



А. В. ГАЛЯТИНА

*Магнитогорская государственная консерватория (академия)
им. М. И. Глинки, г. Магнитогорск, Россия
ORCID: 0000-0003-1685-8469, agalyatina@74.ru*

Транскрипции хореографических образов М. Петипа в балете С. Прокофьева «Золушка»

В статье рассматривается последний балет Сергея Прокофьева «Золушка», где композитор обращается к стилю академического балета Мариуса Петипа. Впервые в своём балетном творчестве Прокофьев выстраивает композицию по типу классических спектаклей: с делением на акты с обязательным включением классических, исторических и характерных сюит. Однако в соответствии с собственным стилем, композитор иронизирует над моделью академического балета, высмеивая не столько «старый» балет, сколько драмбалет – официальный жанр советского музыкального театра, где действовал рутинный принцип использования шаблонных ритмических рисунков. Традиционные ритмоформулы при этом часто противоречили образам героев балетной драмы.

Каноны балетов Петипа используются в драматургии «Золушки» для воплощения образов королевского двора. В отличие от мира глубоких чувств главной героини, в её окружении выделяется чопорность и холодность – качества, определявшие стиль спектаклей Петипа в балетном театре. Классические танцы в балете Прокофьева получают комический оттенок благодаря деформации их жанровых ритмоформул. Объектом иронии композитора выступают многие известные хореографические номера спектаклей Петипа.

Ключевые слова: балеты Сергея Прокофьева, Мариус Петипа, академический балет, балет «Золушка», комическое в музыке.

Для цитирования: Галятина А. В. Транскрипции хореографических образов М. Петипа в балете С. Прокофьева «Золушка» // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2. С. 118–123.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.118-123.

ANNA V. GALYATINA

*Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy), Magnitogorsk, Russia
ORCID: 0000-0003-1685-8469, agalyatina@74.ru*

Transcription of Marius Petipa's Choreographic Images in Sergei Prokofiev's Ballet "Cinderella"

The article examines Sergei Prokofiev's last ballet "Cinderella," where the composer turns to the style of the academic ballet of Marius Petipa. For the first time in his ballet output Prokofiev builds the composition according to the type of classical performances: with division into acts with incumbent inclusion of classical, historical and characteristic suites. However, in correspondence with his own style, the composer expresses irony over the model of the academic ballet, mocking not as much the "old" ballet as the dramaballet (dramatic ballet) – the official genre of Soviet musical theater, where there was a routine principle of use of conventional rhythmic patterns. At the same time, the traditional rhythmic formulas frequently contradicted the images of the protagonists of the ballet drama.

The canons of the ballets of Petipa are employed in the dramaturgy of "Cinderella" for demonstration of images of the royal court. Unlike the world of profound feelings of the main heroine, her surroundings are marked by primness and coldness – qualities which determined the style of Petipa's performances in ballet theater. The classical dances in Prokofiev's ballet obtain a comical tint as the result of deformation of their genre-related rhythmic formulas. The object of the composer's irony is demonstrated by many well-known choreographic numbers of Petipa's performances.



Keywords: the ballets of Sergei Prokofiev, Marius Petipa, academic ballet, the ballet “Cinderella,” the comical in music.

For citation: Galyatina Anna V. Transcription of Marius Petipa’s Choreographic Images in Sergei Prokofiev’s Ballet “Cinderella”. *Problemy muzykal’noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 2, pp. 118–123. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.118-123.

В творчестве Сергея Прокофьева последний балет «Золушка» выделяется среди других сочинений этого жанра. Если предыдущие шесть балетов ломали устои балетной музыки, то в «Золушке» композитор возвращается к нормам XIX века. «Я писал “Золушку” в традициях старого классического балета», – указывает С. Прокофьев (цит. по: [3, с. 221]). Однако остаётся неясным, на стиль какого «старого балета» – классического или романтического – опирался композитор, создавая «Золушку».

Уточнение вносит либреттист Н. Волоков¹. В предисловии к либретто «Золушки» он пишет: «Мне казалось, что русскому балету стоит вспомнить о Золушке ещё и потому, что в работе над этим сюжетом мы сумеем коснуться традиций русской классической хореографии, созданных и указанных нам великим Чайковским, особенно в его “Спящей красавице”» (цит. по: [5, с. 88]). Данный комментарий отсылает к жанру академического балета «эпохи Петипа».

Незримое присутствие М. Петипа ощущимо в балете «Золушка». Первое, что обнаруживает его стиль – это возвращение Прокофьева к композиции академического балета, ставшей визитной карточкой Петипа. Так, «Золушка» состоит из трёх актов с обязательными сюитами внутри и дивертисментом в последнем из них. В балете присутствует и характерная хореографическая форма — классический танцевальный цикл. Если учесть, что композитор ранее не использовал в балетных сочинениях подобных форм, то обращение к ним в «Золушке» демонстрирует установку композитора на авторский стиль мастера императорского балета.

При этом Прокофьев обращается к жанрово-стилевым закономерностям классического балета с долей иронии. Композитор подшучивает над стереотипами балетов «эпохи Петипа»: прежде всего, над музыкально-стилистическими нормами балетов Л. Минкуса, Ч. Пуни, но

также и над некоторыми известными сценическими номерами постановок Петипа. Композитор «играет» с музыкальными моделями академического балета.

Субъективной причиной пародирования и «передразнивания» классических норм в балете «Золушка» стало отношение Прокофьева к шаблонам и стандартам. В последнем балетном произведении композитор смеётся не над героями сказки Ш. Перро, а над эстетикой «старых» балетов. Точнее, балетов Петипа, нормы стиля которого подвергались критике в первой половине XX века, хотя ещё невольно и присутствовали в драмбалете – главном балетном жанре советского театра². По словам Т. А. Горячевой, «процесс “весёлого расставания” музыкального искусства со своим прошлым сделал комическое актуальной эстетической категорией музыки этого периода» [2, с. 18].

Объектом пародирования в балете становятся не только академические каноны танца, но и музыкальный язык. «Кардинальным достоинством (или пороком, если хотите) моей жизни всегда были поиски оригинального, своего музыкального языка. Я ненавижу подражание, я ненавижу избитые приёмы», – замечал Прокофьев (цит. по: [7, с. 3]). То же можно сказать о прокофьевской балетной музыке, где комизм достигается несоответствием канонизированных музыкально-выразительных средств реальной сценической ситуации или амплу героя. Столкновение (несоответствие) разных уровней музыкального текста (ритмоформула – жанр, жанр – интонация) создаёт эффект веселья.

Шутливый тон подачи стилевых норм балетов Петипа, безусловно, имеет и драматургическое значение. Так, при помощи деформированных балетных формул композитор создаёт сферу образов, противоположных Золушке. Если в показе главной героини Прокофьев стремился передать чувства, то в обществе, её окружающем, – бесчувствие, чопорность.

Именно эти признаки закрепились у деятелей балетного театра XX века за спектаклями Петипа, поставленными по правилам академизма³. В них «белый» стиль классического танца казался «безэмоциональным».

Для подтверждения сказанного обратимся к анализу балетной музыки. Но прежде определим способы проявления комического. Комическое в музыке исследуется в трудах Б. Бородин [1], Т. Горячевой [2], А. Коробовой [6], О. Соломоновой [9]. Авторы выделяют устоявшиеся языковые средства проявления комического: жанр скерцо, заострённые акценты, повторность реплик, эффект неожиданности, противопоставление, примитивизация музыкально-выразительных средств, искажение норм классического музыкального языка и другие. Для того чтобы осознать и выявить модусы комического в музыке, необходимо сопоставить жанрово-стилевые, композиционные, эстетические, языковые параметры произведения с классическими образцами (см.: [6]).

Так, в «Золушке» нарушается порядок номеров классического танцевального цикла. Он начинается с вариаций, подводящих к Адажио, а завершается Кодой. Внутри танцевальных циклов композитор использует типичные для «старых балетов» жанровые формулы. Например, в первом действии возникает танец «Падешаль» (танец с шалью). Само название танцевального номера уже указывает на ироничное отношение автора к традиционному *Pas de Châte*. В музыке вместо лёгкого, воздушного танца перед слушателями возникает «колючее» скерцо. Ирония композитора распространяется здесь на типичные для женского танца ритмоформулы польки и вальса с их неожиданным сопоставлением. Основу танца представляет скерцо в быстром темпе, с мелкими длительностями и скачкообразной мелодией. Ритм польки при этом передаёт не девичью игривость образа, как это обычно использовалось в выходных вариациях солисток в балетах М. Петипа, Л. Иванова, напротив, он придаёт танцу угловатость. Примитивная формула вальса, пробивающаяся сквозь скерцо, обрисовывает грубоватые манеры сестёр.

Над типичными в хореографии Петипа прыжками балерин, зачастую не связанными с образом, композитор смеётся в вариации «Худышки». «Несуразность» прыжков в танце Про-

кофьев подчёркивает ритмоформулой старинной жиги, стилистически противоречащей музыке и хореографии академизма.

В «Вариации Кубышки» показана угловатая пластика героини, стремящейся к изысканному танцу. Плавное движение нарушается благодаря тому, что ритм вальса возникает вновь и вновь, перебиваемый различными нетанцевальными ритмическими оборотами.

Прокофьев в «Золушке» шутит над некоторыми конкретными номерами балетов Петипа. Композитор создаёт звуковые символы, отсылающие слушателя к визуальным образам [9], в данном случае, хореографическим «изюминкам» мастера императорского балета. Например, «Танец кавалеров» из второго акта направляет слушателей к «Адажио Авроры с четырьмя кавалерами» из балета «Спящая красавица» П. Чайковского. В обоих случаях проступает торжественный тон, но ритм бурре в музыке Прокофьева преувеличивает чёткость и манерность танцевального образа, необходимые для классических движений в мужском танце второй половины XIX века.

«Вариации для четырёх танцовщиков» из балета «Раймонда» А. Глазунова становятся объектом иронии в «Танце четырёх сверстников» Прокофьева. Данный номер у Петипа выделялся на фоне множества женских вариаций. Здесь мужской танец вновь заявлял свои права на первенство, которое в XIX веке было утрачено в связи с главенством роли прима-балерины. Композитор обращается в музыке к модели хореографии мужских вариаций – с обязательными прыжками, которыми щеголяли исполнители у Петипа, порой нарушая целостность хореографии. Момент прыжка в музыке мужских вариаций «старых балетов» часто координировался пунктирной ритмической группой. В «Золушке» пунктирный ритм гиперболизирован: он приходится на каждую из четырёх долей, словно танец должен состоять только из одного прыжка.

Обязательными составляющими академических балетов выступали историко-бытовые и характерные сюиты. Второй акт «Золушки» так же, как и второй акт «Спящей красавицы», начинается с историко-бытовой сюиты. Прокофьев использует в ней ритмоформулы старинных танцев. В «Придворном танце» можно угадать ритм аллеманды. Но он присутствует в скрытом виде, проявляясь только в мелодии.



Параллельно ритму старинного танца возникает ритм галопа (с цифры 134), что создаёт комический эффект.

Традиционную для Петипа характерную сюиту Прокофьев вводит в последнем акте. И здесь композитор нарушает её целостность, пронизывая танцы сюиты ритмом галопа (движение которого отображает поиски Принцем Золушки). Сюита обнаруживает сходство с танцами невест из «Лебединого озера», «Щелкунчика»: в «Соблазне» изображается испанская невеста, в «Ориенталии» – арабская. В «Соблазне» Прокофьев не использует ритмоформулы привычного для балетов Петипа болеро. Музыка лишена типичных испанских танцевальных ритмоформул. Испанский колорит создаётся благодаря ладу – использованию II низкой ступени. Присутствует также жанровый намёк на серенаду в первой части и ритмоформула галопа – во второй. Серенада (танец первой пары) угадывается за счёт звучаний, имитирующих гитару: движения по звукам разложенных аккордов, квинтолей и секстолей мелодии, подобным гитарным переборам. Такие приёмы в первом разделе и энергичный ритм галопа во втором создают искусственный образ страстных испанских танцев балетов Петипа.

Подобно тому, как это происходит в «Щелкунчике», в «Соблазне» Прокофьева ритмическое остинато (движение фигураций шестнадцатыми в мелодии) нарушается включением гемиолы, что образует эффект неожиданности.

Традиционный для начала балетов Петипа марш заменён в «Золушке» во вступлении и начальных номерах гавотом, ещё более способствующим передаче чопорного стиля классических балетов. Выход героев в последнем действии всегда у Петипа начинался также с марша, но Прокофьев выбирает галоп – более подходя-

щий для передачи по-юношески стремительных шагов Принца, а не медленного шествия королевской семьи, завершающего императорские балеты.

В «Золушке», как видим, Прокофьев комически преломляет стиль балетов Петипа для воплощения образов, характеризующих королевский двор. Бесчувственность окружения короля подчёркивается устоявшимися элементами музыкального стиля академического балета и, прежде всего, через принцип создания балетной музыки на основе закреплённых за рядом танцевальных номеров жанровых ритмоформул. Модели классического балета Прокофьев помещает в новый контекст, используя музыкально-выразительные средства, нарушающие стереотипы ритмической организации танцев. В результате традиционные ритмоформулы вариаций перестают нести главную функцию: координации музыки и движения. Они «мелькают» на фоне таких нетрадиционных танцевальных номеров, как галоп, скерцо, пронизывающих музыку балета и придающих ему комический характер.

Композитор высмеивает рутинный принцип создания музыки для балетного спектакля – не только академического, но современного ему драмбалета, где одни и те же ритмические рисунки как по шаблону переносились из одного балета в другой. Кроме музыки балетов Петипа, поле критики со стороны композитора распространяется на шаблоны хореографии – обязательные для ряда танцев типы движения, часто не имеющие образного значения. Гиперболизацией какой-либо ритмоформулы танца, за которой в хореографии закрепился определённый рисунок движения, композитор подчёркивает механистичность балетной графики. Всё это служит изображением чопорности и холодности королевского двора, контрастирующего с живой, чувственной Золушкой.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Необходимо отметить, что С. Прокофьев работал над «Золушкой» с несколькими балетмейстерами: сначала с В. Чабукиани, затем с К. Сергеевым. Постановка же Р. Захарова в 1945 году осуществлялась на уже готовую музыку.

² В первой половине XX века нормы стиля балетов императорского мастера стали подвергаться критике. Стиль балетов Петипа – академический, классический – воспринимался деятелями балетного театра начала XX века как явление устаревшее. Именно так

относились к нему С. Дягилев (см.: [4]), М. Фокин и А. Горский. Их творчество было направлено против неукоснительных правил академических балетов. Эту же линию в 1920-х годах уже советского периода продолжил К. Голейзовский, творивший в противовес большому балету в жанре миниатюры. Новый взгляд на наследие Петипа сформировал Ф. Лопухов. Восстановленные им спектакли Петипа были теоретически изучены и стали неким шаблоном в создании нового жанра советского балета – драмбалета. В нём использовались композиция и формы академического балета, помещённые в новые условия трансляции

актуальных литературных источников. Но никто не видел и не хотел видеть прямых связей советского балета с императорским. Петипа хотя и вспомнили, но на пьедестал балета не вознесли.

³ Так, книга М. Фокина называется «Против течения», то есть против стиля балетов Петипа. В противовес «белому» бесчувственному классическому танцу, являющемуся основой академизма Петипа, балетмейстеры в начале XX века выступили со свободной пластикой, танцем модерн, открывающим перед зрителями стихию чувств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бородин Б. Б. Комическое в музыке. М.: Композитор, 2004. 206 с.
2. Горячева Т. А. Комическое в музыке как феномен истории художественной культуры: дис. ... канд. филос. наук. СПб., 2009. 167 с.
3. Долинская Е. Б. Театр Прокофьева. М.: Композитор, 2012. 376 с.
4. Илларионов Б. А. 1910. Петипа и Дягилев // Вестник Академии русского балета имени А. Я. Вагановой. 2017. № 3. С. 116–122.
5. Карнович О. А. Сказка на балетной сцене (интерпретация сюжета «Золушки»): дис. ... канд. искусствоведения. М., 2016. 220 с.
6. Коробова А. Г. Комическое в музыке как модальность художественного текста и её проявления в музыке // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 2. С. 135–142.
7. Курышева Т. А. Солнечная симфония // Советская культура. 1991. 5 января.
8. Сафонова Т. В., Фомина З. В. Об основаниях оптимизма в музыке С. С. Прокофьева // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 4. С. 66–71. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.066-071.
9. Соломонова О. Б. И когда смеётся лицо – вместе с ним не веселится ум (смеховое зазеркалье русской музыкальной классики): монография. Киев: Задруга, 2006. 380 с.
10. Шувалова А. А. О приёмах работы С. Прокофьева над музыкальными сочинениями (на материале высказываний композитора и его современников) // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2. С. 147–152. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.147-152.
11. Akopyan L. O. The Modernist Trend in Soviet Russian Music between the Wars: an Isolated Episode or a Part of a Big Current? // Lietuvos Muzikologija. 2016. V. 17, pp. 82–92.
12. Glivinsky V. V. Fedoseyev I. S. The St. Petersburg Classic School: Myth or Reality? // European Journal of Arts. 2016. No. 1, pp. 14–20.
13. Orlov V. S. Prokofiev and the Myth of the Father of Nations: the Cantata “Zdravitsa” // Three Oranges Journal. 2014. No. 26, pp. 16–24.
14. Pohorila M. S. Transformation of Classic Dance in Ballets in One Act of Oleksii Ratmanskyyi // Науковий вісник кийвського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2016. № 18. С. 57–63.
15. Zenkin K. V. The Perceptual Spaces in Music and the Role of Reflection Symmetry in their Structuring Symmetry // Culture and Science. 2014. V. 25. No. 3, pp. 157–176.

Об авторе:

Галятина Анна Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки, Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки (455036, г. Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0003-1685-8469**, agalatina@74.ru



REFERENCES



1. Borodin B. B. *Komicheskoe v muzyke* [The Comical in Music]. Moscow: Kompozitor, 2004. 206 p.
2. Goryacheva T. A. *Komicheskoe v muzyke kak fenomen istorii khudozhestvennoy kul'tury: dis. ... kand. filos. nauk* [The Comical in Music as a Phenomenon in the History of Artistic Culture: Dissertation for the Degree of Candidate of Philosophical Sciences]. St. Petersburg, 2009. 167 p.
3. Dolinskaya E. B. *Teatr Prokof'eva* [The Theater of Prokofiev]. Moscow: Kompozitor, 2012. 376 p.
4. Illarionov B. A. 1910. Petipa i Dyagilev [1910. Petipa and Diaghilev]. *Vestnik Akademii russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoy* [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet]. 2017. No. 3, pp. 116–122.
5. Karnovich O. A. *Skazka na baletnoy stsene (interpretatsiya syuzheta "Zolushki")*: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [The Fairy Tale on the Ballet Stage (Interpretation of the Plot of "Cinderella"): Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2016. 220 p.
6. Korobova A. G. The Comic as Modality of Artistic Text and its Appearances in Music. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2009. No. 2, pp. 135–142.
7. Kuryshcheva T. A. Solnechnaya simfoniya [The Solar Symphony]. *Sovetskaya kul'tura* [Soviet Culture]. 1991. 5 January.
8. Safonova T. V., Fomina Z. V. About the Foundations of Optimism in Sergei Prokofiev's Music. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 4, pp. 66–71. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.066-071.
9. Solomonova O. B. *I kogda smeetsya litso – vmeste s nim ne veselitsya um (smekhovoe zazerkal'e russkoy muzykal'noy klassiki): monografiya* [And When the Face Laughs – While Along with it the Mind is not Happy (Laughter through the Looking Glass of the Russian Musical Classics): a Monograph]. Kiev: Zadruga, 2006. 380 p.
10. Shuvalova A. A. Concerning Sergei Prokofiev's Manner of Working on His Musical Compositions (on the Material of the Composer's and His Contemporaries' Statements). *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 2, pp. 147–152. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.147-152.
11. Akopyan L. O. The Modernist Trend in Soviet Russian Music between the Wars: an Isolated Episode or a Part of a Big Current? *Lietuvos Muzikologija*. 2016. V. 17, pp. 82–92.
12. Glivinsky V. V. Fedoseyev I. S. The St. Petersburg Classic School: Myth or Reality? *European Journal of Arts*. 2016. No. 1, pp. 14–20.
13. Orlov V. S. Prokofiev and the Myth of the Father of Nations: the Cantata "Zdravitsa". *Three Oranges Journal*. 2014. No. 26, pp. 16–24.
14. Pohorila M. S. Transformation of Classic Dance in Ballets in One Act of Oleksii Ratmanskiiy. *Naukoviy visnik kiivs'kogo natsional'nogo universitetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo* [Scholarly Bulletin of the Kiev National I. K. Karpenko-Caryy University of Theater, Cinema and Television]. 2016. No. 18, pp. 57–63.
15. Zenkin K. V. The Perceptual Spaces in Music and the Role of Reflection Symmetry in their Structuring Symmetry. *Culture and Science*. 2014. V. 25. No. 3, pp. 157–176.

About the author:

Anna V. Galyatina, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Music Theory and Music History, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy) (455036, Magnitogorsk, Russia),
ORCID: 0000-0003-1685-8469, agalyatina@74.ru

