

О ДРАМАТУРГИИ БАЛЕТА “СПАРТАК” АРАМА ХАЧАТУРЯНА

Нелли Аветисян

Кандидат искусствоведения

Великий композитор XX века Арам Хачатурян по праву занимает одно из лидирующих мест в современном музыкальном мире. В его многожанровом творчестве важное место занимают симфонические и камерные, вокально-симфонические, вокальные, а также театральные сочинения. Он является автором трех Симфоний, трех инструментальных Концертов: для фортепиано, для скрипки, для виолончели с оркестром и трех Концертов-рапсодий для тех же инструментов, музыки к театральным постановкам, киномузыки и т.д. Им создано три балета: “Счастье” (1939), “Гаянэ” (1942) и “Спартак” (1954), сыгравшие выдающуюся роль в развитии мирового музыкального и хореографического искусства, повлиявшие на новации театрально-сценического искусства.

Арам Хачатурян в развитии армянской профессиональной музыки играет знаковую роль, являясь истинным основоположником жанров симфонии, инструментального концерта и балета. Благодаря его творчеству армянская музыка завоевала мировое пространство, многие его произведения до сих пор звучат в исполнении лучших музыкантов в знаменитых концертных залах. Балеты “Гаянэ” и “Спартак” украшают репертуар многих музыкально-театральных сцен, давая возможность соприкосновения с прекрасным. Сам автор неоднократно высказывался о балетном творчестве, выделяя те приоритетные произведения, которые стимулировали многие новации в развитии магистральных линий искусства.

“Балет в его лучших творениях я считаю великим искусством. В нем можно выразить все многообразие жизни человека, богатство его душевных переживаний. Балет благотворно влияет на людей, вызывая в них любовь к прекрасному... Музыка в балете должна быть не только самого высокого качества, но и должна скрупулезно осязаемо и зримо рассказывать о событиях, которые совершаются на сцене. Поэтому композитор должен быть музыкальным драматургом, нужна драматургия музыки, нужна лейтмотивность, нужны музыкальные характеристики героев. Музыкальные образы должны развиваться, изменяться, вступать в сложные конфликтные взаимодействия...”¹ Идеалом балетной музыки А.Хачатурян считал

¹ Тигранов Г. Балеты Арама Хачатуряна. – М.; Музыка, 1974, с. 20-21.

музыку П.Чайковского, И.Стравинского, С.Прокофьева. "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. Творческие принципы Чайковского особенно близки мне. Они стали основой передовой эстетики музыкально-хореографического искусства нашего времени. Традиции, созданные Чайковским, бессмертны.

Что касается Стравинского, то он ввел в балет совершенно новые сюжеты, образы, какую-то первозданную, стихийную силу ритма (в частности, ритмических оstinatных форм), порождающую красочность и свежесть оркестровых звучаний, необычность в использовании фольклорных тем. Именно эти стороны его балетной музыки мне всегда особенно импонируют".² И о С.Прокофьеве: "Пожалуй никто из современных композиторов не проявил столько дерзновенной смелости, величайшего таланта, мудрости и мастерства в открытии новых горизонтов, новых возможностей в искусстве балета, как Прокофьев. В истории каждого искусства есть такие творения, которые знаменуют собою начало нового этапа. В развитии балета XX века таким произведением явился балет "Ромео и Джульетта". С каждым новым обращением к нему, все яснее осознается глубоко новаторское значение этого замечательного сочинения. Какая изумительная меткость музыкальных характеристик, какая выразительность пластического рисунка (в самой музыке), какая яркая театральность! Стремительный же поток сменяющихся картин, сцен, образов (музыковеды любят применять здесь термин, заимствованный из кино, - "кадры") связан единым сквозным симфоническим развитием".³

Ряд известных музыковедов, исследователей творчества Арама Хачатуряна, как Георгий Тигранов, Виктор Юзефович, Девиль Арутюнов, в своих работах отмечают высокий уровень симфоничности балета "Спартак", где речь идет не только о красочности музыкального произведения, но и о драматургических принципах симфонизма, таких как тематический контраст, система лейтмотивных арок, элементов симфонического развития – системы тембровой драматургии, а также продуманные тональные планы следующие логике развития сюжета и вместе с тем, способствующие созданию целостного формообразования, как в масштабах всей партитуры балета, так и в локально ограниченных разделах.

² Там же, с. 23.

³ Там же, с. 23-24.

В своей книге “Арам Ильич Хачатурян” Г.Тигранов убедительно высказался о симфонических качествах партитуры “Спартак”, одного из самых востребованных в XX веке балетных спектаклей: “Создавая балет, Хачатурян мыслил его не только как симфонию звуков, но и как симфонию танца; он представлял себе партитуру в пластических образах. Понимая и принимая специфический язык хореографического искусства, композитор предъявляет к нему повышенные требования, считая, что прогресс в нем достижим лишь при условии преемственной связи с классикой и обязательного постоянного обновления и расширения образного содержания, драматургических возможностей, средств выразительности, лексики. Хачатурян мечтал о таком сценическом воплощении, которое наиболее соответствовало бы его замыслу и пониманию героического жанра в балете. Ведь, по существу, героики такого масштаба балетное искусство не знало. Создав “широкомасштабную” музыку большого дыхания, композитор предъявляет такие же требования к мастерству и фантазии балетмейстера, к хореографическому языку”.⁴

О балетах композитора написано немало, однако в каждой публикации, в каждом новом исследовании приоткрывается завеса “тайны” произведения, создается новое поле проникновения, с одной стороны “узнавания” уже исследованного, с другой, - попытки анализа на новом, еще неизведанном уровне. Как известно, замысел балета “Спартак” возник еще в 1933 году. По заказу Большого театра Союза ССР либреттист Н.Д. Волков и балетмейстер И.А. Моисеев создали первый вариант сценического плана балета.

В качестве музыкального материала исследования, нами изучен и проанализирован балет Арама Хачатуряна “Спартак”, на основе авторской партитуры 1954 года, которая была издана в последующие годы (три тома: в 1970 году 1-ый и 2-ой, а в 1986 и 3-й том). Эта партитура является первой авторской версией балета “Спартак”, созданного на основе либретто Николая Волкова в первой версии.

Балет состоит из Четырех Действий, девяти картин и 47 сцен.

Анализ партитуры балета Арама Хачатуряна “Спартак” выявил черты, общие для всего аналитического поля этого грандиозного произведения. Очевидно, что

⁴ Тигранов Г. Арам Ильич Хачатурян. – М., Музыка, 1987, с. 98.

концепция балета связана с принципами симфонизма, причем, симфонизма монументального, в природе которого есть несколько вклинившихся друг в друга элементов **сонатного Allegro**, как бы “распыленного” в гипертрофированно расширенной форме, естественной для реализации балетного замысла.

Первое действие является **экспозицией** монументального симфонического полотна и делится на три раздела, каждый из которых представляет собой обособленный объект действия, что соответствует делению в партитуре на три картины:

1. Триумф Рима; 2. Рынок рабов; 3. Цирк.

Второе действие балета А.Хачатуряна “Спартак” состоит из трех картин:

4. “Казарма гладиаторов”, 5. “Аппиева дорога” и 6. “Пир у Красса”, что предстает собой три группы драматургически обособленных сцен. С точки зрения музыкально-композиционного решения, все три картины второго действия имеют общую драматургическую линию развития, образный тематизм которых выходит на новый уровень интенсивности динамического развития. Это действие является началом и существенной частью **разработки** уже представленных в экспозиции образов-тем.

Третье действие, которое основано на двух развернутых картинах:

7. “Лагерь Спартака” и 8. “Лагерь Красса” является **второй фазой развития** (разработки) и насыщена приемами музыкальной драматургии, связанными с восхождением к центральной кульминации балета. Это проявляется и в интенсивности музыкального процесса и в увеличении смысловых нагрузок на отдельные фрагменты процессуальности формы.

Четвертое, заключительное действие этой балетной партитуры основано на одной развернутой картине: 9. “Гибель Спартака” и является репризой балета, точнее ее продолжением и зоной его центральной кульминации. Все пять сцен этого действия имеют сквозную бесцезурную форму, хотя и разделены на фрагменты.

Это рондо, растянутое на три сцены, является еще одним свидетельством постепенного сгущения плотности музыкального материала, что стало важным фактором процесса восхождения к кульминации. Сцена “Битва и смерть Спартака” является эпизодом максимального драматического напряжения и **центральной кульминацией балета**.

Общая динамика развития музыкальной драматургии балета “Спартак” построена по принципу динамических напряжений и спадов (разряжений), причем, волны напряжения последовательно и в определенной прогрессии устремлены к

двум центральным кульминациям: **лирической** – Adagio Фригии и Спартака в начале Третьего действия, и **драматической** – “Битва и смерть Спартака” в конце Четвертого действия. При этом, лирическая кульминация всего балета соответствует **точке золотого сечения всей партитуры** (0, 62 от целого). В данном контексте можно определить наиболее важную пропорциональную закономерность, которая изначально заложена в музыкальной композиции Первого действия:

1. Тема-образ Спартака расположена в точке золотого сечения первого экспозиционного раздела формы.
2. Тема-образ Фригии расположена в точке золотого сечения всего действия. Это означает, что в разных масштабных уровнях архитектуры композиции балета, соотношение точек золотого сечения и всей формы пропорционально одинаковы, то есть точность композиционной структуры первого акта балета продумана Арамом Хачатуряном до мельчайших деталей, а конструктивная модель первого раздела повторена в **макромасштабе** всей формы. **Принцип пропорционального равновесия** между разномасштабными элементами формы стал одним из основополагающих и обеспечивающих равновесие частей, что в симфонизме является важнейшей особенностью создания композиционно стройной конструкции, а также динамического процесса, формирующегося через драматургически точно рассчитанные кульминационные пики. В процессе анализа выявились все особенности признаков сонатно-симфонического цикла, в том числе и проросших в развитие экспозиции, и обратноразвитой (зеркальной) репризы, - что однозначно указывает на **симметричность формы**.

В драматургическом процессе балета “Спартак” важнейшую роль выполняет тематический материал, который по определению Дмитрия Шостаковича выступает в качестве **тем-образов** характеризующих персонажей балета, не только главных, но и побочных персоналий. Речь идет о принципиальных свойствах музыкального материала, качестве его музыкально-драматургического плана, который помимо хореографического воплощения имеет индивидуальную перцептуально-образную систему музыкальных символов, позволяющих мысленно проследить за развитием взаимоотношений тем-образов, то есть воспринять музыкальную цепь причинно-следственных связей, которая в этом балетном шедевре выстроена предельно рельефно.

Самым важным признаком тематизма следует считать саму **систему тем**, и их взаимодействия. Мы выделили присутствие двух пар тем – главных мужских и побочных женских (Спартак-Красс, Фригия-Эгина), их размещение в музыкальном

поле произведения, драматургическая значимость каждого из проведений, конфликтное соперничество – композиционно-сюжетное, а также взаимоотношения тематических образов и тем-модусов в экспозиции, разработке и репризной развязке. Они полностью соответствуют канонам симфонической модели сонатного Allegro и раскрывают сложную систему сюжетных коллизий. “Сеть” размещенных в целостной форме образов-тем, символических модусов и даже отдельных тематических ядер, представляет собой **концептуально-драматургический остов** монументального симфонического полотна, на котором держатся также музыкальные построения второго плана. Вместе с тем, построения второго плана призваны не только заполнять форму, то есть играть интермедийную роль, но активно участвуют в выстраивании фабулы.

Принцип использования в качестве **образных символов** приемов тематических и интонационных арок, которые в балетном произведении воспринимаются как система лейттематизма и лейтинтонационности, в данном ракурсе рассмотрения идентифицируются с принципом применения приемов **знаковых ассоциаций**, с помощью которых формируется сюжетная фабула симфонического полотна.

В данном исследовании отмечены все арочные взаимосвязи в форме, неразрывно связанные с особенностями композиционной логики. Например: сцена прощания Спартак и Фригии в конце 1-го действия, Адажио Спартак и Фригии в 3-ем действии и Реквием – построены на одном тематическом материале; три сцены “Рынка рабов” в Первом действии, отразились тремя же подобными сценами в Третьем действии (в лагере восставших). Даже при том, что музыка всех сцен различна, их смысловое предназначение в раскрытии идеи произведения, именно благодаря принципу арочности и принципиальной сюжетной схожести – придает драматургическое и композиционное равновесие всей форме балета.

Важную роль в формировании общей драматургии балета играет лейттембровая драматургия, поскольку образы-темы имеют свои определенные тембры: Красс – две трубы, Спартак – струнные и т.д. Однако, изменение тембров, связанных с конкретными темами, всегда имеет драматургический смысл, даже “стратегическое” значение в композиции.

Драматургическая роль тональных соотношений также немаловажна, она проявляется уже в первом действии, в конфликтующей экспозиции главных героев балета: Красс As-dur и Спартак D-dur – тональное соотношение в тритон, то есть самое отдаленное и напряженное, что характерно для музыки XX века. На макроуровне драматургического процесса создается рельеф, в котором

композитором продуманы и систематизированы акустические связи балета. Тональные планы каждого из действий и всего балета в целом, имеют четкую организацию вокруг двух ключевых тональностей – C-dur и d-moll-D-dur. Средства гармонии целиком и полностью подчинены **пластике мелодического движения**, характерного для **армянского национального монодического мышления композитора**.

Приоритетной техникой письма Арама Хачатуряна является гомофонно-гармонический склад изложения. Вместе с тем, нами отмечено несколько случаев контрапунктического совмещения **тем**: прием, встречающийся в практике Арама Хачатуряна не очень часто, но драматургически обоснованно (пример: использование темы секвенции **Dies irae** в 1-ом и 4-ом действиях, а также **коллаж** из “Шехерезады” Н. Римского-Корсакова). В музыкальном тексте есть ряд имитаций, например: фугато труб в первой картине Первого действия (цифра 32); или еще одно фугато всех медно-духовых в картине “Цирк” (цифра 118). Оба примера приведены из первого тома партитуры.⁵ В качестве контрапункта, в балете широко используются разнообразные формы остинато: выдержанный или повторяющийся звук, а также гармонический комплекс, повторяющаяся фигурация или мелодическая линия, ритмоостинато, что является признаком национального мышления композитора, органически претворяющего в симфонической музыке традиции армянского национального **дам-а**.

В 4-ом действии, в финале балета, который написан в форме рондо, сама тема рондо написана в форме **пассакальи** (старинных вариаций), где роль **basso ostinato** выполняет тема проходящая в басовых голосах, а в вариациях использован **полифонический прием удержанных мелодико-тематических противосложений**.

В партитуре балета композитор использовал также звучание **хора**, который участвовал в некоторых сценах балета: в частности, в сценах Первого акта – в боях гладиаторов, с возгласами “Эй-эй” и “Ха-ха-ха”, как бы, выражая реакцию присутствовавших на боях зрителей. Это принципиально важный для композитора драматургический прием: эффект создания пространственной диспозиции **“театра в**

⁵ Арам Хачатурян. – Балет “Спартак” Партитура 1954 года. Либретто Н.Волкова.

Балет в четырех действиях, девяти картинах.

Том – I. Москва.; Музыка, 1970.

Том – II. Москва.; Музыка, 1970.

Том – III. Москва.; Музыка, 1986.

театре”. Кроме того, в самом конце балета, в Реквиеме звучит хор, который поет с закрытым ртом, без слов.

А.Хачатурян использовал также весьма радикальный для середины XX века художественный прием: в партитуре указано **применение конкретной музыки** с магнитофонной записью шума возбужденной толпы.⁶ Использование звучания темы Adagio (вокализ на А-----) в исполнении женского хора, в партии Плакальщиц в Реквиеме (финал 4-го действия), оказалось великолепной тембровой и драматургической находкой композитора, а кадансовое завершение финала с Восходом солнца и Апофеозом драматургически оправдано, как философское резюме всего грандиозного сочинения.⁷

В балете А.Хачатуряна “Спартак” противостояние антагонистических лагерей во главе лидеров – Спартака и Красса, привели к утверждению прогрессивной **идеи освобождения от рабства**, свободы, через борьбу и смерть героя. Произошел катарсис через акт самопожертвования. Способ реализации конфликта ориентирован на героико-трагическую жанровую характеристику этого произведения. Идея **героическая** в музыке балета настолько тесно сплетена с идеей **любви**, что трагическая развязка в конце балета и обобщающий Реквием становится единственным позитивным Символом Жизни, жизни с той любовью, которая способна быть сильнее Смерти. Так, можно воспринять заключительную часть Реквиема, обозначенную композитором как Апофеоз. В концептуальном плане Смерть Спартака является **символом трагедии**, а Реквием – **катарсисом**. Тем самым, композитор создал балет основанный на канонах Высокой Трагедии античного греческого театра. Важен и тот факт, что одну из самых трагических страниц истории цивилизации, ставшей легендой, общечеловеческим, **наднациональным эпосом**, Арам Хачатурян сумел воплотить в форме двух неразрывно связанных друг с другом драматургических линий – героической и лирической, причем лирическая линия стала стержневой. Наверное, этот художественный образ следует воспринимать как Гимн любви и надежды, и даже погибший Спартак останется в памяти людей как символ любви не только к Фригии, но и к людям, униженным и оскорбленным, ждущим своего лидера, который поведет их за собой в поисках достижения Счастья.

Анализ партитуры балета выявил особенности композиции и драматургии этого замечательного произведения, однако, в разных постановках звучала также и

⁶ ремарка автора 1-ый том партитуры, с.270.

⁷ ремарка автора 3-ий том партитуры, с.294.

другая музыка композитора, предназначенная именно для этих постановок, которую он сочинил в дальнейшем. В отмеченной нами изданной партитуре 1954 года, на основе которой был сделан анализ балета, имеются Приложения (Том – III), которые так же интересны с музыкальной точки зрения. Арам Хачатурян по этому поводу сделал пояснение **от автора**: “К первой постановке балета “Спартак”, по просьбе балетмейстера, мне пришлось написать некоторое количество новой музыки. “Печальный танец вакханки” – это танец Фригии на пиру у Красса, “Ночное происшествие” – ночная прогулка Красса и Эгины, “Тарантелла” – народная танцевальная сюита. “Сатурналии” – шествие, танцы и народное действо”.

Только от концепции постановщика зависит правомерность их использования в хореографической версии очередной постановки балета “Спартак”.

Ամփոփում

ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆԻ «ՍՊԱՐՏԱԿ» ԲԱԼԵՏԻ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅԻ ՇՈՒՐՁ

Նեղի Ավետիսյան

Արվեստագիտության թեկնածու

Արամ Խաչատրյանի “Սպարտակ” բալետի երաժշտական դրամատուրգիային նվիրված այս հոդվածում բացահայտվում է լիբրետոյի և երաժշտության ներքին կապը, որն արտահայտված է տարբեր ստեղծագործական միջոցներով: Վերլուծական քննության է առնված 1954 թվականին ավարտված հեղինակի մոնումենտալ պարտիտուրը, որը ստեղծված է Նիկոլայ Վոլկովի լիբրետոյի հիման վրա և ընդգրկված է երեք հատորներում, առաջինը՝ հրատարակված 1970 թվականին, իսկ երկրորդը՝ 1986-ին: Ուսումնասիրված են պարտիտուրի կոնստրուկտիվ առանձնահատկությունները, արխիտեկտոնիկայի, ոսկե հատման, համաչափ հավասարակշռման, բալետի կուլմինացիայի և սպառման հարմոնիային համապատասխանող օրինաչափությունները: Առանձնահատուկ ուշադրություն է դարձված երաժշտական թեմա-կերպար փոխներգործությանը, լեյտեմանների համակարգի ստեղծմանը, բալետի չորս գործողություններին համապատասխանող ինը պատկերի տրամաբանական տեղաբաշխմանը: