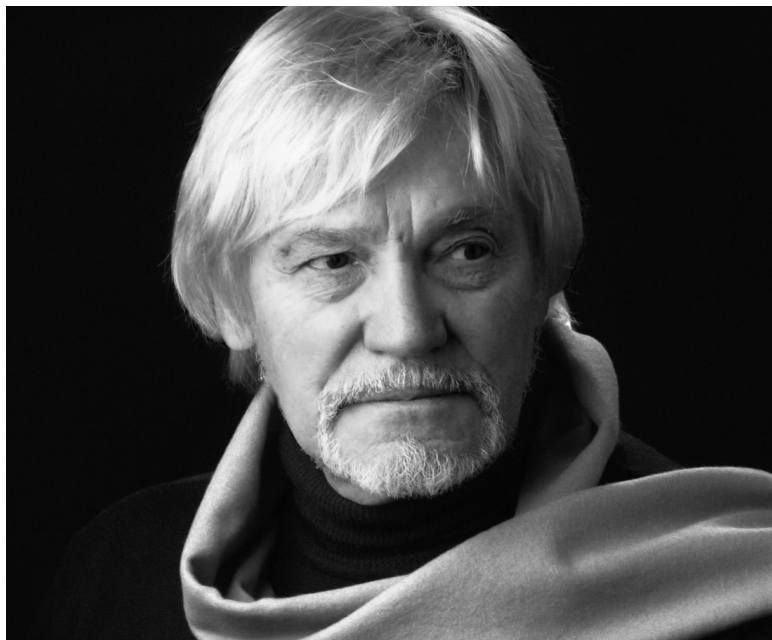


60 ЛЕТ НАЗАД В.В. ВАСИЛЬЕВ
ПОСТУПИЛ В ТРУППУ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

Анастасия Чистякова

ПОЛЕТ ИКАРА



В. Васильев

Владимира Васильева без оговорок называют первым танцовщиком XX века. Его исполнительский опыт зафиксирован, подробно разобран, многократно описан и заботливо «уложен» современниками в энциклопедию мирового хореографического искусства. О Васильеве как хореографе, режиссере и создателе собственного театра, фундаментом которому послужил его же артистический опыт, сказано куда меньше. О том, что созданные Васильевым спектакли буквально вырастали из исполненных им партий-ролей, менявшихся во времени и оказавших безусловное влияние на перемены в балетном театре в целом, – практически ничего. Между тем связь безусловна: хореографический дар Васильева неотде-

лим от его исполнительского таланта, а поставленное им представляет собой целостный художественный мир, где уже в новых красках, на основе другого материала и в сферах иных тем продолжен собирательный образ Васильева-танцовщика.

Пролог этого театра – две редакции балета «Икар» (1971; 1976) и «Эти чарующие звуки» (1978). Далее – через «Макбета» (1981), «Фрагменты одной биографии» (1981), «Анюту» (1986), «Ромео и Джульетту» (1990) и «Золушку» (1994) к реквиему «О, Моцарт! Моцарт...» и «Dona Nobis Pacem» («Даруй нам мир») – музыкально-хореографическим опусам, выражающим мир зрелого художника, его отношение к жизни и творчеству.

В послужном списке Васильева-постановщика – версии классических балетов¹ и опер, хореографические миниатюры и танцы в операх, драматических спектаклях и художественных фильмах, фильмы-балеты и полноэкранные киноленты, работы, созданные в рамках постоянно действующей под его руководством творческой мастерской. На протяжении последнего десятилетия Васильев работает над живописными полотнами и сценографией для многих своих спектаклей, пишет стихи и сценарии документальных фильмов для телевидения, выступает как драматический актер, записывает радиоспектакли.

Федор Лопухов особо подчеркивал принципиальную новизну творчества Васильева, с очевидностью подразумевая всеохватность его таланта как явления самобытного и современного: «Дарование Васильева выше и оригинальнее иных талантов прошлого. Это – новый типично советский талант»².

Актерские способности Васильева проявились раньше, чем танцевальные. На одном из выпускных спектаклей семнадцатилетним мальчиком он сыграл мрачного и мстительного ревнивца Джотто в одноактном балете А.В. Чичинадзе «Франческа да Римини» на музыку П.И. Чайковского. «Васильев был весь в черном с фиолетовым, – писал Борис Львов-Анохин, – его горящие глаза, бледное лицо под черным париком, зловеще цепкие движения сразу приковывали внимание. В нем чувствовалась трагическая одержимость, неотвратимость рока, фантастическое отношение к миссии мстителя»³. По воспоминаниям очевидцев, известный педагог по характерному танцу Т.С. Ткаченко после премьеры «Франчески» произнесла: «Мы присутствуем при рождении гения». М.Л. Ростропович после премьеры «Ромео и Джульетты» попросит: «Берегите его, он истинный гений».

Магия первой же партии Васильева – Пана в «Вальпургиевой ночи» на музыку Шарля Гуно (хореография Леонида Лавровского) – сразу определила направление

репертуара Васильева. Лирические страницы (Юноша в «Шопениане» и Принц в «Золушке») оказались перевернутыми им довольно быстро. Активная и мужественная манера танца потребовалась в «Шурале» Фариды Яруллина (хореография Леонида Якобсона, 1960) для партии отважного Али-Батыра и для виртуозного Паганини в одноименном балете на музыку Сергея Рахманинова (хореография Леонида Лавровского), и в роли Данилы-мастера в «Каменном цветке» Сергея Прокофьева (хореография Юрия Григоровича, 1960).

«Уже в процессе работы над спектаклем я полюбил дарование Васильева, его, я бы сказал, демократическую природу, раскрывшуюся в образе Данилы так неожиданно после «Вальпургиевой ночи» и «Шопенианы». С тех пор не было в театре, кажется, балетных премьер без участия Васильева»⁴, – признавался Юрий Григорович.

«Васильев в классике – это ярко выраженный русский танцовщик с понятием русской широты, выявляемой в движениях, которую ни один иностранный танцовщик выявить не может, ибо для этого надо родиться и прожить в широчайшей по объему стране, какой является Россия, где от соприкосновения людей с природой она и отражается в тех самых ассамбле, жесте и так далее – в прочих движениях, то есть с явной русскостью, о чем я часто повторяю...»⁵, – полагал великий хореограф Федор Лопухов, чьи слова на долгие годы стали едва ли ни главной характеристикой творческого феномена Владимира Васильева. Неслучайно, спустя годы к высказыванию Лопухова обращались новые биографы артиста. «“Русская широта” или “русскость”, о которых говорил балетмейстер, – читаем на страницах журнала «Балет», – действительно, формировали исполнительский стиль первого танцовщика XX века, проявляя в его танце и особую природную широту и неповторимую национальную породистость. Но эпоха Васильева “русскостью” стиля, приподымавшей его над самим понятием “амплуа”

и позволявшей победно помещать в репертуар любые роли, полностью не определялась и уж точно не исчерпывалась. <...> В первых, надо говорить о танцовщике, чья “русскость” и “русская широта”, не утерев лидирующего, основного места в индивидуальных его характеристиках, бескровно и естественно сошлись с художественным космополитизмом. Причем, космополитизмом, возросшим не на идеологических протестах или художественном инакомыслии, а как раз на природной широте постоянно развивающихся творческих взглядов, всегда отличавших художника от исполнителя, мастера от эпилгона, гения от таланта. <...> Васильев записан в истории балета как первый и главный новатор: все новое, что происходило на территории танца XX века, он переосмыслил в соответствии со своими представлениями о хореографическом театре; все, предъявляемое танцем XX века, поверял собственным отношением к искусству. Пока одни копировали других, другие копировали себя, третьи занимались собирательством, Васильев от роли к роли, от балета к балету создавал образ танцовщика мира, который ни повторить, ни пересоздать после его ухода со сцены еще долго никому не удастся»⁶.

Значительное влияние на становление танцовщика оказал выдающийся хореограф Касьян Голейзовский, поставивший специально на Васильева миниатюру «Нарцисс» на музыку Николая Черепнина. Пятиминутный спектакль стал событием в театральной жизни Москвы, и не случайно Васильев долго сохранял его в концертном репертуаре, находя для образа новые штрихи и нюансы. Борис Львов-Анохин отмечал, что артист видел в своем Нарциссе не «влюбленного в себя эфеба, а страстное существо, похожее на сатира или фавна... <...> Он не просто любит себя своим отражением... он весь дрожит от возбуждения... что-то исплинское, фантастическое появляется в его прыжках и бурных вращениях»⁷. Современный исследователь Н. Колесова отмечает:

«Дикая грация человека-зверя, полная растворенность в девственной природе, ощущение запахов, звуков, света, ветра, – все нашло отражение в танце. Нарцисс Васильева сливался с природой в единое целое. <...> Его переполняли счастье молодости и радость ежедневных открытий. А когда Нарцисс умирал, он словно растворялся в зыбких кругах на поверхности воды. Это вибрирующее, тающее движение коленей, которым он неуловимо опускался на водную поверхность, уходя в небытие, так и осталось для других недосыгаемым и подчинившимся только Васильеву»⁸.

Голейзовский в пору артистических дебютов Васильева зорко подмечает в нем задатки хореографа: «Васильев значительно выше и по техническим возможностям, и по интеллекту, и по культуре самых моих больших «богов»: Мордкина, Волинина, Нижинского и др. К нимбу этого огромного художника надо добавить еще чудесный характер, наблюдательность, пытливость и балетмейстерское дарование»⁹. Стремление что-либо изменить и «доработать» в ролях изначально поддерживается в творчестве Васильева хореографическим и режиссерским анализом. Тот же Голейзовский подчеркивал: «“Меджнун” – это хореография, предложенная мной, но там нет ни одного казенного движения. Володя все перерабатывает, додумывает, фантазирует. Таких, как Володя Васильев, я не встречал. Может быть, когда-нибудь были такие, но не на моем веку»¹⁰.

Выступление Васильева в балете «Дон Кихот» Людвиг Минкуса (1962) знаменует собой рождение новой эры в истории мужского классического танца. Васильев во многом изменяет партию Базиля, провоцируя горячие споры – особенно по поводу самостоятельно сочиненной вариации в третьем акте. Танцовщик начинает балетмейстерский путь с переделки партии, которую сам исполняет, пока не думая о профессии хореографа. Ростки сочинительства прорастают на артистической почве с доказательств

собственного права на творческое обновление классики. Принципиальное отличие васьильевской редакции партии Базиля заключалось в том, что вся танцевальная виртуозность оказывалась неразрывно связанной с непрерывным взаимодействием с партнерами и со всем ансамблем. Не было «проходных» *pas* – все подчинялось выстроенному тексту роли. Встреча с музыкой Игоря Стравинского и хореографией Михаила Фокина в «Петрушке» дала будущему хореографу возможность освоить своеобразную – не классическую – пластику, через которую он показал легко ранимую человеческую душу, скрытую порой за смешными и неловкими поступками, но вызывающую чувство искреннего сострадания.

Начало исполнительской карьеры Васильева совпало с приходом в Большой театр СССР Юрия Григоровича, в чьих балетах непрерывная действенная энергия роли становится для Васильева исключительно важной.

В «Щелкунчике» (1966) Васильев воплощает юношеские мечты о взрослении, образ складывается из двух ипостасей – Щелкунчика и Принца, являющегося героине в воображении. Легкие прыжки Васильева превращаются в фантастические полеты столь же естественно, как комната в гостиной Штальбаумов, где засыпает Маша Екатерины Максимовой, – в царство волшебной мечты. Щелкунчик Васильева – идеальный сказочный герой, образ рождественской мечты героини, и трогательная кукла, и поэтичный юноша одновременно. Сказка завершается в тот момент, когда мечта должна вот-вот осуществиться.

Знаковой для истории мирового хореографического искусства ролью Васильева стал Спартак в одноименной постановке Григоровича (1968), отмеченной интересом к личности героя античных хроник. В поистине невероятных взлетах и вращениях Васильева выражалась могучая воля и внутренняя тяга к свободе. Васильев вслед за Григоровичем прочерчивал все главные

линии, составлявшие драматургию роли: олицетворение античного духа, протест против духовного рабства и унижения человеческого достоинства. Начиная со «Спартака» в исполнительском творчестве Васильева все отчетливее определяется «своя» тема – становление незаурядной личности, обретающей себя в процессе освоения окружающего мира и вступающей с ним в единоборство: «Тема героического духовного поиска с особой силой воплощается на нашей сцене Владимиром Васильевым... Герои Васильева – мыслители, остро чувствующие свою ответственность перед жизнью и людьми. Его герои оказываются героями в первую очередь в борьбе с самим собой, в постижении себя»¹¹.

В «Иване Грозном» на музыку Сергея Прокофьева (хореография Юрия Григоровича, 1975) Васильев стремится к созданию психологически достоверного характера, сотканного из противоречий и внутренних борений. Образ «собирается» им в процессе. Артист показывает, как постепенно зарождается в Иване «черная страсть», ведущая от равнинного спокойствия к безудержному разгулу чувств. Роль строится на контрастах, и зерном ее для артиста становится нарастающая трагедия человека, измученного сомнениями. В финале его Иван с отчаянием пытается соединить тяжелые веревки шести колоколов (сценография Симона Вирсаладзе), чтобы не только вернуть миру его прежние устои, но и навести порядок в собственной душе. Однако танец Васильева, даже когда на него ложатся густые тени трагедии Ивана Грозного, Спартака или Макбета, всегда получает диалектический окрас: артист так сопереживает героям, будто переводит пластический язык на вербальный, обретая голос.

Созданные Васильевым образы оказываются выше временных и национальных границ, живут поверх рамок амплуа, отменяя жанровые ограничения и границы пластических систем. Тема, заявленная в «Спартаке», разрастается, обнимая целые

эпохи, хореографические стили, драматургические направления. Федор Лопухов пишет: «Говоря слово “Бог” применительно к Васильеву, я имею в виду... чудо в искусстве, совершенство... По разноликости он не идет ни в какое сравнение ни с кем... Он ведь и тенор, и баритон, и, если хотите, бас»¹². Формула многоголосия – вызревающий режиссерский дар Васильева. Работая с разными хореографами и в разных стилях, Васильев-артист подспудно собирает материал для Васильева-хореографа.

Начав ставить в 31 год (его первым опытом, о чем сейчас мало кто помнит, была работа в драматическом спектакле «Принцесса и дровосек» в театре «Современник» с Олегом Далем и Ниной Дорошиной в главных ролях), Васильев, прошедший школу драмбалета на спектаклях Ростислава Захарова и Леонида Лавровского и воспринявший обновленные традиции симфонического балета от Юрия Григоровича, в первой же своей работе на сцене Большого театра пробует соединить разные взгляды на природу хореографического театра, «примирить» их, превратить из очевидных антагонистов в союзников. «Юрий Григорович долгое время был моим хореографом (т.е. хореографом, который ставил на меня) и моим близким другом, – признается Васильев. – Не он повлиял на мое желание ставить самому, но он оказал большое влияние на мое становление как хореографа и режиссера. Юрий Николаевич был главным балетмейстером театра, и от него зависело, могу я поставить что-то в своем театре или нет. Надо отдать ему должное, это он дал мне мой первый спектакль, позволив поставить новый балет, который к тому времени был у театра “в портфеле” – балет С. Слонимского “Икар”. Я так хотел ставить, что в тот момент мне было все равно»¹³.

На самом деле, вспоминая о первой своей работе, Васильев недооценивает выбор материала, который Григорович осуществил за него. Тема полета, преображенная в миф о человеке, создавшем крылья, чтобы

подняться в небо и преодолеть земное притяжение – как покажет время, – была васильевской темой, и он не забудет о ней ни в одном из своих последующих спектаклей, включая те, где персонажи под гнетом темных страстей или грузом неодолимых обстоятельств, подобно Икару возжелают устремиться вверх, но не смогут полететь. Макбет, возомнивший себя сверхчеловеком, падет под натиском ожившего Бирнамского леса. Запьет школьный учитель Петр Леонтьевич, у него отнимут за долги фисгармонию, и он затуманенными от слез глазами будет смотреть вслед своей Ане, мчащейся на тройке с Артыновым. Не сможет дотянуться до руки своего Ромео умирающая Джульетта.

«Икар» оказался первым балетом, поставленным специально для огромной сцены Кремлевского дворца съездов, в 1970-е по сути выполнявшей роль филиала Большого театра. Непосредственным участником, как было заведено в древнегреческой трагедии, в спектакле стал хор (кордебалет), комментирующий ход событий и реагирующий на перипетии сюжета, артикулирующий трагические мотивы действия.

Партитура Сергея Слонимского не держала в себе лирических дуэтов, без чего трудно представить балет, и художник Вадим Рындин предложил Васильеву скульптурный принцип сценографии. Действие происходило на разных уровнях сцены, на особых площадках, которые то поднимались, то опускались. Васильев сочетал приемы современного интонированного танца с элементами острой танцевальной пантомимы и подобно скульптору «лепил» танец: «Я представлял себе Грецию, хотя до премьеры никогда не был в этой стране, и много позже в древнем театре Ирода Аттика станцевал своего Икара, по книгам, скульпторам, вазам из Эрмитажной коллекции. И мне казалось очень простым воплотить эти представления в пластических образах. А в процессе постановки все труднее оказывалось передать дух античности. Поначалу все подробности, извлеченные из произведений

искусств, хотелось донести до зрителя. Потом, позже уже, осознал – существеннее передать в пластике сам дух, сообразуясь с замыслом и стилем композитора С. Слонимского»¹⁴. Впоследствии Васильева будут привлекать необычные сценографические решения: он пробует делить сцену, выделять крупные планы, работая со светом, использовать мультимедийные проекции в сочетании с жесткими декорациями (на сцене Татарского театра им. Мусы Джалиля – «*Dona nobis pacem*» на музыку h-moll'ной мессы И.-С. Баха, 2015).

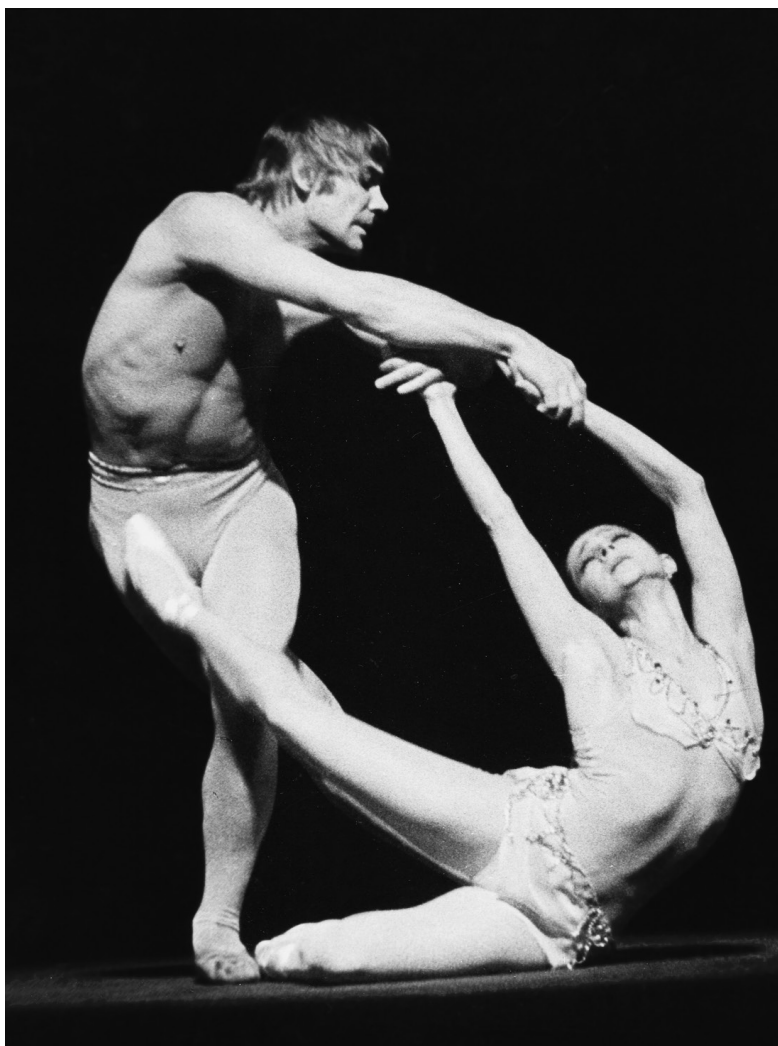
Гигантская статуя Ники, огромные трагические маски, громадные ступени храма, ярко освещенные крылья Икара – все это сложилось в главный образ спектакля. На ступенях хаотично располагался Хор. В следующих спектаклях балетмейстер использует первый опыт и, выведя на сцену оркестр в постановке «Ромео и Джульетты» (изначально в Московском музыкальном театре им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, затем – в Литовской Национальной опере, обе – 1993), поручит маэстро Мстиславу Ростроповичу роль автора и главного повествователя, а, инсценируя Мессу Баха, придет к образу синкретического спектакля по образу и подобию античного театра: оркестр, хор, балет и солисты-вокалисты одновременно будут расположены на сцене.

На примере «Икара» можно наблюдать, как режиссерский почерк Васильева складывается не только в общем решении, но и в исполнительских трактовках. Сам он вышел на сцену в заглавной партии Икара всего один раз (в редакции 1971 года – 22 октября), во всех остальных представлениях Икара партию вел Юрий Владимиров. У Владимирова главенствовала тема стремления к полету и через нее выявлялся характер персонажа, протестующего против введенных порядков. Темой же Васильева становилась осмеянная мечта героя. Икар рвался к мечте, как когда-то Спартак рвался к свободе. Сила его духовного мужества

особенно рельефно проявлялась на фоне «стаи», управляемой низким и грубым Архонтом, озабоченным вместе с приспешниками тем, чтобы унижить дерзнувшего взлететь. Исполнявший партию Архонта Валерий Лагунов выглядел обозленным и капризным аристократом, а Михаил Цивин увидел в своем Архонте беспощадного деспота, но трактовки роли обоими исполнителями в общем режиссерском решении подчинялись раскрытию образа Икара. Васильев формировал вокруг главного персонажа напряженное энергетическое поле, на одном полюсе которого был преследующий героя Архонт, на другом – Девушка (Екатерина Максимова), разделявшая мечту сына Дедала и Навкраты. Таким образом образовалась возможность ввести в драматургию лирическую линию, а в хореографию – лирические дуэты.

Хореографическая лексика спектакля строилась на высоких прыжках и сложных подержках, передававших иллюзию полета, но танцевальный словарь поначалу был перегружен связками, символика – избыточная иллюстративность вступала в спор с образностью. Через пять лет, в 1976 году, Васильев снова обратился к «Икару», иницировав изменения в партитуре и либретто. Концепция стала более емкой, а сам спектакль – более лаконичным. Прежде безымянная подруга Икара (Девушка) обрела имя Эолы и превратилась в сестру Архонта. Из сикофантов выделился Клеон, вначале друг Икара, потом его соперник и враг. Измененный танцевальный рисунок, предложенный балетмейстером, позволил Валерию Лагунову обнаружить новые черты в Архонте, и критика заметила укрупнение роли, выделив «широту жеста, скульптурную точность и непрекращаемую властность поз, даже своеобразную монументальность в пластических паузах»¹⁵.

Углубление и обострение конфликта позволило развить новую тему – тему предательства, воплощенную в образе сикофанта Клеона, которого танцевал Борис Акимов.



*«Икар».
Эола – Е. Максимова.
Фото из архива
Е. Максимовой
и В. Васильева*

Клеон и Икар становились соперниками – оба любили Эолу, но Клеон, будучи приближенным к власти и поначалу уверенным в своем преимуществе перед Икаром, постепенно менялся и из жизнерадостного юноши превращался в откровенного завистника. Екатерина Максимова – мастер тончайшего психологического портрета – выявляла в образе Эолы внутреннее благородство и жертвенность. Ее героиня всем сердцем любила Икара и отчаянно пыталась отговорить его от полета. При этом даже доли прагматизма или обывательской

заботы в характере максимовской Эолы не было. Наоборот, ею двигала любовь, и каждый жест выглядел мольбой о том, чтобы боги сохранили жизнь любимому.

Редактируя первый балет, Васильев исходил прежде всего из собственного артистического и эстетического опыта. Своего Икара он видел не исключительной личностью, а простым человеком из народа. Миф, по замыслу Васильева, вырастал из жизни обычного человека, оказавшегося способным сначала на выбор, затем – на поступок. И крылья такому Икару были наградой за

борьбу с обывательской моралью толпы. Найденный в «Икаре» образ творческой одержимости и устремленности к воплощению мечты (свободы, любви, самопознания) по-своему определил содержание театра Васильева.

Сюжетом такого театра, по Васильеву, может стать любая жизненная история (здесь нет запретных или особо любимых тем), которая возвышает человека, утверждает добро и красоту. Он никогда не любил абстракций, его не привлекал балет, тяготеющий к чистой форме. Танец для танца, считает он, не может долго занимать внимание и рождать сиюминутную эмоцию, без чего невозможен настоящий театр. Васильев ценит Театр и главный его объект – человека, сложного и противоречивого, меняющегося и живого. «Каждый автор и исполнитель, – считает он, – должен что-то говорить своему зрителю, и делать это так, чтобы зритель его понял. Это не значит, что нужно подстраиваться под вкусы и желания публики, что очень часто можно наблюдать в наши дни, особенно в массовой культуре. Публику важно и нужно воспитывать. Но воспитание не может быть эффективным, если зритель не будет чувствовать вас, ваш посыл, ваши эмоции. Вот сейчас в искусстве балета многие танцовщики и танцовщицы увлекаются технической стороной исполнения, выполняя трюки все большей сложности. <...> Но при этом эти артисты забывают, что танец – не спорт, не гимнастика, где важно выше, сильнее, быстрее. Искусство – это всегда образ, пробуждающий эмоцию. А в музыкальном театре еще и образ, живущий в музыке. Танец – это выразительность, артистизм, эмоциональность, музыкальность, органика, поддержанные крепкой техникой и красивой формой. Если артист, увлекаясь формой, забывает о содержании, делает свои трюки немusикально и вне контекста роли, разрушается иллюзия, без которой театр невозможен, потому что это именно то, что дарит он зрителю»¹⁶.

Васильев-режиссер долго и кропотливо рассказывает исполнителям о том, что стоит за тем или иным движением, жестом, взглядом. Во время репетиций он старается побудить актера прожить на сцене жизнь своего персонажа, услышать музыку и найти в ней мотивы, определяющие процесс поведения персонажа. Он придумывает историю, какая может произойти с героем до выхода на сцену. Легко превращает актеров в союзников, умеет их воодушевить, освободить, зарядить на творческое самопознание.

В 1970-е годы Васильев старается восстановить утраченные связи с театром, давшим на рубеже XIX–XX вв. новые формы, и, прежде всего, с открытиями Михаила Фокина в «Шопениане», «Карнавале», «Жар-Птице», «Петрушке». Благородная простота и непередаваемое изящество «зримой» музыки, соединявшие пластические и музыкальные линии в единый художественный образ, как оммаж русскому Серебряному веку возникает в поставленных Васильевым на сцене Большого театра одноактных балетах под общим названием «Эти чарующие звуки...» (1978). Подхватывая идеи Фокина, Васильев берет за основу сюжета длящуюся гармонию звуков, настроений, образующих, в итоге, стилистически единую пластическую композицию. «Я долго думал над тем, как назвать этот вечер, – замечает Васильев. – Вечер особенный, камерной музыки, очень интимный, очень теплый, как бы для узкого круга зрителей и слушателей, несмотря на то что зал Большого театра вбирает много людей. Как добиться, чтобы очарование от звуков музыки визуально воспринималось так же? И тогда родилось название “Эти чарующие звуки...”. Почему звуки, почему не “па”, не танцы чарующие? Для меня музыка является основой и драматургии, и моих чувств. Музыка главенствует в этот вечер, она направляет ход и событий, и танцевальных импровизаций. Мне хотелось передать очарование, которым полна для меня музыка Торелли, Рамо, Моцарта»¹⁷.

Автора заботит создание настроения, которое диктуется музыкой. Очарованный Торелли, Рамо и Моцартом, хореограф доказывает, насколько не похожим и разнохарактерным может быть понимание и восприятие «этих чарующих звуков» в контексте одного спектакля. Вечер открывался классическим *Pas de deux* на музыку Концерта для скрипки и струнного оркестра Джузеппе Торелли (ор. 8, № 8) в духе блестящих концертных композиций, представленных в балетном театре от Мариуса Петипа до Виктора Гзовского, Джорджа Баланчина и Фредерика Эштена. В центре первого акта – в «Прогулках» на музыку французского композитора XVIII века Жана-Филиппа Рамо – воспроизводилась картина знакомого формата танцевального класса, к какому обращались в своих постановках Игорь Моисеев, Асаф Мессерер, Ролан Пети. Начиналось все со сбора артистов, легкой разминки. Васильев нагружал сцену множеством жизненных деталей, не оставляя сомнений в том, что происходит – импровизация. Но вот «ученики» застыли у станка как в стоп-кадре, а навстречу им, молодым людям 70-х годов, выходили музыканты в костюмах XVIII века: как будто звуки клавесина и лютни вызвали образы давно минувшего века.

На сцене сходились три поколения артистов. Одни, по замыслу Васильева, только учатся и познают премудрости классики, другие уже знают секреты искусства, третьи – настоящие профессионалы, в совершенстве овладевшие тайнами танца. Но здесь нет исполнителей неприметных, поскольку нет кордебалета в привычном понимании слова. Каждый управляет своей партией, своим «голосом», каждый на виду и незаменим, как инструмент моцартовского оркестра.

Балет на музыку Рамо представляет собой свободный монтаж нескольких концертов композитора. В спектакле пунктиром намечены сюжеты лирических зарисовок, жанровых галантных сцен, трактуемых с

юмором и сарказмом. В третьей одноактовой Васильев сочиняет *Grandpas*, используя одну из самых совершенных структур симфонического танца, которую можно уподобить хореографическому сонатному *allegro*. Герой, воплощенный Васильевым во многих лицах, попадает в поток быстротекущей жизни, в мир, где его ждут испытания и не так легко отыскать путеводную звезду. Пластические образы дают возможность зрителям заново ощутить в симфонии Моцарта изменчивую игру и затаенную светлую печаль. Спектакль дает пример непрограммного симфонизма, чьи коды подвластны выразительным возможностям классической хореографии.

После премьеры о Васильеве начинают говорить, как о хореографе, обладающим заметным потенциалом: «Все новое в Большом театре, особенно в балете, сразу же вызывает всеобщее внимание... Спектакль “Эти чарующие звуки...”», несомненно, большая творческая удача отечественного балета. К его богатой хореографической палитре балетмейстер В. Васильев, опираясь на свой недюжинный талант, опыт, мастерство, высокую музыкальность и хореографическую культуру, на безупречный и очень взыскательный вкус, добавил новую краску, которой давно не хватало и современному Балету Большого театра., очень хорошо, что принадлежит она именно художнику, чье творчество изначально выпестовано и взлелеяно всей атмосферой Большого, его выдающимися мастерами»¹⁸.

В последовавшем за «Чарующими звуками» «Макбете» Васильев возвратился к жесткой драматургической основе. На основе партитуры Кирилла Молчанова он ищет соединения классической лексики, характерного и историко-бытового танцев с пантомимой и элементами свободной пластики. Выбирая наиболее действенные линии трагедии Шекспира, опускает побочные и устраняет ряд персонажей и сцен. Так, за пределы истории выведено семейство Макдуфа, купирован эпизод смерти

леди Макбет и, казалось бы, существенный для драматической сцены момент расправы Макбета с леди Макдуф и ее детьми. Банко в отличие от пьесы гибнет в смертоносных объятиях Макбета, а не от руки наемных убийц. Шотландский король лишается и боя с Макдуфом. Трансформации сюжета диктуются спецификой балетного театра и позволяют Васильеву укрупнить образы главных героев. Мысль о необратимости процесса распада личности выведена главной: растущий страх перед неизбежной расплатой, приговор Макбету выносит его собственная совесть.

Открывающая действие картина битвы поставлена как яростно жестокий ритуал. В гротесковых фигурах его участников есть что-то от живописных кошмаров Босха. Ведьмы, согласно хореографической мифологии Васильева, олицетворяют собой темные силы и Вселенной, и человеческой души. Роли прорицательниц поручаются мужчинам, затевающим зловещие хороводы на высоких полупальцах. В лексике переплетаются приемы женского и мужского танца, будто олицетворяющего все злое и неизведанное в человеке. Ведьмы – катализаторы мук совести – доводят Макбета до исступления, подталкивают к самоубийству и затем водружают мертвеца на добытый им страшным путем королевский трон. Агонию Макбета венчает мрачная тризна, погребальная коронация. Обезумевшая леди Макбет садится на колени мертвого короля, освобождает его от пут и снимает с трона тело. Стоп-кадры крупных планов Васильев использует как режиссерский прием и проводит через весь спектакль.

В «Ромео и Джульетте» (1990) ощутим пиетет к канонической версии Леонида Лавровского – первому и самому знаменитому спектаклю на музыку Прокофьева, где Екатерина Максимова и Васильев исполняли заглавные роли. Идея новой постановки родилась в Италии, в беседе с Мстиславом Ростроповичем. Два гения

русского искусства сошлись в любви к музыке Прокофьева, и Васильев сразу предложил концепцию спектакля, где важную роль отводил Ростроповичу. Балетмейстер разделил сцену на три уровня, поместив в центре оркестр как «барьер» между враждующими кланами. Верхний и нижний уровни сцены, образующие первый и дальний планы, как в кинематографе, соединялись двумя проходами сквозь оркестр, а дирижер находился в центре площадки лицом к зрителю и выступал своего рода рассказчиком истории о влюбленных веронцах. В финале Джульетта умирала, так и не соединившись с Ромео. Дирижер покидал свое место, медленно подходил к ней, опускался на колено и соединял руки влюбленных. Затем поднимался и мгновенным жестом снимал заключительный аккорд оркестра: будто заканчивал свой рассказ.

«Макбет». 1980 г.

*Фото из архива Е. Максимовой
и В. Васильева*





*«Ромео и Джульетта».
Литовский балет.
Валенсия, 2002.
Премьера
новой версии с
мультимедийным
оформлением.
Фото Р. Рибаса*

Васильев предполагал, что постановку нужно обязательно делать в Вероне, на ее грандиозной «Арене», где можно разместить весь состав оркестра и где величественное пространство выступает, как кажется, пространством самой истории. Идея превратить оркестр в действующее лицо спектакля, а дирижера – в героя-рассказчика, родилась, когда Васильев понял, что за пульт может встать Ростропович. Но маэстро не смог принять участие в постановке, премьера, в итоге, состоялась в Москве, на

сцене Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Роль дирижера-рассказчика взял на себя Евгений Колобов. Ни одной ноты постановщики не изменили, действие разворачивалось без остановок и пауз – так, как его замыслил Прокофьев (Васильев-хореограф – противник дивертисмента на балетной сцене, в любом его спектакле движение сюжета обеспечивается непрерывностью развития музыкальной и хореографической партитур).

В «Ромео и Джульетте» Васильев обращается к режиссерским принципам (но не языку) драмбалета, раскрепощающего творческое воображение. Интересно, что в начале своего творческого пути артист спорил с Ростиславом Захаровым – апологетом классической хореодрамы, доказывая, что время ее уходит безвозвратно. Но исполнительский опыт заставил отказаться от категоричности и скепсиса. Васильев-постановщик вернулся к драмбалету, увидев в нем неограниченные возможности для исполнителей. Поставленный вслед за Москвой на сцене Литовского национального театра (1993) балет «Ромео и Джульетта» объехал весь мир, и за дирижерским пультом уже неизменно стоял Мстислав Ростропович. В «святая святых» симфонической музыки Лондона – Барбикан центре – великую сцену открыли для васильевской постановки, она оказалась первым и единственным здесь балетным представлением.

Васильев-хореограф сумел сохранить полный и совершенный образец полнометражного балетного спектакля, каким он складывался на протяжении длительного времени. С актуальностью темы, насыщенностью драматургии, детализацией взаимоотношений персонажей и объемом музыкально-хореографического содержания.

Не стал исключением и балет «Анюта» на музыку Валерия Гаврилина, инициированный режиссером Александром Белинским и поначалу поставленный им в содружестве с Васильевым на телевизионной площадке (1984). Фильм по рассказу А.П. Чехова «Анна на шее» создавался на собранную партитуру из многих сочинений Гаврилина: Белинский не смог уговорить композитора написать оригинальную музыку, и Владимир Васильев буквально «склеил» музыкальную основу будущего

«Анюта». 1986 г. Фото Е. Фетисова



телебалета по кускам. Дирижер Станислав Горковенко сделал оркестровку, используя сочинения Гаврилина: «Государственная машина» (тема чиновников), французская песенка из фортепианного альбома (Тарантелла) и знаменитый вальс к телевизионному спектаклю «Театральная история». Чеховеды, разумеется, искали несовпадения с рассказом «Анна на шее», но постановка Васильева близко и тесно подошла к чеховской поэтике по пронзительной трогательности, лиризму и драматизму в раскрытии душевного состояния героев. Через несколько лет перенесенный на сцену спектакль не изменил первоначальных ощущений «крупного плана». Зрители смотрели балет из лож и с балконов, но легко прочитывали все «внутренние» сюжеты и мотивы, какими наделил Васильев персонажей, работая над телевизионным «текстом».

Телеверсия Белинского и Васильева, выстроенная по психологии характеров, изначально тяготела к драмбалету с его стремлением превратить реплику в жест,

оправдать условный язык хореографического искусства. Театральное «переложение» «Анюты» у Васильева вышло тоже на редкость психологическим, «романным»: переживания персонажей здесь оттесняли быт провинциального городка, но не закрывали собой жизни городских обывателей. Более того, Анюта Максимовой жизнь эту выражала крупно, с драматическими нюансами, и оттого чувство щемящий тоски, жалости, неприкаянности «сочилось» сквозь внешний «блеск» ее существования. И бал, где она царила, вдруг казался призрачным, и тройка, на которой она неслась, – гоголевской «птицей-тройкой», и звуки шарманки, наполнявшие собой «снежный» финал спектакля, – звуком лопнувшей струны из чеховского «Вишневого сада». Телеопыт Васильева при переносе спектакля на сцену открыл возможности находить интонации, прежде академической балетной сцене неизвестные. Максимова практически пересоздала образ чеховской героини и добавила ему многозначности.



«Анюта». 1986 г.
Фото Е. Фетисова



*«Дом у дороги».
1984 г.
Фото Е. Фетисова*

После «Анюты» Белинский, Васильев и Гаврилин встретились в работе над телебалетом «Дом у дороги» по мотивам стихов Александра Твардовского (1985). Разрабатывая по первоисточникам «лирическую хронику» времен Великой Отечественной войны, Васильев отмечал, что «план построения телебалета определился буквально перед началом съемки: 1. Одинокая гармонь. 2. «Коси. Коса». 3. Праздник. Веселье. 4. Адажио героев. Счастье. 5. Набат. Начало войны. Прощание. 6. Война. 7. Плен. Рождение сына у героини. 8. Возвращение. 9. Вальс – память сердца. 10. Одинокая гармонь»¹⁹. Соединение прожитого с настоящим в сознании героя, по Васильеву, опре-

делило драматургию телебалета, принципы монтажа, но главное – образ его (исполнителя) существования в кадре.

Белинский с Васильевым, по сути, создали новое направление в телевизионном балете. Все предыдущие оригинальные работы, начиная с «Графа Нулина» (режиссер и хореограф Владимир Варковичский, 1959), строились на четком развитии сюжета, в основу которого в большинстве случаев было положено литературное произведение. В «Доме у дороги» постановщики впервые попытались создать своеобразные «лирические сцены», лишенные четкой фабульной канвы и выстроенные не в строгой хронологической последовательности.

Картины возникали по принципу внутреннего монолога героя и складывались в хореографический рассказ о времени без какого-либо пафоса: снова о простом человеке, но – и о человеке-герое.

Хореография Васильева, это внятно читается не только в балете, но и на телеэкране, – режиссерски многомерна, ассоциативна и подчинена музыкальной структуре. Сочинения Васильева легко узнать по мотивированным взаимоотношениям персонажей, важным с позиции и жизненной, и житейской правды. Васильев не начинает ставить без четко проработанных контуров общей концепции, определяемых идейно-образной трактовкой литературных и музыкальных источников и драматургией автора. Подспудно Васильев тяготеет к сложным формам хореографического симфонизма, избегает линейности сюжетов и характеров, добивается безусловного слияния хореографии с музыкальной драматургией, воплощения в танце ее театральной структуры. У Васильева-постановщика кордебалет используется не для композиционного «оформления» сцены, но, прежде всего, в качестве активного персонажа или действенного «аккомпанемента» танцу протагонистов. Каждому из балетной «массовки» Васильев сочиняет небольшую роль, часто просит артистов самостоятельно придумать для исполняемых ролей *«back story»* и сыграть их по мхатовскому принципу. Танцевальные композиции у Васильева становятся развернутыми драматическими сценами, где жест не кажется условным заменителем слова, а выражает естественное поведение человека, когда тот думает, вспоминает, совершает действия, не требующие слов.

Сочиненная Васильевым «Баллада» на музыку Фредерика Шопена (2011) превращается в короткометражный хореографический рассказ о быстротекущей жизни, ее счастливых и горьких мгновениях, несбывшихся мечтах и потерянной любви.

Структуру номера Васильев определяет, как па де труа: один человек играет на

рояле (пианистка Екатерина Мечетина), двое других танцуют – почтенных лет мужчина (сам Васильев) и совсем молодая девушка (артистка Большого театра Дарья Хохлова).

В темном зале звучит первый аккорд, луч света выхватывает из темноты сидящего в офисном кресле человека с поникшей головой: он вспоминает свою молодость и свою любовь. Черный костюм сливается с темнотой сцены, отчетливо видны только белая склонившаяся голова и большие кисти красивых рук. Перед героем проносится вся его жизнь. Вот из кулис появляется девочка – юное создание в розовой репетиционной юбочке, и он бросается к ней, пытаясь остановить ускользающее мгновение, заглядывает ей в глаза, желая повернуть время вспять, усаживает в кресло, где недавно сидел сам, и легко начинает кружить его по сцене, чуть не взлетая с ним ввысь, за колосники. Туда, куда стремился его Икар. Пока, наконец, не останавливается с горьким осознанием: вернуться в прошлое невозможно. Здесь нет искрометных трюков и сложнейших поддержек, которым благоволит балетная публика, но есть личная история, возвышенная до исповеди. Рассказ о прожитом и пережитом без прикрас: «Красивый и гибкий человек, в котором природа сохранила и стать, и повадку, силой своего дара и полетом своей мысли раздвинул пространство театра до космического безбрежья... Волшебство васильевской исповеди выхватывало из памяти великие художественные образы того века, в котором он формировался как художник, и подтверждало общность – личностную и художественную – великих артистических натур. Тут, помимо мира Васильева, складывался еще и мир параллельный: из загадок Гамлета Джона Гилгуда, из пронзающих взглядов Отелло Лоуренса Оливье, из тонких душевных движений Марлона Брандо, из мелодики картин Бергмана и Феллини. Всех, кто рано или поздно переставал прятать себя

за персонажами и решался сказать от себя, кто отваживался на великие исповеди своей эпохи»²⁰.

Как у любого художника, долгие годы создававшего режиссерский театр, у Васильева импульсивность сменилась спокойным, но и активным взглядом на окружающий мир, в творчестве появилась новая исповедальная интонация. В сочинениях Васильева все больше прослеживается стремление к синтезу: «Новый век диктует новые условия. Сегодня уже нельзя замыкаться в рамках жанра. Любая опера – даже самая классическая – должна подаваться иначе, в духе времени. Вы не задавались вопросом, почему утвердилось мода на “попсу”, на шоу? Совсем не потому, что все, кто увлечен ими, в искусстве не разбираются. Просто восприятие зрителей нового тысячелетия – времени компьютерных технологий – помимо слухового требует визуального воздействия. Музыкальный спектакль должен быть интересен всеми составляющими. Времена, когда в опере только пели, а в балете только танцевали, прошли. Не надо бояться слова “шоу”. Ошибочно думать, что мультимедийный ряд может присутствовать исключительно на эстраде. Это – сегодняшние средства, и они ворвутся в классику, от них никуда не спрятаться, хотим мы этого или нет»²¹.

Васильев давно одержим идеей соединить разные виды музыкально-сценических искусств. Когда-то в Италии он задумал воплотить на площади Святого Петра симфоническую Мессу Баха: спектакль, где на равных представлены все виды театрального творчества. «Месса, – записывает он, – это, если можно так сказать, антология мира, все его периоды от зарождения и, конечно же, осмысление бытия в общефилософском масштабе. <...> Месса – это не опера, не балет, это все вместе. Я думаю, что потом кто-нибудь обязательно даст определение этому явлению... Для меня это – вершина всего созданного человеком в музыке. Она вся устремлена ввысь, в космос, к свету...»²².

- 1 В 1990, 2001 и 2014-м гг. Васильев обновляет версию «Дон Кихота» Л. Минкуса; в 1994, 1997 и 2010-м – «Жизель» А.-Ш. Адана, в 2006 и 2014-м – «Щелкунчика» П.И. Чайковского, в 1996-м создает авторскую версию балета «Лебединое озеро» П.И. Чайковского с использованием фрагментов хореографии Л.И. Иванова.
- 2 Лопухов Ф.В. Владимир Васильев. Заметка балетмейстера // Музыка и хореография современного балета. Л., 1974. С. 211–215.
- 3 Львов-Анохин Б.А. Владимир Васильев // Мастера Большого балета. – М., 1976. С. 20.
- 4 Григорович Ю. Васильев Владимир Викторович // Советский артист: газета, 1973, 12 окт. С. 3–4.
- 5 Лопухов Ф.В. Владимир Васильев. Заметка балетмейстера // Музыка и хореография современного балета. Л., 1974. С. 211–215.
- 6 Коробков С. Владимир Васильев // Линия. Журнал «Балет» в газетном формате: газета, 2006, № 4. С. 3.
- 7 Цит. по: Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы. М.: ВТО. 1984. С. 467–468.
- 8 Колесова Н. Владимир Васильев. [Электронный ресурс] // Сайт «International Theatre Institute.Russian Centre»: <http://rusiti.ru/vladimir-vasiliev.php>
- 9 Цит. по: Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы. М.: ВТО. 1984. С. 467–468.
- 10 Цит. по: Касьян Голейзовский. Хореографические образы К.С. Голейзовского: документальный фильм, СССР, 1990.
- 11 Чернова Н.Ю. Два героя балетной сцены // Вопросы театра. М., 1970. С. 121.
- 12 Лопухов Ф.В. Владимир Васильев. Заметка балетмейстера // Музыка и хореография современного балета. Л., 1974. С. 212–213.
- 13 Из дневников Владимира Васильева.
- 14 Львов-Анохин Б. Владимир Васильев. М., 1998. С. 246–247.
- 15 Львов-Анохин Б. Сверхсмерть // Известия: газета, 1976, 22 дек.
- 16 Из дневников Владимира Васильева.
- 17 Из личных бесед автора с В.В. Васильевым.
- 18 Из личных бесед автора с В.В. Васильевым.
- 19 Из дневников Владимира Васильева.
- 20 Коробков С. Где же спрятаны ключи? // Пресс-бюллетень № 1 Открытого конкурса «Арабеск». Пермь, 2010. С. 6.
- 21 Из дневников Владимира Васильева.
- 22 Там же.