

УДК 792. 8  
Е 82

Д. ЕСЕНТАЕВА  
*Казахская Национальная академия искусств им. Т. Жургенова, г. Алматы*

## **ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ СИМФОНИЗАЦИИ ТАНЦА**

### **Аннотация**

Данная статья представляет собой фрагмент магистерской диссертации Д. Есентаевой «Художественный поиск казахстанской хореографии и проблемы формирования репертуара балетных спектаклей на сцене ГАТОБ им. Абая». В ней разрабатывается тема симфонизации танца как важного фактора создания балетных спектаклей, формирующих классические образы репертуара театра.

**Ключевые слова:** хореография, симфонизация танца, балетная реформа Чайковского-Петипа-Иванова, хореографическая полифония, симфонизм

**Тірек сөздер:** хореография, би симфонизациясы, балеттің өзгерісі (реформасы) Чайковскийдін-Петипаның-Ивановтың, хореографиялық полифония, симфонизм

**Keywords:** choreography, symphony action of dancing, the ballet reforms of Tchaikovsky-Petipa-Ivanov, choreographical polyphony, symphonies

Симфонизм – это особый метод музыкального мышления, основывающийся на драматургических принципах развития, столкновения противоборствующих образов-символов, приводящих к качественно новым их изменениям. Принцип симфонизма предполагает обязательное наличие глубоких нравственно-этических и эмоционально-психологических идей, затрагивающих антиномии Добра и Зла, Любви и Ненависти, Жизни и Смерти, Человека и Судьбы.

По определению Б. Асафьева симфонизм – это «свойственный высшей интеллектуальной сфере музыки процесс развертывания музыкального движения путем противоположностей, т. е. движения антитетического». [1, 17]. Метод симфонизма утвердился поначалу в инструментально-симфонических жанрах венских классиков XVIII-XIX вв., балетному жанру не придававших особого значения – Моцарт и Бетховен написали по одному балету, которые не оставили особого следа ни в их творческой биографии, ни в истории музыкального театра. Но их симфониям, сонатам, концертам присущи крупномасштабные концепции, трагедийные коллизии, контрастные образы в их конфликтных столкновениях и они в дальнейшем сыграют большую роль в процессе симфонизации танца, а вместе с ним – качественно новом осмыслении места балетного жанра в конгломератах искусств.

Для инструментального симфонизма венских классиков характерен метод интонационного развития, призванного из отдельных звуковых деталей создавать развернутое целое. (Ярчайший пример – интонационное развитие тематизма в Девятой симфонии Бетховена). В музыке XIX-XX вв. такой трагедийный тип симфонизма утверждается в творчестве Бетховена, Чайковского, Скрябина, Рахманинова, Малера, Шостаковича – композиторов трагедийного мироощущения. Композиторы же этико-созерцательного мироощущения изберут для себя симфонизм, основывающийся на методе вариационного развития тематизма. Эта линия – эпического симфонизма – прочерчивается от творчества Бородина, Глазунова, Прокофьева, Мясковского, Хачатуряна. Ее продолжателями были казахстанские композиторы советской эпохи XX века.

Балетный симфонизм как метод драматургического мышления вызревал в недрах западно-европейского музыкального симфонизма XVIII-XIX вв.: «Симфонизация музыкально-танцевальных жанров – сквозная линия, которая пронизывает развитие европейской музыки... Хореография не могла не ответить на это своими достижениями, не могла оставаться безучастной к вызову, брошенному музыкой... Она переводила, истолковывала классические образы самой музыки, выявляя заключенный в них внемузыкальный элемент, прежде всего, дух драматургии, составляющий суть симфонизма» (подчеркнуто нами – Д. Е.) [2, 145]. Необходимо указать на то, что процесс симфонизации танца – очень длительный процесс и истоки его восходят к достижениям французской балетной школы XVII-XVIII вв. Французы первыми выдвинули

эстетический канон содержательности балетной музыки. Жан-Жорж Новерр (1727-1810) в своих «Письмах о танце» писал: «Танцевальная музыка... должна представлять своего рода программу, которая устанавливает и предопределяет движения и игру каждого танцовщика... Действенный танец, следовательно, является проводником вложенных в музыку идей, призванным ясно и наглядно растолковывать их» (подчеркнуто нами – Д. Е.) [3, 147]. Французская балетная музыка XVII-XVIII вв., связанная с именами Люлли и Рамо, стала эталоном гармоничного равновесия между метро-ритмической и идеально-образной ее функциями в балетном спектакле: «Французская лирическая трагедия от Люлли до Рамо отточила и довела до совершенства придворно-аристократический жанр оперы-балета. В этом жанре откристаллизовались формы пантомимы и танца, отвечающие его условной образности. В пантомиме были разработаны приемы стилизованного воплощения чувств – от лирики до гротеска. Танец обогатился высокой техникой инструментального плана» [4, 277]. Первая половина XIX века отмечена знаковыми сдвигами в развитии европейского и русского балетного искусства, которые привели к утверждению метода симфонизма в балетном жанре в последней трети XIX века.

Одним из определяющих сдвигов, «подтолкнувшим» процесс симфонизации танца, стало внедрение характерности в классику. Оно наблюдалось с I трети XIX века и связано было с расцветом романтизма в европейском и русском искусстве. Этот художественный стиль отмечен особым интересом к самобытным национальным культурам, что способствовало возникновению многих национальных музыкальных школ в замен единой общеевропейской музыкальной системы барокко и классицизма. Профессиональный балет обратился к приемам и формам народной хореографии. С 30-х годов XIX века балетные спектакли насыщаются итальянскими тарантеллами, испанскими хотами, венгерскими чардашами, польскими мазурками, австрийскими и немецкими лендлерами, чешскими польками. Вводимые поначалу в качестве отдельных номеров, контрастирующих с плавной архитектоникой классического танца, они постепенно разрастаются до формы развернутых танцевальных сюит. Наряду с этим процессом наблюдается проникновение в лексику классического танца элементов характерности, конечно, с приятием им огранки виртуозно-профессиональной техники и «переинтонированием» их в целях достижения органической слитности со стилем классики [5, 24]. С 40-х годов XIX века во Франции наступает «золотая эра» балета, обусловленная уникальным сосредоточением в этом жанре определяющих примет трех стилей: стройности форм классицизма, эмоциональной насыщенности романтизма и жизненной правды реализма. Такой синтез дал балетную классику – спектакли «Жизель» (1841) А. Адана – Ж. Коралли, Ж. Перро, «Корсар» (1856) А. Адана – Ж. Мазилье, «Эсмеральда» (1844) Ц. Пуньи – Ж. Перро, «Дон Кихот» Л. Минкуса – А. Горского (в хореографии М. Петипа в 1902 году), «Коппелия» (1870) Л. Делиба – А. Сен-Леона, «Сильвия» (1876) Л. Делиба – Л. Меранта, «Баядерка» Л. Минкуса – М. Петипа. Эти балетные спектакли ставятся на всех сценах мира. В разные годы за 80 лет существования ГАТОБ им. Абая они украшали и доныне украшают репертуар его балетных спектаклей.

Многие французские композиторы и балетмейстеры в XIX веке работали в России, способствуя ассимиляции русской и европейской музыкально-танцевальных культур. Знаменательно, что в русской школе, в начале XIX века связанной с деятельностью Ш. Дидло, «наблюдалось не только хронологически более раннее, но и более интенсивное, и более органичное, чем на многих европейских балетных сценах, сочетание и объединение классики и характерности» [5, 25]. Оно было обусловлено традициями крепостных театров русской усадебной культуры XVIII-XIX вв.

Мощный импульс развитию балетного симфонизма в России был дан творчеством М. И. Глинки. Не создав ни одного балета, Глинка, тем не менее, сыграл огромную роль в утверждении новых эстетических принципов балетного искусства. Его танцы польского акта в опере «Жизнь за царя» (1836) имели воздействие не только на формирование жанра национальной танцевальной сюиты, но и оказали могучее влияние на симфонизацию характерного танца. Полонез, краковяк, вальс, мазурка предстали гранями исторически достоверного хореографического группового и массового портрета польской шляхты. Более того: через танцевальный мотив мазурки Глинка первым ввел в оперную драматургию метод «обобщения через жанр» (Альшванг), показав психологическую трансформацию образа захватчиков от их бравады во II и III актах до гибели в

IV акте<sup>1</sup>. «Танцы дев Наины» из «Руслана и Людмилы» – одна из драгоценных жемчужин симфонической балетной музыки, первый в истории балета образец стройной, классически соразмерной композиции симфонической сюиты» [6, 9]. В «Танцах в замке Черномора» Глинка дал образцы тонкого понимания специфики восточных танцев, послуживших потом ориентиром Бородину в «Половецких плясках», Римскому-Корсакову в «Шехеразаде», Хачатуряну в «Гаянэ», Кара Каравеу в «Семи красавицах», Меликову в «Легенде о любви». Новаторство Глинки состояло в придании характеристическим танцам роли крупных пластов архитектонического целого, «в которых сама широта «экспонирования характеров» приобретала значение действительной драматургической функции» [5, 25]. Симфонические увертюры Глинки «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде» положили начало освоению русской и советской музыкой колоритного испанского фольклора: испанский танец в «Лебедином озере» Чайковского, «Испанское капричио» Римского-Корсакова, танец Панадерос в «Раймонде» Глазунова, балет «Лауренсия» Крейна, танец гадитанских дев в «Спартаке» Хачатуряна. Итак, симфонические произведения Глинки «Вальс-фантазия», «Камаринская», «Арагонская хота», «Ночь в Мадриде», равно как и балетные фрагменты его двух опер, являются образцами переосмыслиения характерности в русле симфонизма и его достижения в процессе симфонизации танца трудно переоценить.

Идеи Глинки стали основой для создания новой музыкально-хореографической культуры, связанной с балетами П. И. Чайковского «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик». Они пронизаны симфонизмом, свойственном творчеству Чайковского в целом. По философичности замысла, глубине эмоций, мастерству драматургии балеты Чайковского стоят в одном ряду с его симфониями, операми, произведениями камерно-инструментальных жанров. «Он не «ниходил» к балету, а, любя это искусство, отдавал ему свои силы, с той же щедростью и творческой серьезностью, как всякому другому жанру» [6, 10]. И суть балетной реформы Чайковского в первую очередь состояла в том, что он возвысил балет до жанра, способного воплощать сложнейшие вопросы бытия.

Симфонизм не является непременным условием для создания балетного спектакля, долго удерживающегося в репертуаре. Потому что помимо симфонизма в эстетике балетного представления есть еще два очень важных параметра: театральность (зрелищность) и хореографичность (насыщенность танцевальными формами). Балеты Адана и Делиба не сходят с репертуарных афиш театров всего мира, а симфонизм проступает в них лишь в «хотя бы и очень тонких и точных, но разрозненно данных характеристиках, отличающихrudimentарную музыкальную драматургию» [7, 60-61]. Чайковский ориентировался на балеты Адана и Делиба в их театральности и хореографичности, но дальнейшее развитие жанра балета он видел в его симфонизации. Как заметил А. Демидов, Чайковский исходил из того, что «балет, конечно, симфония, но балет – это симфония, существующая для постановки театрального зрелища. Чайковскому, впервые заявившему о симфоничности балета, вторая истина была известна не хуже первой» [8, 124-125]. В реформаторских устремлениях Чайковского ему помогали его собственный дар симфониста, балетного творчества Адана и Делиба, глинкинские завоевания в симфонизации танца и соратничество с такими выдающимися хореографами как Мариус Петипа и Лев Иванов. На наш взгляд причина неувядаемой сценической молодости «Лебединого озера», «Спящей красавицы», «Щелкунчика» на сцене ГАТОБ им. Абая, как и на сценах всего мира, заключается в том, что принцип музыкального и балетного симфонизма находится в них в гармоничном равновесии с принципами хореографичности и зрелищности театрального представления.

В балетах «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» драматургия основывается на характеристиках главных действующих лиц, которые развиваются, изменяются от ситуации к ситуации, от мизансцены к мизансцене. Сквозное развитие музыкально-танцевального действия при номерной композиции обеспечивается тем, что замкнутые, закругленные номера трактуются как звенья единой циклической формы. Все подчинено единству тонального, ритмического, темпового и динамического плана, «заданного» в масштабах сцены, картины, действия и всего балета в целом. Сквозное развитие музыкально-сценического повествования через ряд локальных

---

<sup>1</sup> Первым на это указал Ю. Слонимский в своей книге «П. И. Чайковский и балетный театр его времени». М., Музгиз, 1956.

кульминаций устремлено к генеральной кульминации, в которой сходятся главные драматургические линии спектакля.

Суть новаторской реформы Чайковского-Петипа-Иванова состоит во внедрении в балетную драматургию лейтхарактеристической системы, состоящей из лейт-тем, лейт-ритмов, лейт-тембров в музыке и танцевальных лейт-движений, органично сопряженных друг с другом и с музыкальным сопровождением. То есть музыка и танец в неразрывном эстетическом синтезе создавали сценические образы, интерпретирующие драматический замысел содержания балетного спектакля. Например, система лейт-движений в партии Одетты и лебедей в лебединых сценах в хореографии Льва Иванова проведена в точном соответствии с музыкой Чайковского. Лейт-движение мягкого и плавного арабеска в сочетании с «неумолкаемой» подвижностью рук, являет собой образ мятущейся в неволе души Одетты. А лейт-движение батманов и простого балетного шага в партии лебедей последнего действия в единстве с трагической музыкой Чайковского создает образ-символ скорби об участии Одетты и ее подруг.

Музыкальный и балетный симфонизм определяют архитекторику всего спектакля «Лебединое озеро», все подчиняя единой идеи противоборства добра и зла. Даже такой исконно развлекательный жанр балетного спектакля, как сюита характерных танцев, пронизан симфонизмом. Об этом замечательно сказал Ф. Лопухов в своих «Хореографических откровенностях», развертывая анализ балетного симфонизма во 2-ом действии «Лебединого озера»: «Какая недальновидность считать, - писал Ф. Лопухов, - что Петипа создал здесь пустой развлекательный дивертисмент! Разработка и последовательность танцевальных номеров второго действия имеет свой смысл. Все номера представляют собой разные соблазны, которые должны заставить принца изменить обету верности. Здесь соблазны кокетства (танец невест), хитрости (танец масок), страсти (танец испанцев), беспечной легкости (танец венецианцев [неаполитанцев – Д. Е.]), горячего темперамента (танец венгров), броской удачи и шика (танец поляков) и самое неотразимое – соблазн женских чар: танцы фальшивой Одетты-Одиллии» [9, 116]. Лопухов говорит о том, что последовательность номеров построена по принципу драматургического crescendo и потому нежелательна их перестановка. Все танцы-символы ведут к кульминации – дуэту Зигфрида с мнимой Одиллией: «Соблазны сыграли свою роль, ибо ослабили волю принца, который поддался последнему обману Ротбарту» [9, 116].

Лопухов в своем видении спектакля затрагивает одну очень важную сторону вопроса о причине неувядаемой сценической жизни «Лебединого озера», говоря о его глубоком эмоционально-нравственном воздействии на зрителей: «Зло пытается коварством погубить добро – вот тема спектакля в постановке Петипа. Драматическое столкновение коварства и верности вызывает ответные чувства в зрителе, ибо таков закон воздействия театрального зрелища. Второй акт, в сущности, кончается шекспировским вопросом «быть или не быть», ибо принц, хотя и несколько поздно понял свою ошибку. Нет полной победы у Ротбarta, но нет ее и у принца. Зритель это понимает и ждет решения с волнением, ибо по тому же закону сценического воздействия воспринимает эту ситуацию, как свою, жизненную» [9, 116].

Лопухов акцентирует и дидактический аспект спектакля «Лебединое озеро». Ведь соблазнами злобствующий Ротбарт мог заставить принца нарушить клятву верности, но он не властен убить любви принца и Одетты: «Любовь, пройдя через страдания, в конечном счете одолевает зло и ненависть. Именно этому и учит «Лебединое озеро» – одно из лучших лирико-романтических произведений русского хореографического искусства» [9, 119].

Важнейшей составной частью инновационного процесса симфонизации балета, связанного с именами Чайковского-Петипа-Иванова, стало широкое применение хореографической полифонии. Она проявляет себя и в простейших имитационных формах движения, и в сложных контрапунктических построениях линий и групп. О вальсе из I акта «Спящей красавицы» Ю. Слонимский писал: «Три хореографических «голоса» неумолично звучат, полифонически сплетаясь друг с другом; мужчины сплошь и рядом танцуют одно, женщины – другое, дети – третье. Все они то вторят друг другу, то перенимают одни у других функцию ведущего «голоса»... Красота танца достигается и мелодической простотой, и «трехголосием» движений, и изобретательностью мизансцен, и искусственной взаимосвязью танцующих» [10, 212].

Вообще, хореографической полифонией насыщены все вальсы из трех балетов Чайковского. Известно, какое пристрастие имел Петр Ильич к жанру вальса, как наполнен вальсами мир его

симфонической, оперной, инструментальной, вокальной музыки. Но пленительным балетным вальсам Чайковского по праву принадлежит первое место. Потому что музыка их визуально воплощена М. Петипа в сложной орнаментике параллельных, противоположных, зеркальных, ракоходных, симметричных и асимметричных полифонических движений групп кордебалета, так чарующих взоры многих поколений зрителей.

Дальнейшее развитие хореографической полифонии связано с достижениями М. Фокина, творческим credo которого стало утверждение искусства балета как явления симфонического. То есть принцип балетного симфонизма, воспринимаемого им от симфонизма музыкального, стал определяющим в его эстетике: «Ведь я у музыки учусь балету» [11, 528]. Постановка Фокиным «Половецких плясок» в опере Бородина «Князь Игорь» – пример органической согласованности хореографической полифонии, полиритмии с композиционными особенностями музыки Бородина, с ее темповыми нарастаниями, асимметричными дробными переменными метрами, как нельзя лучше способствующими передаче буйного разгула танцевальной стихии половцев. В фокинских «Половецких плясках» «полиритмия и полitemпность как горизонтальная (в чередовании во временем), так и вертикальная (одновременно экспонируемая) в музыке и в хореографии совершенно тождественны. Больше того: динамический план того и другого, линии нарастания движений и музыкального темпа, хореографических акцентировок и sforzati в оркестре, общность кульминаций – все и логически, и эмоционально, и характеристически полностью совпадает. Это и есть симфоничность танца, достигнутая в подлинном синтезе музыкальных и пластических образов» [7, 63].

#### ЛИТЕРАТУРА

- 1 Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке. М., Музыка, 1968. – С. 17.
- 2 Тараканов М. Музыкальная драматургия в советском балете. В сб.: Советский музыкальный театр. М., Советский композитор, 1982. – С. 145.
- 3 Новэр Ж-Ж. Письма о танце. Л.-М.: Искусство, 1965. – С. 127.
- 4 Красовская В. Западно-европейский балетный театр. От истоков до середины XVIII века. Л.: Искусство, 1979. – С. 277.
- 5 Богданов-Березовский В. Природа балета. В сб.: Статьи о балете. Л.: Советский композитор, 1962. – С. 24.
- 6 Энтелис Л. Вступительная статья к сборнику «Сто балетных либретто». Л., Музыка, 1971. – С. 9.
- 7 Богданов-Березовский В. Музыкальная культура балета. В сб.: Статьи о балете. Л.: Советский композитор, 1962. – С. 60-61.
- 8 Демидов А. Золотой век Юрия Григоровича. М.: Алгоритм, Эксмо, 2007. – С. 124-125.
- 9 Лопухов Ф. Хореографические откровенности. М., Искусство, 1972. – С. 116.
- 10 Слонимский Ю. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. М.: Музгиз, 1956. – С. 212.
- 11 Фокин М. Против течения. М.-Л.: Искусство, 1962. – С. 528.

#### REFERENSES

- 1 Cit. po kn.: Tarakanov M. *Sinfonija i instrumental'nyj koncert v russkoj sovetskoj muzyke*. M., Muzyka, **1968**. – S. 17 (in Russ.)
- 2 Tarakanov M. *Muzikal'naja dramaturgija v sovetskem balete*. V sb.: Sovetskij muzikal'nyj teatr. M., Sovetskij kompozitor, **1982**. – S. 145 (in Russ.)
- 3 Noverr Zh-Zh. *Pis'ma o tance*. L.-M.: Iskusstvo, **1965**. – S. 127 (in Russ.)
- 4 Krasovskaja V. *Zapadno-evropejskij baletnyj teatr. Ot istokov do serediny XVIII veka*. L.: Iskusstvo, **1979**. – S. 277 (in Russ.)
- 5 Bogdanov-Berezovskij V. *Priroda baleta*. V sb.: *Stat'i o balete*. L.: Sovetskij kompozitor, **1962**. – С. 24 (in Russ.)
- 6 Jentelis L. *Vstupitel'naja stat'ja k sborniku «Sto baletnyh libretto»*. L., Muzyka, **1971**. – S. 9 (in Russ.)
- 7 Bogdanov-Berezovskij V. *Muzikal'naja kul'tura baleta*. V sb.: *Stat'i o balete*. L.: Sovetskij kompozitor, **1962**. – С. 60-61 (in Russ.)
- 8 Demidov A. *Zolotoj vek Jurija Grigorovicha*. M.: Algoritm, Jeksмо, **2007**. – S. 124-125 (in Russ.)
- 9 Lopuhov F. *Horeograficheskie otkrovennosti*. M., Iskusstvo, **1972**. – S. 116 (in Russ.)
- 10 Slonimskij Ju. P. I. *Chajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni*. M.: Muzgiz, **1956**. – S. 212 (in Russ.)
- 11 Fokin M. *Protiv techenija*. M.-L.: Iskusstvo, **1962**. – S. 528 (in Russ.)

## Aesthetic aspect in symphony action of dancing

D. Yessentayeva

### Summary

The given article presents its fragment in the master's dissertation thesis of D. Yessentayeva «The artistic investigation of Kazakhstani choreography and problems of formulations repertoire ballet performance on the stage of the theatre after Abai». In this topic the theme the symphony action of dancing as the main feature of creation ballet performances and forming classical images repertoire are formed.

## Би симфонизациясының эстетикалық аспекті

Д. Есентаева

### Резюме

Осы мақала Д.Есентаеваның магистр диссертациясынан ұсынып отырган үзіндісі. «Абай атындағы МОБАТ сахнасындағы қазақстандық хореографияның көркем ізденисі және балеттік репертуардың қалыптастырудың мәселе көрінісі.» Бұл мақалада би симфонизациясының тақырыбы маңызды фактор ретінде балеттік көрініс құрылыш әзірленеді, театр репертуары классикалық үлгіде қалыптасады.