на сцене приходило в движение, втянутое в поток сотворения танца, в сотворчество. Все отныне проникло в его замыслы, исторгая со дня тот подъем сил, который без него, может, не был бы исторгнут.

А как хорошо вошел он тогда в ту репетицию — пиджак взлетел и сам летящим шагом...

Занятые в «Икаре» двадцать или тридцать молодых людей, стояли, томясь и скучая, на маленькой сцене того верхнего, тоже маленького зала в Большом театре, где репетируют вчерне.

Васильев вышел и встал впереди всех — живописная нескладница еще длилась на сцене. Вообще то, кем он был — лауреат Ленинской премии (за «Спартак») здесь, в своей среде, перед предстоящим трудом и мукой двух часов репетиции не ставило его «над». Никаких очертаний дистанции, пьедестала. Равности! Перед усталостью, болями, немощами, физическим изнурением.

Какая-то трудная работа ожидания шла в нем, тревожное бодрствование души, какое-то прислушивание всем телом — к образам ли своего воображения, рвавшимся над ним... Или черновое миновало, избраны из множеств — единственные движения, вытянуты золотые нити гармонии из темного мешка ассоциаций, и уже увиден внутренним зрением весь спектакль, в свете, в цвете, в скульптурности поз.

Думалось: зачем ему еще ставить «Икара»? Эта стихия балетмейстерства? Ему мало своей же собственной жизни балетного артиста с ее жестоким климатом дисциплины, с ее перегрузками, спектаклями, гастрольями? Откуда эта ненасытная потребность в уплотнении творчеством каждого дня?

Он крикнул аккомпаниатору: «Не спите, Саша!»

Б АЛЕТ «Икар» состоялся, живет на сцене Кремлевского Дворца съездов. Чело балетной критики в морщинах глубокого раздумья — отринуть или принять его дебют? Но это будет уже след ему, Володе Васильеву, который опять — в который раз! — опережая события и себя самого — все в том же пиджаке взлетел, все в той же позе полета — ушел, ушел дальше... Его фигура возникает из-за поворота бесконечного театрального коридора, в одной руке — сигарета и бутерброд (за день единственный!), в другой — магнитофон. Бежит с репетиции, и музыка репетиций живет в нем, не смешиваясь с внешним миром...

— Торелли... Семнадцатый век! Сума сойти, какая музыка!.. Послушайте... Ну, здорово? Только это мне сейчас и хочется — поставить Торелли.

А поставив Торелли, семнадцатый век, сесть в машину и поехать к своим современникам — композитору Шнитке или к Эшпаю, и в их концертах, написанных или которые они напишут для него, — вновь увидеть прообразы своих балетов. Современный человек — про современного человека, все, что он понял, вынес, чем восхитился в нем и что выстрадал о нем...

Рена ШЕЙКО.