

Л. И. Абызова

ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА БАЛЕТМЕЙСТЕРА И. Д. БЕЛЬСКОГО

*Работа представлена кафедрой искусствоведения
Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов.
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор И. В. Ступников*

В статье определено значение творчества балетмейстера И. Д. Бельского в реформе балетного театра 1960-х гг. Особое внимание уделено использованию Бельским метода хореографического симфонизма.

The article is devoted to the artistic career of the outstanding choreographer Igor Belsky and his reforms in the ballet theatre of the 1960s. Special attention is given to Belsky's theory of choreographic symphonism.

И. Д. Бельского называют в числе лидеров реформы отечественного балета 1960-х гг. Право на это он уже доказал дебютом – балетом «Берег надежды» на музыку композитора А. П. Петрова (1959. ГАТОБ им. С. М. Кирова). Во времена господства драмбалета, когда от постановщиков требовалась «пропорция между чисто танцевальными номерами и количеством мизансцен, толкающих действие»¹, Бельский, отбросив иллюстративность, говорил исключительно на языке танца. «“Берег надежды” – первый спектакль о современности, в котором ни в одном из эпизодов не чувствовалось фальши, – считает В. Ван-

слов. – Спектакль развивался словно хореографическая поэма, идущая на основе музыкальной драматургии и находящая в ней свою опору, строился на основе широкого применения симфонического танца, ранее не свойственного нашим балетам о современности»².

«Берег надежды» – балет сюжетный. Его хореографический симфонизм проявляется в решении отдельных сцен. В лаконично найденной форме хореографические темы развивались вслед за музыкальными. В. М. Красовская отмечала: «Сознательно ставя себе границы, постановщик обнаружил в их пределах изобретатель-

ность и щедрость, порой подымался до патетики, впечатляющей суровым лаконизмом. Внутри «символической» концепции творчества возникали пути весьма современного воздействия³.

История Рыбака, в шторм оказавшегося на чужом берегу, сокрушившего все преграды на пути домой, стала у Бельского гимном свободному человеку. Решенный только средствами танца спектакль ломал границы сюжета, превращаясь в символ победы над любой неволей.

В своем первом балете Бельский представил персонажей, чья символическая об разность получит развитие в его дальнейших работах. Здесь ими стали чайки, отличающиеся двойственностью. С одной стороны, это – «настоящие птицы», передающие ощущение морского пространства, гуляющих волн, ветра, полета в необъятной небесной шире. С другой стороны, их образ, лейтмотивом проходящий через весь спектакль, принципиально нов для балетной сцены. Кордебалет изображает не реальную толпу или сонм фантастических существ, а выражает чувства героев – любовь, надежду, мужество, тоску по дому. Кордебалету отдана одна из главных тем – тема свободы. Массовый танец обретает эмоционально-обобщенное значение. Танцевальный образ чаек решается чистой классикой: *jeté, cabriole, pas sissonne*. Двойные взмахи отведенных назад рук-крыльев, наклоненный вперед корпус и резкие повороты головы придают пластике птичий характер.

В «Береге надежды» Бельский заявил одну из своих сильных сторон – умение эффектно, на высокой ноте заканчивать спектакль. Герой устремляется на свободу за чайками и Любимой. Его танец насыщен стремительными высокими прыжками. Затем в глубине сцены танцовщик разворачивается на зрителей – взмывает в *grand jeté*, падает и катится, словно выброшенный морской волной на берег. Ноги «вязнут» в

песке, и юноша тяжело идет к рампе. Кон траст метафоричного полета и шагов по «настоящему» песку говорит, что подвиг – позади, и Рыбак вновь – один из многих. За его спиной падает занавес, в зрительном зале вспыхивает свет. Со счастливой улыбкой герой делает последний шаг – он вернулся домой, не просто домой, а непосредственно к тем, кто был на спектакле.

Следующая работа – «Ленинградская симфония» на музыку Первой части Седьмой симфонии Д. Шостаковича (1961. ГАТОБ им. С. М. Кирова) оказала знаковое влияние на судьбу отечественного искусства. Сейчас очевидно, что симфоническая хореография, во второй половине XX в. сформировавшаяся в собственное направление, является ныне одним из ведущих направлений мирового балета. Но не следует забывать, что появление на свет спектакля Бельского произошло в период торжества драмбалета, сопровождавшегося запретом на поиски иных хореографических форм. Своей работой Бельский повернул историю русского балета, возродив идеи симфонической хореографии Ф. В. Лопухова, угасшие в 1920-е гг. На Западе по пути Лопухова пошел Дж. Баланчин. В России же сама мысль о балете, решенном только средствами танца, долго была под запретом, пока Бельский не нарушил табу. «Благодаря «Ленинградской симфонии» Бельского, – писал Ф. В. Лопухов, – впервые в жизни советского балета <...> родилась танцевальная симфония, о которой я столько мечтал когда-то, за которую я бился»⁴.

Балет о борьбе советского народа с фашистскими захватчиками по прошествии лет можно трактовать шире. Враги не несли выраженных фашистских или немецких признаков, кроме тевтонских рогатых касок, но их можно было расценивать и как символический знак «нечисти». Точно найденное название «Варвары» подходит для определения любого насилия. Исследователь творчества Шостаковича Г. А. Орлов

полагал, что композитор говорил в симфонии о противоборстве «между силами жизни и смерти <...>. События войны послужили для него только толчком. Побуждаемая ими мысль универсальна, ибо конфликт и борьба вездесущи – не только между армиями и людьми, но и людскими душами»⁵.

Следующую работу Бельского на музыку Шостаковича – «Однинадцатую симфонию» (1967. Малый театр оперы и балета) – Н. Н. Боярчиков назвал “одной из самых крупных удач” в жанре танцсимфонии»⁶. Поиски обобщенной образности привели Бельского к аллегории и эмоциональной символике. Персонажи: Свобода, Надежда, Отчаяние, не привязанные к конкретной исторической эпохе, позволяли говорить о вечных темах: борьбе с насилием, торжестве справедливости. Воплощение идей Шостаковича средствами хореографии делало танцсимфонию Бельского прямой наследницей творчества Ф. В. Лопухова.

Интересен опыт Бельского в использовании метода хореографического симфонизма в сюжетных балетах. В балете «Конек-Горбунок» (1963. Малый театр оперы и балета) композитор Р. К. Щедрин наделил персонажей индивидуальным тематизмом – лейтмотивами. Следуя за музыкой, Бельский разделил хореографические характеристики на три категории: фольклорную (народ, Иван), гротесковую (Царь, Бояре) и сказочную (Царь-девица, Жар-птицы, Конек-Горбунок). Успех балетмейстера определен не только союзом хореографии и музыки, но и ограниченным применением хореографического тематизма внутри отдельных частей. Отход от этого правила привел Бельского к неудаче при постановке балета «Овод» композитора А. Чернова (1967. Малый театр оперы и балета). Причиной стала попытка сделать сугубо сюжетный спектакль как балет-симфонию, то есть исключительно на хореографической разработке тем персонажей.

При постановке балета Чайковского «Щелкунчик» (1969. Малый театр оперы и балета) Бельский учел опыт работы над «Оводом». Найдя адекватное музыке решение, он создал свою версию балета, которую С. Коробков определил как «хореографическую поэму о высвобождении души из мира навязанных иллюзий»⁷.

Как всякий большой художник, Бельский знал триумфы и неудачи, но все они связаны с применением принципа хореографического симфонизма, которому он оставался верен на протяжении всего творчества. Успех балетов «Берег надежды», «Конек-Горбунок» и «Щелкунчик» подтвердил возможности тематической разработки образов в сюжетном балете, а провал «Овода» показал, к чему приводит нарушение законов жанра. Главной победой Бельского стали его балеты, возродившие жанр танцсимфонии, родоначальником которого был Ф. В. Лопухов.

Симфонии Шостаковича побудили к жизни лучшие балеты Бельского. В свою очередь, эти спектакли стали лучшим воплощением музыки композитора на балетной сцене. Творческий союз Шостаковича и Бельского – знаменательная веха в судьбе отечественного искусства. Этот союз объективно важен тем, что вернул на сцену балет-симфонию.

Находками хореографа продолжают пользоваться молодые мастера. Бельский доказал, что классический танец способен развиваться в новых направлениях, соответствуя задачам времени и духовным запросам общества. Лучшие балеты Бельского наглядно показали возможности использования принципов хореографического симфонизма при создании балетов на современные темы. «Ленинградская симфония» остается образцом балета, проникнутого гражданским пафосом, идеями борьбы за свободу и человеческое достоинство, борьбы против любых видов насилия и агрессии.

ОБЩЕСТВЕННЫЕ И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Прислушаться к справедливой критике коллектива // За сов. искусство. 1953. 17 апр.

² Ванслов В. Новые черты музыки и хореографии в балетах о современности // Музыка и хореография современного балета. Вып. 3. Л.: Музыка, 1979. С. 21.

³ Красовская В. В середине века (1950–1960-е годы) // Советский балетный театр. 1917–1967. М.: Искусство, 1976. С. 271.

⁴ Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. С. 342.

⁵ Орлов Г. При дворе торжествующей лжи. Размышления над биографией Дмитрия Шостаковича // Искусство Ленинграда. 1990. № 4. С. 63.

⁶ Боярчиков Н. От Малого оперного – к Михайловскому // Петербургский балет. Рубеж тысячелетий. СПб., 2004. С. 87.

⁷ Коробков С. Осень. Конец феерии. Театр. 1991. № 4. С. 33.

⁸ Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. С. 342.