

RU

Черты общности в балетах «Дафнис и Хлоя» М. Равеля и «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева

Качалов Р. Н.

Аннотация. Статья посвящена выявлению творческих параллелей между крупнейшими композиторами XX века – М. Равелем (1875-1937) и С. Прокофьевым (1891-1953). Впервые для сравнительного анализа избраны выдающиеся балеты мирового музыкального театра – «Дафнис и Хлоя» и «Ромео и Джульетта». Научная новизна заключается во внесении новых конкретных фактов в исследование проблемы межнациональных связей в искусстве XX века, в частности, в области балетного театра. Цель статьи состоит в выявлении черт общности в идейно-концептуальной, жанровой, композиционно-драматургической трактовке произведений, приёмах их симфонизации. В результате проведённого исследования позволило установить черты общности в трактовке литературных первоисточников, сходство художественной идеи, заключающейся в прославлении великой силы любви, преодолевающей ненависть, вражду, злобу окружающего мира. В процессе анализа раскрыто соотношение конфликтных драматургических сфер, выявлен принцип симметричности в композиционном строении балетов, рассмотрен драматургический план сочинений, прослежено музыкальное воплощение основных образных сфер. В результате делается вывод о высоком уровне симфонизации балетов М. Равеля и С. Прокофьева. Найденные точки соприкосновения доказывают существование глубокого внутреннего родства между яркими, самобытными сочинениями французского и русского мастеров, ставшими классикой мирового балетного театра.

EN

Commonalities in the ballets “Daphnis and Chloe” by Maurice Ravel and “Romeo and Juliet” by Sergei Prokofiev

R. N. Kachalov

Abstract. The article is devoted to identifying creative parallels between two greatest composers of the 20th century – Maurice Ravel (1875-1937) and Sergei Prokofiev (1891-1953). For the first time, outstanding ballets of the world musical theater – “Daphnis and Chloe” and “Romeo and Juliet” – have been selected for comparative analysis. The scientific novelty of the research lies in introducing new concrete facts into the study of cross-national artistic connections in the 20th century, particularly in the field of ballet. The aim of the article is to identify common features in the ideological-conceptual, genre-based, and compositional-dramaturgical treatment of these works, as well as in their methods of symphonization. The research carried out has revealed common features in the interpretation of the literary sources, as well as similarities in the artistic idea – namely, the glorification of the great power of love that overcomes hatred, enmity, and the malice of the surrounding world. The analysis examines the relationship between conflicting dramaturgical spheres, identifies the principle of symmetry in the compositional structure of the ballets, explores the dramaturgical plan of the works, and traces the musical embodiment of the main figurative spheres. The conclusion highlights the high level of symphonization in the ballets of Ravel and Prokofiev. The points of contact discovered prove the existence of a deep inner affinity between these vivid and original works by the French master and the Russian one, which have become classics of the world ballet repertoire.

Введение

Актуальность темы заключается в том, что творчество двух крупнейших композиторов XX века – М. Равеля (1875-1937) и С. Прокофьева (1891-1953) – давно и прочно вошло в художественный тезаурус мирового музыкального искусства, что доказывает неугасающий слушательский, исполнительский и научный интерес к их наследию. Создано огромное количество фундаментальных музыковедческих трудов, исследующих различные стороны творчества этих самобытных композиторов. В числе авторов наиболее значительных

работ – В. Б. Жаркова (2009), Ю. Крейн (1962), И. И. Мартынов (1970), И. В. Нестьев (1965; 1973), Г. Ш. Орджоникидзе (1962), В. В. Смирнов (1981). Вместе с тем неисчерпаемое по художественному потенциалу наследие М. Равеля и С. Прокофьева открывает новые возможности изучения их композиторских стилей, в частности путём сопоставления отдельных сочинений.

В данной статье предпринята попытка включить в систему параллелей выдающиеся произведения мирового балетного театра XX века – балеты «Дафнис и Хлоя» (1909-1912) М. Равеля и «Ромео и Джульетта» (1935-1936) С. Прокофьева и выявить с помощью сравнительного анализа как общие, так и оригинальные черты произведений.

Достижение поставленной цели обусловило необходимость решения следующих задач:

- раскрыть черты общности в трактовке литературных первоисточников и выявить сходство художественной идеи балетов;
- рассмотреть композиционное строение и драматургический план сочинений;
- проследить музыкальное воплощение основных образных сфер;
- определить приёмы симфонизации балетов.

Методы исследования: в статье использован компаративный метод, обусловленный избранной темой и ракурсом её раскрытия, направленным на выявление точек соприкосновения между самобытными произведениями представителей различных национальных школ. С помощью этого метода рельефно очерчивается система аналогий между избранными сочинениями на различных масштабных уровнях. Применение функционального метода позволило определить композиционно-драматургическую нагрузку как отдельных разделов формы, так и важнейших сквозных тем данных балетов. Стилиевой метод использован при анализе особенностей стилистики каждого из рассматриваемых произведений, что дало возможность выявить индивидуально-авторские черты музыкального языка как одного, так и другого мастера.

Теоретической базой статьи явились фундаментальные работы по творчеству М. Равеля и С. Прокофьева, а также балетному театру XX века. Принципиально важным положением с точки зрения проблематики предпринятого исследования стало замечание И. В. Нестьева: «Особенно много точек соприкосновения между Прокофьевым и Равелем: это и тяготение к миру детства, и тонкая ироничность, и интерес к естественной речевой интонации, и неожиданное сочетание красочной щедрости с конструктивной ясностью классицизма» (1965, с. 23).

Творческие параллели между М. Равелем и С. Прокофьевым отмечены в статье Т. В. Туковой и Т. В. Романовой (2011). Авторы указывают на наличие черт родства в различных плоскостях: «...личность, художественно-эстетические взгляды, стилиевые черты» (Тукова, Романова, 2011, с. 110).

Важное наблюдение относительно родства балетов французского и русского композиторов содержится в работе Ю. Крейна «Симфонические произведения Мориса Равеля»: «Воздействие Равеля можно проследить в замечательных и вполне самобытных балетах С. Прокофьева...» (1962, с. 217). И ещё одно более конкретное замечание: «Без “Дафниса и Хлои” не было бы “Ромео и Джульетты” С. Прокофьева» (Крейн, 1962, с. 61).

Учитывалось также наблюдение, сделанное в монографии А. Ролана-Манюэля (1975, с. 64), о влиянии русской школы на творчество М. Равеля, в частности близости воинственного танца из «Дафниса и Хлои» танцам из «Князя Игоря» А. Бородина. Конкретное замечание по поводу аналогии французского балета с русской музыкой находим и у И. Мартынова, который считает, что в сцене появления Хлои «томно-задумчивая мелодия флейты напоминает музыку Римского-Корсакова, связанную с образом Шемаханской царицы» (1970, с. 120). К этому следует добавить важное суждение С. Прокофьева о том, что «Равель не только глубоко интересовался русской музыкой, но и испытал её влияние, в первую очередь Мусоргского и Римского-Корсакова. Это влияние можно проследить во многих сочинениях Равеля, например в его “Дафнисе”» (Прокофьев о Прокофьеве..., 1991, с. 159).

О единстве жизненных и собственно творческих принципов М. Равеля говорит В. Жаркова: композитор «остро переживал огромную ответственность за каждое мгновение бытия, которое должно быть прекрасным во всех проявлениях» (Жаркова, 2009, с. 166). Такое же качество характеризует личность и творчество С. Прокофьева, что сближает мастеров и проявилось во многих их сочинениях, в том числе балетах «Дафнис и Хлоя» и «Ромео и Джульетта».

В процессе анализа учитывались замечания С. В. Катоновой (1990), касающиеся жанровой трактовки балета С. Прокофьева. Исследовательница отмечает приближение музыки балета к симфонии за счет разветвленной системы лейтмотивов, подвижных и гибких, а также создание развёрнутой галереи «музыкальных портретов – лаконичных, ёмких монологов и диалогов, сближая балет с оперой, с её ведущими формами арии и дуэта» (Катонина, 1990, с. 65).

Практическая значимость статьи обусловлена возможностью использования её материалов в вузовских курсах (История зарубежной музыки, История отечественной музыки, История музыки XX – начала XXI века, Современный музыкальный театр, Анализ музыкальных произведений), а также при дальнейшем исследовании творчества М. Равеля и С. Прокофьева в контексте тенденций развития музыкального искусства XX века.

Обсуждение и результаты

Прежде чем проводить параллели между двумя сочинениями, следует прояснить вопрос о возможности прямых творческих контактов их создателей. Поскольку балет «Дафнис и Хлоя» написан М. Равелем на четверть века раньше «Ромео и Джульетты», непосредственные влияния мог испытывать только русский композитор, который был знаком с сочинением своего французского коллеги. По воспоминаниям С. Прокофьева, во время поездки в Лондон после окончания консерватории ему довелось познакомиться с музыкой балета «Дафнис и Хлоя»:

«...я услышал и увидел много нового: “Дафнис и Хлою” Равеля, “Жар-птицу” и “Петрушку” Стравинского. Живость и изобретательность, “заковырки” меня чрезвычайно заинтересовали» (С. С. Прокофьев..., 1956, с. 32-33).

Композиторы обратились к различным литературным первоисточникам. М. Равель заимствовал сюжет для своего балета из старинного греческого пастушеского романа Лонга (IV или V век нашей эры), С. Прокофьев же в качестве литературной основы избрал бессмертную трагедию У. Шекспира, что обусловило оригинальность сюжетной канвы. Однако при всех ситуативных отличиях во многом сходной является идея обоих сочинений, заключающаяся в прославлении великой силы любви, преодолевающей ненависть, вражду, злобу окружающего мира. Несмотря на различное завершение произведений – у М. Равеля это оптимистический финал, у С. Прокофьева – трагический (гибель Ромео и Джульетты), – и тот, и другой балет оставляют ощущение светлого приятия жизни, воспевания её гуманистических начал.

Оба композитора тщательно подошли к трактовке избранного сюжета, сосредоточив внимание на основных драматургических линиях. Противопоставление высокого и низкого, позитивного и негативного убедительно раскрывается через соотношения конфликтных драматургических сфер. В «Дафнисе и Хлое» сквозная линия представлена образами Дафниса и Хлои, бога Пана и его свиты, пастухов и пастушек, контрсквозная – пиратов и Бриаксиса. В «Ромео и Джульетте» сосредоточием позитивного начала являются образы Ромео и Джульетты, их друзей – Кормилицы, Меркуцио, Лоренцо, негативное – выражено враждой семейств Монтекки и Капулетти, образом воинственного Тибальда.

В композиции балетов показательно тяготение к классической ясности, симметричности. «Дафнис и Хлоя» состоит из трёх картин, «Ромео и Джульетта» – из трёх актов с эпилогом, в чём можно усмотреть черты трёхчастной формы высшего порядка. Так, М. Равель определил балет как хореографическую симфонию в трёх частях (Равель в зеркале..., 1988, с. 229). Первая и третья картины корреспондируют друг с другом, причём третья картина как бы воспроизводит коллизии первой на новом драматургическом и эмоциональном уровне. Аналогичные черты имеют место и в балете С. Прокофьева, где крайние акты сосредоточены на лирической драме главных персонажей. Средние разделы композиций (у М. Равеля вторая картина, у С. Прокофьева второе действие) представляют собой контрастные сцены, оттеняющие и в то же время углубляющие основной драматургический конфликт.

Разрабатывая драматургический план балетов, оба автора в полной мере опирались на законы драмы, что обусловило ряд сходных моментов. Экспозиция балетов приходится на первый важный этап – I картину в «Дафнисе и Хлое», I действие в «Ромео и Джульетте», где параллельно вводятся сквозное и контрсквозное начала, происходит завязка действия и достигается первая кульминация. Причём образы главных действующих лиц представляются и развиваются на фоне массовых сцен по принципу соотношения общего и крупного плана. В балете М. Равеля – это сцена Дафниса с девушками (ц. 17); сольная характеристика Хлои в сцене её танца с юношами (ц. 10); танцы Доркона (ц. 32) и Дафниса (ц. 43); сцена танца Ликейон перед Дафнисом (ц. 55). В балете С. Прокофьева аналогично решены № 2 «Ромео», № 10 «Джульетта-девочка», № 14 «Вариация Джульетты», № 15 «Меркуцио», № 16 «Мадригал», предшествующие массовым сценам либо органично входящие в них.

Завязка в обоих случаях оттягивается к концу первого драматургического этапа: в «Дафнисе» она приходится на конец I картины – похищение Хлои, в «Ромео» – на № 16 «Мадригал», где зарождается любовная линия и появляется первая тема любви.

Этап развития (II картина «Дафниса», II акт «Ромео») отличается большой активностью, событийной насыщенностью, происходит углубление конфликта, соотношение внутреннего и внешнего, позитивного и негативного, что приводит к перелому в развитии действия, предопределяющему исход событий. Центральная кульминация и завязка балетов вынесена в III картину (III действие), благодаря чему создаётся единая линия драматургического развития. Музыкальное решение рассматриваемых балетов отличается, прежде всего, высоким уровнем симфонизации. Интересно, что М. Равель назвал свой балет хореографической симфонией, подчеркнув тем самым тесную связь балета и симфонии, а также большую роль в драматургии произведения симфонических приёмов развития. Как указывал композитор: «Это произведение построено симфонически, по строгому тональному плану, на нескольких темах, развитии которых достигается развитие целого» (Равель в зеркале..., 1988, с. 229). Показательна скрепляющая роль тональности *A-dur*, отмеченная В. В. Смирновым (1981, с. 122).

Использование широкой системы гибких и подвижных лейтмотивов характерно также для балета С. Прокофьева. На основании этого Г. Ш. Орджоникидзе (1962, с. 218) называет «Ромео и Джульетту» С. Прокофьева балетом-симфонией.

Обратимся к анализу основных образных сфер балетов, сконцентрировав своё внимание на темах главных героев.

Наиболее полно в балете М. Равеля представлена линия любви главных героев. К этой образной сфере относятся:

- 1) тема любви, которая одновременно является темой Дафниса, участвует в экспонировании образа главного героя, характеризует его любовь к Хлое;
- 2) тема Хлои, которая по комплексу средств музыкальной выразительности близка к теме любви.

С темой любви связаны все характеристики главных персонажей балета и событий, происходящих с ними, поэтому она возникает во всех трёх картинах произведения, трансформируясь и преображаясь. Так, тема любви впервые возникает в Интродукции (ц. 1, тт. 7-9, ц. 2, тт. 5-7) как предвосхищение лирической линии балета. Далее она звучит в ц. 10, где появляется образ Дафниса; в цц. 15 и 53 выражает взаимность чувства героев; в цц. 67 и 69 – тема видоизменяется, отражая преграды на пути к счастью; в ц. 140 – характеризует мечтающего о возлюбленной Дафниса; в цц. 165, 181 и 195 – достигает высшей точки напряжения, кульминации в своём развитии.

При всех модификациях темы её инвариантными элементами являются: квинтовый мелодический остов с опорой на I и V ступени лада, диатоническая основа мелодики, сочетание триольных и синкопированных ритмоформул, красочная альтерированная гармония. В процессе развития тема структурно то сокращается, то увеличивается, меняются её регистр, фактура, оркестровка в зависимости от той или иной ситуации и драматургической функции.

Следовательно, тематизм лирической линии балета М. Равеля представляет собой целостную развитую систему, что свидетельствует о высоком уровне симфонизации балетного жанра.

Аналогичное явление можно наблюдать и в балете С. Прокофьева, что многократно подчёркивается в различных музыковедческих источниках, где даётся характеристика тематизма произведения. В качестве основополагающих исследователи С. В. Катонина (1990), И. В. Нестьев (1973), Г. Ш. Орджоникидзе (1962) выделяют три темы любви, которые воплощают динамику развития лирической линии, различные стадии чувства героев – зарождение, любовный восторг и трагический накал.

Показательно, что во вступлении к балету в качестве музыкального эпиграфа проводится третья тема любви, которая выступает главной носительницей идеи всего сочинения.

Возвышенно чистый образ темы достигается парящей, воздушной мелодией в верхнем регистре (скрипки в сочетании с флейтой и гобоем). Главными опорными интервалами предстают секста и терция, столь характерные для лирического тематизма. Большое выразительное значение имеет и «солнечная» тональность *C-dur*, которая является опорной в тематической организации балета (аналогично *A-dur* в балете М. Равеля).

Непосредственно в ходе развития действия эта тема появляется только в III действии, в № 39 «Прощание перед разлукой». Соприкасаясь с экспрессивной темой прощания, она звучит с особой страстностью, чему в значительной степени способствует тембровое наполнение (скрипки, валторна, кларнет, английский рожок, гобой).

Следуя драматургическому развитию III действия, тема подвергается варьированию, наполняясь новыми эмоциональными нюансами. Так, в № 42 «Джюльетта одна», она приобретает особую экспрессивность благодаря перенесению в сочный средний регистр, фактурному уплотнению (пульсация струнных, приглушённые удары литавр), динамическому и тембровому разнообразию (кларнет, виолончель, флейта, фагот, арфа).

Первая тема любви впервые появляется в № 16 «Мадригал» (ц. 111) и отражает внезапно вспыхнувшее чувство героев. Её стилистика чрезвычайно характерна для лирико-экспрессивных тем С. Прокофьева. Показательны в этом отношении мелодическая активность, стремительное завоевание широкого диапазона (две октавы), движение по звукам восходящего трезвучия, переключение в наиболее «лучезарную» тональность *C-dur* (из *D-dur*). Тема построена в виде широкой волны, в которой восхождение преобладает над спадом. Следует указать также на многоплановость фактуры, где выделяются три пласта: верхняя мелодическая линия у скрипок и гобоя, басовый голос у контрабасов и мягкое покачивание в среднем регистре у виолончелей, придающее теме черты ноктюрна.

Новый вариант темы появляется в завершении I действия – в сцене признания, объединяющей три номера: № 19 «Сцена у балкона», № 20 «Вариация Ромео», № 21 «Любовный танец». В «Сцене у балкона» (ц. 137, тт. 1-23) она звучит в ритмическом увеличении, новом тембровом наполнении – сочетании виолончелей, английского рожка, с последующим подключением валторны на фоне мелодических фигураций арфы, что делает тему ещё более приподнятой и восторженной.

Особой экспрессией эта тема наполняется в третьем действии, в № 44 «У Лоренцо» – переводится в бемольную тональность *F-dur*, усиливается регистровый контраст (преобладают средний и крайне высокий регистры), уплотняется фактура, усиливается динамика.

Вторая тема любви производна от первой, впервые она возникает в № 21 «Любовный танец». Как и первая, эта тема охватывает широкий диапазон: от начальной «толковой» интонации вращательного типа стремительно разворачивается вверх, благодаря чему создаётся ощущение пространственности. Высветление темы достигается во многом с помощью «диезной окрашенности» (тональность *E-dur*), тембрового варьирования – перехода от виолончелей к скрипкам, фактурного уплотнения за счёт добавления в средних голосах секунд, терций, кварт и квинт.

Вторая тема любви широко развивается в III действии балета, появляясь в узловых драматургических моментах (№ 39, 44, 47, 51). Во всех переизложениях тема звучит в уменьшении, с ладотональными преобразованиями (в № 39: *C – D – B – D – C*; № 44: *C-dur – G-dur*; № 47: *Des-dur – E-dur*; № 51: *h-moll*), что способствует её постепенной драматизации. Наблюдается также тембровое варьирование, показательны переключки струнной и духовой групп, выделение солистов, в качестве доминирующих используются гобой, кларнет, скрипка и виола *d'amore*. Такая трансформация темы позволила Г. Ш. Орджоникидзе (1962) определить её как тему клятвы.

К комплексу тем любви примыкает тема мадригала, которая впервые экспонирована в № 16 (ц. 107, тт. 1-16; ц. 109, тт. 1-16). Опора на терцово-секстовый комплекс роднит её с третьей темой любви. Появляясь далее в № 19 «Сцена у балкона», № 23 «Ромео и Меркуцио», она служит переключением в лирическую сферу.

Интонационно теме мадригала родственна тема венчания, которая проводится в № 29 «Джюльетта у патера Лоренцо» и в № 38 «Ромео и Джюльетта». Хрупкая, возвышенная, парящая мелодия у солирующей флейты на фоне размеренной пульсации струнных воплощает образ недостижимой мечты, иллюзорность счастья молодых героев.

В процесс единого симфонического развития балета органично входят индивидуальные характеристики главных героев Ромео и Джюльетты. Причём если Ромео трактуется как романтический персонаж, то Джюльетта, следуя трагедии У. Шекспира, показана с различных сторон, эволюционируя от детской непосредственности к глубокому трагизму.

С этим связано наличие трёх лейтмотивов героини, впервые представленных в её портретной характеристике № 10 «Джульетта-девочка». Первая тема Джульетты – шаловливая, стремительная, олицетворяет живость, беззаботность, радостное восприятие мира. Жанровой основой темы является скерцозность, о чём свидетельствует опора на моторику, «этидность». Гаммообразные восходящие пассажи шестнадцатых в мелодии у скрипок чередуются с лёгкой акцентировкой на стаккато трезвучий, расположенных по большим терциям (I – VI^b – III – I). Светлая «белая» тональность *C-dur*, данная в виде характерного для стиля композитора расширенного лада, подчёркивает оптимистическое мировосприятие юной героини. Структурно тема представляет собой симметричную волну, в которой восхождение и спад уравнивают друг друга.

Варианты темы проходят в ряде номеров балета (№ 14 «Вариация Джульетты», № 27 «Кормилица передаёт Ромео записку от Джульетты»), но наиболее активно трансформируется в № 41 «Джульетта отказывается выйти замуж за Париса». Меняется её тональная окраска – тема переносится в более «решительный» тон, в *B-dur*, происходит структурное сжатие – остаётся только первая восходящая двухтактовая фраза, которая подвергается мотивному варьированию, добавляются хроматические ходы в басу (ц. 300, тт.1-6).

Иную грань образ Джульетты репрезентирует вторая тема. Впервые она появляется во вступлении к балету, затем возникает в № 10 «Джульетта-девочка» (ц. 53). Эта тема встречается в балете наиболее часто, воплощая такую сторону образа героини, как мягкость, грациозность, изящество. Отсюда опора на танцевальность – не случайным является выбор жанра гавота, с характерной для него округлостью мелодической линии, метрической размеренностью. Особой элегантности способствует прозрачность оркестровой фактуры, выбор в качестве солирующего тембра кларнета в высоком регистре, который звучит на фоне мелодико-гармонических фигураций струнных. Многократно появляясь в балете (№ 14, 16, 19, 32), она в целом сохраняет свой облик, несмотря на метроритмическое варьирование (уменьшение либо увеличение, смена трёх-дольного и двухдольного метра).

Наиболее сложны и многообразны трансформации третьей темы Джульетты, темы грёз, которая проходит через весь балет, вплоть до последней сцены, и отражает различные стадии эволюции образа героини. Примечательно, что первый раз эта тема возникает в портретной характеристике Джульетты как её лирическая кульминация (ц. 55). В теме сочетаются спокойствие и целеустремлённость, нежность и возвышенность, олицетворяющие высшую гармонию и красоту. Этому способствует прежде всего тембровое воплощение темы, поданной в виде диалога двух флейт в сочетании с мягкими мелодическими опеваниями, прозрачной звучностью, сопоставлением мажорных бемольных и диэзных тональностей *C – F – Des – E*.

Изменение эмоционально-образной характеристики темы в пределах одной сцены можно наблюдать в № 46 «Снова у Джульетты», который отличается внутренним драматизмом, связанным с принятием героиней сложного решения. Здесь даются два облика темы – патетически-экспрессивный (ц. 326) и обречённо-ирреальный (ц. 328). В первом случае подчёркивается напряжённость звучания за счёт новой тональной окраски (*fis-moll* вместо *C-dur*), регистрового расширения (охват диапазона в пять октав), фактурно-гармонического уплотнения (септаккорды с расщеплёнными тонами), октавной дублировки мелодии, иного тембрового наполнения (сочетание в высоком регистре деревянных и струнных с медными в среднем и низком). Второе проведение темы значительно отличается от первого. Новый её облик достигается благодаря добавлению в верхнем регистре мерцающего тремоло скрипок, эгегической тональности *e-moll*, тихой динамике, приглушённому звучанию деревянных (гобой, флейта, фагот на *p*) с вкраплением тембров саксофона и арфы на *pp*, проводящей пассажи из первой темы Джульетты.

Ещё более трагично звучит тема грёз в № 47 «Джульетта одна», где она даётся в сочетании с темами обречённости и напитка и звучит как предвестник гибели героини, что подчёркивается «чёрной» тональностью *h-moll*.

Последнюю трансформацию темы можно наблюдать в финале балета, где она выполняет итоговую функцию, знаменуя собой победу света над мраком и смертью. Вновь возвращается главная тональность – *C-dur*, которая окончательно утверждается шестикратным проведением темы и её многократным кадансированием.

Единая линия симфонического развития балетов М. Равеля и С. Прокофьева охватывает не только музыкальный материал главных действующих лиц – она вбирает весь сложный тематический комплекс, в который входят характеристики ряда персонажей как сквозной, так и контрсквозной драматургических линий обоих сочинений.

Так, в равелевском балете позитивный полюс составляют также бог Пан и его нимфы, покровительствующие Дафнису и Хлое. Это фантастические мифологические существа, наделённые иной языковой сферой. Непосредственно участвуя в развитии действия, они появляются в узловых драматургических моментах: в момент завязки (похищение Хлои, I картина); в переломной фазе действия (спасение Хлои, II картина), в момент развязки (возвращение Хлои, III картина). Выполняя функцию катализатора действия, данные персонажи имеют стабильную музыкальную характеристику.

В балете С. Прокофьева сквозную линию помимо главных действующих лиц представляют Патер Лоренцо, Меркуцио и Кормилица, которые наделены яркими портретными характеристиками. Их тематизм возникает на различных драматургических участках, что в немалой степени способствует симфонизации партитуры.

Как и в трактовке позитивной сферы, определённые «пересечения» можно выявить также в приёмах характеристики негативных сторон драматургической линии балетов М. Равеля и С. Прокофьева. Контрсквозные силы в «Дафнисе и Хлое» в полной мере раскрываются во II картине, где действие переносится в лагерь пиратов. «Воинственный танец» (ц. 92-130) представляет характеристику враждебных сил, препятствующих счастью героев. Опора на маршевость, чёткая акцентность, механистичность, жёсткость звучания, преобладание мощной динамики, тембра медных духовых инструментов – таковы стилистические черты этой сферы.

Во многом сходную характеристику получает негативное начало в балете «Ромео и Джульетта». С. Прокофьев также опирается на систему моторных и сигнальных жанров; показательно использование марша, скерцо, токкаты, воинственного призыва. Первые тема вражды проводится в № 6 «Бой». В отличие от гибких, интонационно разнообразных лирических тем, ей свойственно тяжеловесное, грузное звучание, прямолинейное гаммообразное мелодическое движение, унисонная фактура, что в целом создаёт жёсткий, неумолимый образ зла и ненависти.

Наиболее законченную характеристику образ вражды получает в № 13 «Танец рыцарей». Движение мелодической линии по звукам тонического трезвучия в неизменном пунктирном ритме с острыми акцентами, на *non legato* у скрипок и кларнетов, грузность аккомпанемента (ремарка *pezante*) в сочетании с ритмическим подчёркиванием сильной доли у литавр и вкраплениями дроби малого барабана – все эти средства рельефно передают жестокость и воинственность. Большая нагрузка ложится на тембровое воплощение темы рыцарей, в качестве ведущих выделяются низкие медные (тромбоны, туба), к которым добавлены фортепиано и низкие струнные в октаву. Негативное восприятие образа усиливает введение темы вражды, которая проводится в контрапункте с темой рыцарей.

Помимо характеристики контрсквозной линии, массовые сцены выполняют различные драматургические функции, предстают как непосредственные участники действия в балетах М. Равеля С. Прокофьева.

Так, в I картине «Дафниса и Хлои» танцевальные номера буквально следуют один за другим: «Религиозный танец», «Танец Дафниса с девушками», «Танец Хлои с юношами», «Общий танец», так называемый «Танец нимф», завершающий картину. Они служат фоном для экспозиции образов главных действующих лиц, определяют своеобразный колорит произведения, являются локальной характеристикой, усиливают эмоциональное звучание центральных образов. Балет завершается «Общим танцем», мощным заключительным эпизодом – вакхической пляской с буйным ритмом, окончательно подводящим итог позитивному разрешению конфликта.

В «Ромео и Джульетте» в I и II актах массовые сцены количественно преобладают. В I действии это: № 3 «Улица просыпается», № 4 «Утренний танец», № 5 «Ссора», № 6 «Бой», тяжеловесный Менуэт № 11 «Съезд гостей», № 18 «Гавот (разъезд гостей)», где используется гавот *D-dur* из «Классической» симфонии. Именно в них определяются основная коллизия балета, атмосфера действия, даётся конкретизация среды. Во II действии массовые сцены оттеняют лирическую и драматическую линии, представляют образный контраст (№ 22 «Народный танец» в духе тарантеллы, № 24 «Танец пяти пар», улично-задорный № 25 «Танец с мандолинами», № 31 «Снова народный танец»), в III действии массовые сцены создают момент оттяжки трагической кульминации – № 48 «Утренняя серенада», № 49 «Танец девушек с лилиями», звучащие перед стремительным движением действия к развязке.

Анализ массовых сцен даёт возможность выявить их роль в общем процессе симфонического развития сочинений. Показательны в этом отношении тема священной рощи в «Дафнисе» и тема улицы в «Ромео».

Смысловая значимость темы священной рощи определяется уже тем, что она появляется в Интродукции «Дафниса и Хлои» и служит своеобразной преамбулой балета. В ней определяется главная тональность балета *A-dur*, а также важнейшие составляющие тематической организации лирической линии произведения, а именно: трихордовые попевки в мелодии и квинтовые наложения в гармонии, рождающие характерные для импрессионистической стилистики аккорды кварто-квинтовой структуры. Показательна особая воздушность, пространственность темы, создающая ощущение возвышенной созерцательности, что во многом достигается с помощью фактурных и оркестровых средств – звучания флейты в высоком регистре на зыбком, вибрирующем фоне струнных и педали валторн на динамике *ppp*, *pp*. Яркой тембровой колористичности способствует введение вокализа хора, который звучит как бы издали (ремарка «хор за сценой»). В конце Интродукции тема проходит как контрапункт, поддерживая тему нимф и тему любви.

Интонации темы «священной рощи» пронизывают I и III картины. На них строится ритуальный танец, в котором используется эффект постепенного приближения – динамика усиливается от *ppp* до *f* при сохранении ведущей тональности *A-dur*. В кульминационном проведении (ц. 14) тема священной рощи сливается с темой любви на *fff*, приобретая патетическое звучание (хор в широком расположении голосов охватывает крайние регистры).

Новый облик тема приобретает в конце I картины, в Интерлюдии, где выражает скорбь пастухов, потерявших своих близких. Многократно повторяются секундовые интонации, усиливается роль хроматических нисходящих ходов, подчёркнутых эллиптическими оборотами в гармонии, что в условиях медленного темпа и тихой динамики придаёт черты причета.

В III картине тема священной рощи проводится в сцене благословения Дафниса и Хлои, когда влюблённые клянутся перед алтарём в верности друг другу, и звучит как гимн любви (ц. 193). Фактура становится многоплановой, каждый пласт наделяется своей выразительной линией, основная сигнальная интонация поручена звонкому тембру трубы в октавном изложении, к которой присоединяются секундовые интонации в виде аккордовых последований струнной и деревянной групп на фоне тонического органного пункта основной тональности *A-dur*. Таким образом, создаётся тематическая арка от начала к концу, придающая целостность композиционному строению балета.

Аналогичным образом активному симфоническому развитию в балете С. Прокофьева подвергается тема улицы. В начале I действия (№ 3 «Улица просыпается») она носит моторно-действенный характер, запечатлевает картину постепенного пробуждения города и представляет собой изящное лёгкое скерцо со множеством чётких ритмических акцентов, ладовой остротой (II^а в *D-dur* подчёркнута синкопированной ритмоформулой), прозрачной оркестровой фактурой, пестротой тембров (сопоставление фагота, скрипки соло и валторны).

В процессе развития балета возникает множество трансформаций темы. Так, в № 5 «Ссора» (ц. 24) она динамизируется: приобретает ритмическую однородность, идущую от жанра токкаты, ускоряется темп,

исчезают изящные остановки в виде пауз, появляется штрих маркато, гармония становится более диссонирующей с помощью вкрапления секундовых сочетаний, утяжеляется темброво (добавляются валторны и виолончели). В № 9 «Приготовление к балу» (ц. 47, тт. 6-7; ц. 48, тт. 4-8) тема улицы окрашивается юмористическими тонами: основная мелодическая линия проходит в нижнем регистре у фагота в ритмическом уменьшении, сопровождаемая секундо-терцовой пульсацией у флейты и кларнета.

Наиболее кардинальному переосмыслению тема улицы подвергается в сцене смерти Меркуцио (№ 34 «Меркуцио умирает»). Она звучит мрачно, с трагическим оттенком в одноимённом *d-moll* у засурдиненной трубы, английского рожка, контрабасов и фаготов. Мелодия искажена, главенствующую роль приобретают нисходящие секундовые интонации вдоха, которые не только внедряются в основную линию, но и проходят в виде хроматического подголоска (*as – g – ges – f*), соединяясь с остинатным фоном. Такое звучание темы в значительной степени усиливает экспрессивное звучание всего номера, играющего переломную роль в драматургическом развитии балета.

Заключение

В результате проделанного анализа балетов «Дафнис и Хлоя» М. Равеля и «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева можно сделать следующие выводы:

1) при различии сюжетов балеты сближает единая концептуальная направленность, связанная с прославлением гуманистической идеи – всепобеждающей силы любви;

2) композиционное построение произведений при различии их временных масштабов (одноактность «Дафниса» и трёхактность «Ромео») подчинено принципу симметрии, которая возникает вследствие трактовки балетов в виде целостной трёхчастной репризной формы как формы высшего порядка (третья картина в балете М. Равеля и третье действие у С. Прокофьева воспроизводят экспозицию на новом динамическом уровне с учётом иных ситуативных условий). Композиционному единству способствует также строго разработанный тональный план балетов. При задействовании широкого круга тональностей, стержневой в партитуре М. Равеля является тональность *A-dur*, в которой начинается и заканчивается произведение. В балете С. Прокофьева подобную функцию выполняет тональность *C-dur*, открывающая и завершающая балет;

3) драматургия балетов построена на конфликтном соотношении основных образных линий – сквозной (линия действия) и контрсквозной (линия контрдействия). Драматургическое построение обоих сочинений осуществляется на основе законов драмы, где ясно обозначены все этапы основного драматургического конфликта: экспозиция с её составляющими – ввод в действие, коллизия, завязка, этап развития, кульминация, развязка;

4) для характеристик главных персонажей композиторы избирают сходные музыкальные средства: опора на расширенную диатонику; ясное выделение мелодической линии, для которой свойственна пластичность, кантиленность; обилие кварто-квинтовых аккордовых сочетаний с вкраплениями секунд в гармонии; прозрачность фактуры при охвате широкого диапазона; выделение светлых тембров высоких деревянных и струнных. Для воплощения негативных персонажей используется опора на черты моторных и сигнальных жанров с устойчивым метром и неизменной ритмоформулой – это марш, скерцо, токката, воинственный призыв;

5) аналогии между двумя балетами в значительной степени связаны с принципами их симфонизации. Как в одном, так и в другом сочинении наблюдается единство тематической организации, что достигается с помощью широкого применения лейтмотивной системы, в которую входит множество ярких, характерных тем, подвергающихся развитию и изменению. О симфоничности мышления обоих авторов свидетельствуют и способы работы с тематическим материалом, применение многообразных вариантов основного, «коренного» мотива в зависимости от музыкального контекста и сценической ситуации. При этом, если в «Дафнисе и Хлоя» в симфонизации участвуют преимущественно основные темы сквозной линии балета (тема любви, являющаяся также характеристикой Дафниса, тема Хлои, тема Пана и тема нимф, тема священной рощи), то лейтмотивная система в «Ромео и Джульетте» значительно расширена и представлена рядом тем-символов (три темы любви, тема вражды, тема рока, тема напитка как символа смерти, тема обречённости), тем-характеристик персонажей (Ромео, Джульетты, Меркуцио, патера Лоренцо, Кормилицы) и тем, конкретизирующих обстановку действия (тема улицы);

6) симфоническое развитие в партитурах обоих балетов мастерски сочетается с опорой на дансантизм, пластичность музыки, что в первую очередь проявляется в завершённых танцевальных номерах, которые органично входят в общий драматургический процесс. Показательно для обоих сочинений отсутствие традиционных дивертисментов (Пантомима Дафниса и Хлои, изображающих Пана и Сирикса из III картины представляет собой своеобразный «балет в балете»), отдельные сцены и эпизоды тесно связаны между собой сценически и музыкально в рамках общей монтажной композиции, напоминающей строение киноленты;

7) черты родства можно выявить и в оркестровом стиле М. Равеля и С. Прокофьева, что во многом объясняется влиянием особенностей оркестра Н. Римского-Корсакова, а именно трактовки струнных и деревянных духовых групп как ведущих, несущих не себе основную нагрузку – изложение мелодии с последующей её трансформацией и персонафикацией. При этом значительно большая утончённость линий, изысканность звучания у М. Равеля соответствует стилистике импрессионизма, что проявляется в пространственности, звуко-красочности оркестра (использование нетрадиционных приёмов игры, длительной игры *arco* и *pizz.*, глиссандо, тремоло, сложных приёмов *divisi*, гармонических призвуков и далёких обертонов). В качестве оригинальной тембровой краски введён хор, расширяющий тембровую палитру балета. У Прокофьева наблюдается тяготение к графичности линий, обилию чистых тембров, прозрачности и классической ясности оркестровой ткани, тембровому варьированию, что свидетельствует о чертах влияния неоклассицистских тенденций;

8) яркость индивидуального стиля композиторов проявляется также в особенностях музыкального языка. М. Равель широко использовал музыкально-выразительные средства, характерные для его стиля как импрессиониста: это красочная гармония (так называемые «равелевские аккорды» Т₉, квартаккорды, «аккорды с множественностью терций»); многообразие ритмических рисунков и их сочетаний (изменённые и неизменные ритмоформулы); тонко дифференцированная нюансировка и динамика (принцип контраста). В балете С. Прокофьева наблюдается характерная для его стиля обострённость ладовых тяготений, частое применение альтерированных аккордов с повышенными тонами, полутоновых тональных сопоставлений, движение параллельными созвучиями, мелодическая раскованность с захватом широкого диапазона, нетрадиционная трактовка диссонансирующих ходов.

Итак, в творческом наследии М. Равеля и С. Прокофьева балет занял важнейшее место как один из наиболее показательных жанров, в котором воплотились новаторство и самобытность индивидуально-авторского стиля обоих мастеров, что обозначило пути развития балетного театра в XX веке.

Перспективы дальнейшего исследования заявленной проблематики видятся в возможности проведения параллелей между другими произведениями французского и русского композиторов, в частности леворучными фортепианными концертами № 2 *D-dur* М. Равеля и № 4 *B-dur* С. Прокофьева; камерно-вокальными «Естественными историями» М. Равеля и «Гадким утёнком» С. Прокофьева. Сравнительному анализу могут быть подвергнуты и произведения на детскую тематику, к примеру, «Дитя и волшебство» М. Равеля и «Петя и волк» С. Прокофьева.

Материалы исследования | Research materials

1. С. С. Прокофьев: материалы, документы, воспоминания / сост., ред., примеч. и вступ. статья С. И. Шлифштейна. М.: Музгиз, 1956.
2. Прокофьев о Прокофьеве: статьи, интервью / ред.-сост. В. П. Варунц. М.: Советский композитор, 1991.

Источники | References

1. Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера). К.: Автограф, 2009.
2. Катанова С. В. Музыка советского балета. Очерки истории и теории. Изд-е 2-е, доп. Л.: Советский композитор, 1990.
3. Крейн Ю. Г. Симфонические произведения Мориса Равеля. М.: Музгиз, 1962.
4. Мартынов И. И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века: 2-е изд., перераб. и доп. М.: Музыка, 1970.
5. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. Изд-е 2-е, перераб. и доп. М.: Советский композитор, 1973.
6. Нестьев И. В. Классик XX столетия (Заметки о роли Прокофьева в музыкальной культуре современности) // Сергей Прокофьев: статьи и материалы. Изд-е 2-е / ред.-сост. И. В. Нестьев, Г. Я. Эдельман. М.: Музыка, 1965.
7. Орджоникидзе Г. Ш. «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева // Музыка советского балета / ред.-сост. Л. Н. Раабен. М.: Музгиз, 1962.
8. Равель в зеркале своих писем. Изд-е 2-е / сост. М. Шерар и Р. Шалю. Л.: Музыка, 1988.
9. Ролан-Манюель А. Морис Равель / перкл. з франц. П. Воробйов, Л. Воробйова. К.: Музична Україна, 1975.
10. Смирнов В. В. Морис Равель и его творчество. Л.: Музыка, 1981.
11. Тукова Т. В., Романова Т. В. М. Равель – С. Прокофьев: к проблеме творческих параллелей // Музичне мистецтво / гол. ред. І. М. Пилатюк. Донецьк – Львів: Юго-Восток, 2011. Вип. 11.

Информация об авторах | Author information



Качалов Роман Николаевич¹

¹ Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева



Roman Nikolaevich Kachalov¹

¹ Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev

¹ kachalov_dn@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 06.04.2026; опубликовано online (published online): 30.04.2026.

Ключевые слова (keywords): М. Равель; С. Прокофьев; балет М. Равеля «Дафнис и Хлоя»; балет С. Прокофьева «Ромео и Джульетта»; эстетико-стилевые параллели; M. Ravel; S. Prokofiev; M. Ravel's ballet "Daphnis and Chloe"; S. Prokofiev's ballet "Romeo and Juliet"; aesthetic and stylistic parallels.