

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.5.33>

Садыкова Анвара Ариповна

**ВЕДУЩИЕ НАЦИОНАЛЬНЫЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ШКОЛЫ - ФУНДАМЕНТ МИРОВОГО БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА**

В статье дается характеристика национальным хореографическим школам, таким как итальянская, французская и русская, составляющим основу мирового балетного искусства. В итальянском хореографическом стиле подчеркиваются богатство ритмики, зрелищность, характеричность. Во французской хореографической школе - кантиленность, детализация фразировки, эмоциональный романтизм. Русское балетное искусство характеризуется певучестью танцевальных линий и психологической содержательностью. Отмечаются балеты П. И. Чайковского, в которых осуществляется синтез музыкального и хореографического повествования-действия.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2019/5/33.html](http://www.gramota.net/materials/9/2019/5/33.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 5. С. 153-158. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2019/5/](http://www.gramota.net/materials/9/2019/5/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 793.38(575.2)(04)

Дата поступления рукописи: 23.01.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.5.33>

*В статье дается характеристика национальным хореографическим школам, таким как итальянская, французская и русская, составляющим основу мирового балетного искусства. В итальянском хореографическом стиле подчеркиваются богатство ритмики, зрелищность, характеристичность. Во французской хореографической школе – кантиленность, детализация фразировки, эмоциональный романтизм. Русское балетное искусство характеризуется певучестью танцевальных линий и психологической содержательностью. Отмечаются балеты П. И. Чайковского, в которых осуществляется синтез музыкального и хореографического повествования-действия.*

**Ключевые слова и фразы:** хореография; музыкальный театр; балет; опера; мастера танца; академическая школа; балетная классика; пантомима; лирическая трагедия; драматургия; лейтмотив; симфонизм.

**Садыкова Анвара Ариповна**

*Институт философии и политико-правовых исследований  
Национальной академии наук Кыргызской Республики, г. Бишкек  
Sadykova\_anvara@mail.ru*

### ВЕДУЩИЕ НАЦИОНАЛЬНЫЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ШКОЛЫ – ФУНДАМЕНТ МИРОВОГО БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА

**Целью** статьи является обобщенная характеристика национальных хореографических школ балетного искусства, таких как итальянская, французская и русская, которые представляют собой основу мирового классического балета. Акцентируя внимание на индивидуальных свойствах каждой из хореографических школ, выявляются их преемственность и взаимовлияние между собой.

**Актуальность** статьи обусловлена возрождающимся интересом к классическому балетному наследию. В конце XX в. вырисовываются проблемы и кризисные явления в балетном искусстве. Современные хореографы предпочитают смешивать танцевальную лексику из разных систем, стремясь передать содержание современной жизни. В результате выхолащиваются традиции ведущих балетных школ, обедняя ресурсы классического танца.

Научная **новизна** исследования заключается в том, что материал статьи позволяет акцентировать и дополнить сведения по классическому балетному наследию. Обращается внимание на исторические и стилистические свойства той или иной школы ввиду самобытности музыкально-сценических истоков мирового балета.

Пластический язык танца любого народа доступен и понятен каждому в силу своей общечеловеческой сущности. Танец – один из наиболее древних и универсальных видов мирового искусства. Как высшая форма танцевального искусства, хореография вобрала в себя черты национальной специфики, но степень преломления в ней национального и общечеловеческого имеет свои закономерности.

Известно, что исполнительская трактовка в хореографии субъективна: она несет на себе печать человеческой индивидуальности – всю сумму свойств личности, среди которых немаловажную роль играет и национальное своеобразие характера. Хотя между балетными исполнителями разных стран существуют сходные, даже родственные черты, вся их сумма воплощена в живой, самобытной форме взаимодействия, встречающейся лишь у соотечественников. И только творчество всех вместе взятых крупных балетмейстеров и исполнителей дает верную картину национальной неповторимости хореографической школы. Поэтому и существуют: «итальянская хореографическая школа», «французская хореографическая школа», «русская хореографическая школа». Нам представляется важным рассмотрение отличительных черт крупнейших хореографических школ – итальянской, французской и русской – в свете взаимодействия в них национального и инонационального в хореографической образности.

Искусство танца значительно старше искусства балета. «Танец существует столько же тысячелетий, сколько существует человечество. Историю балета надо вычленять из истории танца, более обширной и давней. Балет – театральное искусство. Как и другие искусства, он порожден общественным бытием, с ним связан, но преобразует действительность по законам собственной эстетики» [7, с. 9]. Как вид музыкального театра балет был сформирован на основе синтетических спектаклей разных стран и отвечал национальным особенностям их культур. Соответственно художественному менталитету этих народов балет занимал разный «удельный вес» в сценических представлениях. Так, в Италии в XV в. придворный и народный танец разделились «раз и навсегда». Танец постепенно превращается в профессиональное искусство. В исследованиях о танцах в Испании и Италии в XV-XVI вв. используется термин «балет» (balletto), означающий тип танца, отдаленный предок «балета» наших дней. Это была сюита контрастных танцевальных темпов, являющихся составной частью одного танца (балета). В конце XVI в. шла подготовка к рождению оперного и балетного театра. В это время появляются труды итальянских мастеров танца, основоположников академической школы. Став наравне с музыкой и поэзией, танец передавал «чувства души в движениях тела» [Там же]. Постепенно театральные танцы стали составной частью зрелищного действия. Это были танцевальные интермедии (лирические отступления драмы) в античных трагедиях и комедиях, драматических пасторалей. Всё более балеты стали зависеть от действия и объяснять его.

В конце XVI – начале XVII в. в Италии опера стала ведущим жанром, в ней культивировалось певческое начало, балетное же искусство играло подчиненную роль, и *итальянская хореографическая школа* давала приоритет ритму для максимального удобства и максимальной эффектности танца. Кроме богатства ритмики, итальянская школа характеризуется также яркой зрелищностью, жанровой характеристичностью, идущей от театра масок, от народных карнавальных представлений, от традиционных ампула *commedia dell'arte*, в которых подчёркивается пластическая обрисовка *типов*, а не индивидуальностей. «Эта тенденция, – замечает В. Богданов-Березовский, – плодотворная на определённом историческом этапе развития жанра... сыграла исключительно важную роль в последующей эволюции музыкального содержания балета. Из неё выросло утверждение национально-характерного элемента в танце и, соответственно, в музыке» [2, с. 16]. И всё же когда мы говорим о вкладе итальянской школы в мировую хореографию, то имеем в виду её главную особенность – организующую роль ритма – его чеканность, звонкость и чёткость.

Влияние итальянской школы ощущается в балетных партитурах Ц. Пуни, Л. Минкуса, Р. Дриго. Для каждого танцевального номера в их балетах, как правило, устанавливается единый метрический каркас, а проведение темы на этой «сетке» создаёт богатую ритмическую полифонию. Музыка в таких балетах выполняет по преимуществу служебную роль, что отнюдь не снижает эстетической ценности спектакля, потому что балет с заурядной музыкой, блестяще поставленный и исполненный, может стать балетной классикой. Хотя создавать симфонические сюиты из балетов А. Адана, Л. Минкуса, Ц. Пуни, Б. Асафьева никому не придет в голову, тогда как балетные сюиты И. Стравинского, М. Де Фальи, М. Равеля, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна живут самостоятельной от театра жизнью на концертной эстраде. Это свидетельствует о том, что поступательное развитие балетного жанра шло по пути более глубокого освоения выразительных возможностей музыкального искусства – не одного только его метроритмического «арсенала».

Так, французский композитор **Жан Батист Люлли** (1632-1687) – крупный реформатор в области сценической музыки, будучи ярким музыкантом, актером, танцовщиком, балетмейстером, сумел во 2-й половине XVII века существенно углубить связи между музыкой и танцем. В ту эпоху пантомима и танец не выражали действие, а являлись самостоятельными иллюстративными вставками. «Музыкальные интермедии и в самом деле составляли обширную часть, иногда – сердцевину длинного спектакля. <...> Балетная интермедия, вплетаясь в действие комедии, оставалась всего лишь вставным номером, ограниченным в правах и не посягающим на собственную ценность» [7, с. 124].

Именно Люлли утвердил приёмы инструментальной декламации, порождающей соответствующие пантомимно-танцевальные формы. Танец у него оформляется музыкой не только метроритмически, но и эмоционально-образно. Люлли внёс во французскую балетную музыку новую струю – острые ритмы, оживленное движение, бойкие и характерные мелодии. В «лирических трагедиях» выдающегося композитора музыка великолепно гармонировала с действием, происходившим на сцене. Не выходя за рамки своей служебной функции, балетная музыка у Люлли стала настолько художественно весомой, что могла влиять на характер танца.

Дальнейший рост «удельного веса» музыки в балетном спектакле связан с именем **Жана Филиппа Рамо** (1683-1764) и с расцветом французской культуры XVIII века. «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, отвечавшие его условной образности. В пантомиме были разработаны приемы стилизованного воплощения чувств – от лирики до гротеска. Танец обогатился высокой техникой инструментального плана» [Там же, с. 277].

Балет, пришедший во Францию из Италии, нашел там благодатнейшую почву. И *французская хореографическая школа* исторически предстаёт как более развитая фаза эволюции балетной культуры по сравнению с итальянской, как часто бывает в искусстве. Тот или иной жанр, будучи включенным в новую систему с новой структурой, раскрывает те возможности, которые в прежней системе были «в тени». Например, греко-римская мозаика в византийском искусстве стала знаковым явлением, будучи весьма «скромной» у себя на родине. Так случилось и с итальянским балетом. Подлинного своего расцвета он достигает во Франции, тогда как в Италии он стал занимать лишь подчиненное положение по отношению к жанру оперы. Балет выполнял чисто развлекательную функцию, существуя в виде комических сценок-интермеццо между актами.

Французы первыми выдвинули требование содержательности балетной музыки. У известного французского хореографа и теоретика балета **Жана Жоржа Новерра** (1727-1810) она рассматривается как действенный элемент самого танцевального образа. Ж. Новерр считал танцевальную музыку своеобразным либретто, которое могло бы определять действия танцовщика. Впервые из прислужницы танца музыка становится его союзницей. Устанавливается связь между мелодической фразой и пластической, между речитативом и пантомимой. «Поворотным моментом в истории балетного театра XVIII века стала реформа французского хореографа Новерра, которого справедливо называют Глюком в балете. Эстетика Новерра во многом определила пути развития балета конца XVIII – начала XIX века, а также направление деятельности крупнейших хореографов того времени, работавших в России, – Дидло, Вальберха, Глушковского» [8, с. 4-5]. Музыка, будучи составной частью хореографического произведения, начинает влиять на драматургию, структуру и ритм танцевального действия, давая ему необходимую эмоционально-образное содержание.

Определяющей чертой французской хореографической школы была *кантиленность*, которая диктовала трактовку танца как постановочно, так и исполнительски. Напевность в пластике обуславливала детализацию фразировки, усиление роли нюанса в танце, которому отводилась функция выразителя психологических состояний. Отсюда берёт своё начало повествовательная форма танца – сольного, дуэтного, ансамблевого,

развитие которой прослеживается на усилении роли Adagio. Оно становится вокализированным не только по музыке, но и по пластике: движения поют, следуя от одного к другому, с величайшей плавностью от позиции к позиции, складываясь в хореографическую мелодию.

Если для итальянской хореографической школы присущи простые танцевально-куплетные и танцевально-рондальные формы с подчеркнутой метrorитмикой, то для французской школы характерны формы, насыщенные свободно-декламационными и мотивно-разработочными приёмами музыкальной и хореографической лексики.

К середине XIX в. французский балет становится одним из самых любимых театральных жанров в Европе. Начиная с 40-х годов во Франции наступает «золотая эра» балетного жанра, в котором уникально сошлись черты трех стилей – строгость классических форм, эмоциональность романтизма и реалистическая правда повседневноности. Композиторы не только писали балеты, но и обильно насыщали балетными эпизодами и сценами оперные партитуры. Традиция французских композиторов, восходящая к имени Люлли – создателя жанра оперы-балета, подхваченная творчеством Гретри, Мегюля, Керубини, была продолжена в XIX веке плеядой композиторов, которые отдали целые акты балету в своих операх (оперы «Роберт-Дьявол» Дж. Мейерабера, «Фауст» Ш. Гуно, «Искатели жемчуга» Ж. Бизе). Есть оперы, где центральные партии предназначены для хореографического воплощения. Например, опера Д. Обера «Немая из Портучи» или «Фенелла».

Именно французские композиторы создали романтическую балетную классику XIX века в лице А. Адана («Жизель», «Корсар»), Л. Герольда («Тщетная предосторожность», «Сомнамбула»), Л. Делиба («Сильвия», «Коппелия»). Балетные либретто писали видные парижские литераторы: Э. Скриб, Т. Готье, А. Дюма. Французские балеты середины и 2-й половины XIX века сыграли действенную роль в процессе развития мирового хореографического искусства. Именно в них наметился отказ от традиции наполнения пантомимных сцен и мимических реплик нейтральной музыкой «общего движения». Так, в «Коппелии» Л. Делиба музыка пантомимных эпизодов столь же существенна по отношению к сюжету, как и музыка сольных и ансамблевых номеров. Если проводить параллель с оперой, то такой процесс можно сравнить с переходом от речитатива сессо к мелодизированному речитативу, наполненному эмоциональным содержанием. Несомненно, что с «Коппелии» отчетливо обозначился новый этап музыкальной культуры балетного спектакля.

Балет Л. Делиба «Сильвия», о музыке которого П. И. Чайковский отзывался как о «в своём роде гениальной», в истории балета знаменует собой впервые осуществленную ассимиляцию французской и итальянской исполнительских школ. Это был ещё не синтез, а только сочетание определяющих черт того и другого течений – метрической определённости итальянской школы с мелодической наполненностью хореографической речи французской школы. Важно, что сочетание это было осознанным, утверждаемым в качестве художественного принципа: «В знаменитом делибовском *pizzicato* из “Сильвии”, – пишет В. Богданов-Березовский, – представляющем собою грациозную польку, налицо эта красивая гибридизация итальянской и французской школ. “Сквозная” ритмика, обнаженная до предела в скандировании сплошных стаккатирующих шестнадцатых самой мелодии, затормаживается только в коротких, частых кадансах. Это – несомненно, от музыкальных традиций итальянской школы. Но эта сквозная и в монотонности своей почти механическая ритмика одухотворена речевой выразительностью, светотенью капризной динамики, чисто французской грацией и свободой фразировки, заставляющей вспомнить о фигурационных плетениях “парижских” вальсов Шопена или его экспромтов. Всё это – безусловно, французское по стилю, по культуре, по кругу пластических образов, вызываемых образами музыкальными» [2, с. 23].

В эволюции музыкально-хореографической культуры роль Л. Делиба очень значительна. По замечанию В. Богданова-Березовского, он оказал влияние не только на балетную музыку П. Чайковского, но и А. Аренского, А. Глазунова, Н. Черепнина, Р. Глиэра и Б. Асафьева, а также на французских композиторов конца XIX – начала XX века.

Французская школа славна своими балетмейстерами – «композиторами танца» – Ж. Новерром, Ж. Добервалем, братьями Гардель, Ж. Коралли, Ж. Перро, а также крупнейшими исполнителями – М. Тальони, К. Гризи, О. Вестрисом-сыном. Уровень развития балетного искусства во Франции XIX века был настолько высок, что именно французские балетмейстеры приглашались на крупнейшие европейские сцены того времени, в том числе и в Россию. И влияние французской классической школы на русскую хореографию трудно переоценить.

В свою очередь, **русская классическая балетная школа** развивалась интенсивно и стремительно. Её характерные особенности отчетливо стали обозначаться в эпоху Ш. Дидло (1767-1837), то есть в начале XIX века. Сразу проявилось различие между хореографическими стилями Москвы и Петербурга – более академичного и строгого в Петербурге и более эмоционально распахнутого в Москве. Оно будет существовать в рамках единой русской балетной школы, обогащая её.

Для русской исполнительской традиции громадное значение имела кантабельность французской хореографической школы, ибо она предполагала богатейшую шкалу нюансировки в выражении эмоциональных движений. Кантиленность французской школы резонировала с главной чертой русского исполнительского стиля – душевной искренностью и психологической содержательностью, которые сродни русской песенной культуре. В. Богданов-Березовский тонко подмечает, что у воспитанниц Театральной школы, «где обучались дети людей “простого звания”, стихийно, но в то же время закономерно должна была проявляться народная песенность в пластической интонации и в пластической дикции, сказываться непосредственностью, простота, сердечность, “благородство просторечия” как в распеве движения, так и в его скороговорке» [Там же, с. 28-29].

И эта «певческая традиция», положенная в основу русского женского танца, прослеживается от исполнительской манеры А. Истоминой, М. Даниловой, Е. Колосовой до хореографического *bel canto* Анны Павловой,

Галины Улановой, Натальи Бессмертной. Так что французские балетмейстеры, как осевшие на русской земле Ш. Дидло и М. Петипа, так и гастролировавшие А. Титюс, Ж. Перро и А. Сен-Леон, нашли в России благоприятную среду для процветания пластической мелодии в танцевальной лексике. Но эмоциональная наполненность французской кантабилности и русской певучести существенно различна в силу отличий национальных психологических типов. К примеру, классический танец Петипа, сочетая «духовный порыв парижского тальонизма и виртуозность миланских гастролерш, стал основой новой петербургской школы. <...> Петипа уподобляет классический танец то сверкающему бриллианту, то садовому цветку, то экзотическому лотосу, то птице в полете, то морской волне, то брызгам, то ветру. <...> Эпохе Петипа присуща предельная эстетизация классического танца. <...> Сказочное сознание балерины выражает себя с имперским блеском» [3, с. 26].

Итальянская хореографическая школа тоже внесла свою лепту в формирование русской школы. Сближая музыку и танец, итальянские хореографы стремились к созданию драматического спектакля. В начале XIX века в итальянском балете окончательно сформировался тип сюжетного, действенного спектакля, расширилась тематика романтических образов. Распространившись по всей Европе, исполнительское искусство итальянского балета, а именно его романтические тенденции, нашло воплощение на русской почве.

К музыке итальянского балета предъявлялись требования ритмической четкости и упругости, а также опора на народный танец: «Все ученицы Чекетти, прямые или “косвенные”, с которыми он занимался не как педагог, а в качестве репетитора, впитали эту чеканность – звонкость и чёткость – и гибкое разнообразие оттенков итальянской ритмики в танце. Мы найдем её открытое выражение не только в партитурах Ц. Пуни и Л. Минкуса... но и в балетном творчестве Дриго и даже Чайковского» [2, с. 15]. Итальянский балетный театр характеризовали жанровая определенность и виртуозность исполнения. Балетные спектакли создавали лишь определенное настроение, не раскрывая индивидуального образа. «Известные итальянские хореографы и постановщики, работавшие в разных странах, вносили в спектакли живость, темперамент, национальную жанровую характерность представления, уходящего своими корнями в искусство народного театра масок. В итальянском балете на первый план постепенно выступали ритм, динамика, контраст образов» [8, с. 10].

В русском балете при сильной национально-самобытной основе процесс освоения ведущих принципов французской и итальянской хореографических школ не привёл к эклектике. Шёл отбор наиболее действенного – того, что давало предпосылки для дальнейшего роста на русской сцене. Это привело к органичному сплаву самобытного начала с компонентами обеих западно-европейских танцевальных школ, образовав качественно новый синтез – русскую хореографическую классическую школу, которую знает весь мир. Приведём её основные отличительные черты.

В русской музыкально-театральной культуре было своеобразным обоюдное взаимодействие оперной и балетной музыки. Показательно в этом отношении влияние двух опер М. Глинки на музыкальную культуру русского балета. Полонез, краковяк, вальс и мазурка из 2-го акта «Жизни за царя» – образец достоверности польского национального хореографического массового портрета, исполненного беспечности и надменности. «В русской музыке, – писал Б. Асафьев... еще до опыта Чайковского не только тлела, но и ярко воспламенялась огненная струя плясовой стихии и... танцевальности» [1, с. 287]. Сюита польских танцев Глинки – опыт симфонизации характерного танца, который был продолжен им в «Руслане и Людмиле».

Глинка не создал балета, но его произведения для оркестра «Камаринская», «Арагонская хота», «Вальс-фантазия» пронизаны стихией танца. Его оперы содержат прекрасные хореографические номера – танцевальная сюита из II акта «Сусанина», восточные пляски в «Руслане и Людмиле» и т.д. Это не только вставные номера, но и реалистические характеристики, раскрывающие содержание и драматургию хореографического спектакля. «Танец как средство характеристики получил развитие и в опере “Руслан и Людмила”, особенно в сценах, изображающих волшебное царство Черномора: сколько поэзии и характерно-национального в музыке Турецкого и Арабского танцев и Лезгинке!» [5, с. 24].

От симфонизированных танцев опер М. Глинки тянется линия к «Половецким пляскам» из «Князя Игоря» А. Бородина; к масленичным сценам «Снегурочки» и танцам-играм, хороводам «Майской ночи» Римского-Корсакова; к вальсу, мазурке, полонезу, экосезу «Евгения Онегина», к национально-характеристическим сюитам «Лебединого озера» и «Щелкунчика» П. Чайковского; к большой венгерской сюите «Раймонды» А. Глазунова; и далее к сюите из картины «Пир у Красса» в балете А. Хачатуряна «Спартак».

М. Глинка первым ввёл метод действенной музыкальной характеристики в опере через танцевальный мотив. В «Жизни за царя» через видоизменения лейт-темы мазурки он показал трансформацию коллективного образа польских захватчиков – от бравады во II и III актах, до гибели в IV акте. Для поступательного развития музыкальной драматургии балетного спектакля глинкинский опыт характеристики через жанр имел величайшее значение.

Русским балетным театром была востребована также глинкинская идея характеристики, изменяющейся, развивающейся от ситуации к ситуации, в достижении сквозного развития музыкально-танцевального действия, когда каждый номер являет собой звено единой формы спектакля. Начиная с балетов Чайковского – Петипа и Чайковского – Льва Иванова, устанавливается сплав музыкального и хореографического повествования-действия, который обусловлен единством тонального, ритмического, темпового и динамического плана. Он предусматривает устремлённость музыкально-сценического развертывания фабулы через ряд промежуточных кульминаций к кульминации генеральной с последующей за ней развязкой. Суть этой новаторской реформы – во внедрении лейтхарактеристической системы в балетную музыку, складывающейся из лейт-тем, лейт-ритмов, лейт-тембров

и лейт-движений, органично сопряжённых друг с другом. Это и есть симфоническая драматизация балета – художественная планка, высоко поднявшая уровень хореографического искусства, – новшество, осуществленное русской школой: «Дав эстетический синтез музыки и танца, придав тому и другому значение неразрывного единого носителя сценического образа, интерпретатора драматического замысла содержания спектакля, русские композиторы и балетмейстеры до неузнаваемости преобразили балетное искусство» [2, с. 35].

Балетный симфонизм формировался в недрах европейского музыкального симфонизма XVII-XIX веков, прослеживающегося в творчестве Ф. Й. Гайдна, В.-А. Моцарта, Л. Бетховена, К. М. Вебера, Ф. Шуберта. Истоки танцевальности были заложены в самой музыкальной культуре классицизма. «Музыка XVIII века вся является в известном смысле танцевальной... Исполнительские традиции пренебрегают этим», – пишет Стравинский, отмечая, что даже в лучших интерпретациях Моцарта дирижер «постоянно просит оркестр “петь”, и никогда не напоминает ему, что надо “танцевать”. <...> Именно громадная роль ритмической остигатности и побудила Вагнера высказать приводившуюся выше мысль, что “основа симфонии – танец”. <...> Да, основа симфонии – танец, но танец организованный, упорядоченный и впервые ставший элементом профессионального музыкального творчества благодаря оперно-балетному театру XVII века» [Цит. по: 6, с. 338]. Эта выдающаяся идея европейской классической музыки эпохи классицизма была реализована русскими композиторами в их творчестве, но интерпретирована на иной национальной почве. От симфонизированных танцев М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, А. П. Бородина прослеживается путь развития к симфонизму Чайковского, который воплотил в своих балетах «глубокие идеи, высокий пафос борьбы человеческой личности против насилия и зла» [8, с. 144]. «Симфонизация музыкально-танцевальных жанров – сквозная линия, которая пронизывает развитие европейской музыки... Хореография не могла не ответить на это своими достижениями, не могла остаться безучастной к вызову, брошенному музыкой... Она переводила, истолковывала классические образцы самой музыки, выявляя заключенный в них немзыкальный элемент, прежде всего дух драматургии, составляющий суть симфонизма» [9, с. 145].

Правда, симфонизм не непременно условие для создания хорошего балетного спектакля, потому что он не должен заслонять других его сторон – театральной и хореографической. Театральность требует зрелищности, а для хореографии необходимы пластичность музыки и возможность создания развернутых танцевальных сцен. Французские балеты XIX века не симфоничны, однако это не мешает им быть балетной классикой именно за отсутствие в них этих качеств (симфонизма). Не зря П. И. Чайковский проявлял живейший интерес к французскому балету. Он любил «Жизель», восхищался «Сильвией». Б. Асафьев даже называл его «наследником Делиба» в связи с анализом музыки «Спящей красавицы». То есть в своих балетах Чайковский равнялся на достижения французской школы в их театральности и хореографичности. Но, стремясь к реформации русской балетной школы, в силу свойств своего композиторского дара, он видел пути её обновления в симфонизме. О балетах Чайковского можно сказать, что в них все три компонента – хореография, театральность и симфонизм – находятся в гармоническом равновесии. Его балеты А. Хачатурян считал идеалом балетной музыки: «Чайковский поднял балет на недостижимую высоту. В балетах “Лебединое озеро”, “Спящая красавица”, “Щелкунчик” великолепная музыка родила танец, пластику, хореографию и в то же время сама рождена драматическим действием, хореографией, танцем. Это музыка больших человеческих чувств, широких обобщений, подлинного симфонизма» [10, с. 23].

Чайковский обозначил новую эру в балетной музыке через открытие 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. Она была известна и Стравинскому и – особенно Прокофьеву» [4, с. 124-125]. А вслед за открытием симфонизма в русской балетной музыке к нему обратилась вся мировая хореография XX века.

Другим крупным завоеванием русской классической школы, связанным с именами М. Петипа и Л. Иванова, а позже А. Горского и М. Фокина, была хореографическая полифония от простейших имитационных форм движения до сложных контрапунктических построений линий и групп. Хореографические композиции вальсов в трёх балетах П. Чайковского, вальс в «Жизели» А. Адана, вальс теней в «Баядерке» Л. Минкуса со сложной орнаментикой параллельных, противоположных, зеркальных, симметричных и асимметричных движений подсказаны формами, исторически сложившимися в музыке. Заслуга русских балетмейстеров в том, что они без какого-либо насилия над природой жанра балета сумели перенести эстетические закономерности одного вида искусства в другой.

Танцевальное осмысление сюжета, разработка сложных структурных форм хореографии, намеченные Ж. Перро и М. Петипа, Л. Ивановым и М. Фокиным, К. Голейзовским и Ф. Лопуховым, получило интенсивное развитие в советской хореографии.

Автор в статье демонстрирует отличительные свойства мировых балетных школ – итальянской, французской и русской. В сжатом формате автор стремится дать панораму различных параметров рассматриваемой темы – музыкально-композиционных, драматургических, стилистических особенностей того или иного классического направления в балетном театре. Придерживаясь исторической хронологии, автор рассматривает проблему не только с позиций хореографического стиля, но желает показать предмет исследования многоаспектно, затрагивая вопросы от истоков танцевальности до музыкального симфонизма.

**Таким образом**, классический балет, его различные школы – это не только фундамент всего мирового балета, но та лаборатория, где непревзойденные каноны классической хореографии должны изучаться и разрабатываться в соответствии с эпохой и национальной школой. Все достижения мировой музыкальной

культуры могут быть предметом воплощения для хореографического языка. Но для этого нужны не только знания основ хореографических школ, но и общие искусствоведческие, культурологические знания, которые помогут иметь правильное представление о том, каким должен быть балет сегодня.

*Список источников*

1. **Асафьев Б. В.** Симфонические этюды (печатается по: Игорь Глебов. Симфонические этюды. Петербург, 1922). М.: Композитор, 2008. 308 с.
2. **Богданов-Березовский В. М.** От Люлли до Прокофьева // Музыка советского балета / ред.-сост. Л. Н. Раабен. М.: Госмузиздат, 1962. С. 5-58.
3. **Гаевский В. М.** Дом Петипа. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. 432 с.
4. **Демидов А. П.** Золотой век Юрия Григоровича. М.: Алгоритм; Эксмо, 2007. 400 с.
5. **Катонова С. В.** Музыка в балете. Л.: Музгиз, 1961. 50 с.
6. **Конен В. Д.** Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). Изд-е 2-е. М.: Музгиз, 1974. 376 с.
7. **Красовская В. М.** Западноевропейский балетный театр: от истоков до середины XVIII века. Л.: Искусство, 1979. 295 с.
8. **Розанова Ю. А.** Симфонические принципы балетов Чайковского. М.: Музыка, 1976. 184 с.
9. **Тараканов М. Е.** Музыкальная драматургия в советском балете // Советский музыкальный театр. Проблемы жанров: сборник статей / ред.-сост. М. Е. Тараканов. М.: Советский композитор, 1982. С. 133-183.
10. **Тигранов Г. Г.** Балеты А. Хачатуряна. Л.: Музыка, 1974. 142 с.

**LEADING NATIONAL CHOREOGRAPHIC SCHOOLS AS FOUNDATION OF WORLD BALLET ART**

**Sadykova Anvara Aripovna**

*Institute of Philosophy and Political and Legal Research of the National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic, Bishkek*  
*Sadykova\_anvara@mail.ru*

The article gives a characteristic of national choreographic schools, such as Italian, French and Russian ones, which form a basis of world ballet art. In the Italian choreographic style, richness of rhythm, visual appeal, typicalness are highlighted. Cantilena nature, details of phrasing, emotional romanticism are typical of the French choreographic school. The Russian ballet art is characterized by melodiousness of dance lines and psychological richness of content. P. I. Tchaikovsky's ballets are noted, in which the synthesis of musical and choreographic narration-action is carried out.

*Key words and phrases:* choreography; musical theatre; ballet; opera; masters of dance; academic school; ballet classics; pantomime; lyrical tragedy; dramaturgy; leitmotif; symphonic style.

УДК 785.1:781.63

Дата поступления рукописи: 24.02.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.5.34>

*Статья посвящена актуальной на сегодняшний день проблеме тембровой драматургии в современной отечественной музыке, которая рассматривается на примере Концертной музыки для флейты и камерного оркестра «Сивилла» Георгия Дмитриева. Выделяются и описываются специфические особенности и приёмы тембровой драматургии в данном произведении, которые также являются характерными для оркестрового стиля композитора в целом. На основе детального анализа музыкального текста автор доказывает, что в «Сивилле» реализуются важнейшие принципы оркестрового письма Дмитриева, определяемые им самим как «диалогическая драматургия» и «авторский комментарий».*

*Ключевые слова и фразы:* тембровая драматургия; концертная музыка; программность; флейта; диалогическая драматургия; авторский комментарий.

**Саржант Александр Владимирович**

*Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва*  
*sarjant@mail.ru*

**СПЕЦИФИКА ТЕМБРОВОЙ ДРАМАТУРГИИ  
 В «СИВИЛЛЕ» ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА Г. ДМИТРИЕВА**

В современном искусстве тембровой специфике оркестровой музыки уделяется повышенное внимание. В композиторском творчестве XX века наблюдается значительное возрастание интереса к темброво-колористическим и экспрессивным возможностям инструментов, расширению звукоцветной палитры оркестра, сонорно-алеаторным звучностям и такому явлению, как инструментальный театр. **Актуальность** настоящего исследования обусловлена обращением к проблеме тембровой драматургии в современной музыке, которая столь явно проявила себя в композиторской практике, но остаётся недостаточно изученной с точки зрения её теоретического осмысления и аналитического углубления на примерах конкретных сочинений отечественных авторов.