

Галина Уланова в роли Золушки на первопостановке балета Сергея Прокофьева *Золушка*. Сезон 1945/1946. Фотография из журнала *Советская музыка*. 1946, № 8/9, с. 36.



Золушка — Г. Уланова  
(в постановке Гос. Большого театра)

# BALETS: NO KOMPONISTA IECERES LĪDZ IESTUDĒJUMAM

## НОВАТОРСТВО ПОЗДНИХ БАЛЕТОВ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА

Татьяна Курышева

Статья основывается на материале доклада, сделанного в 1991 году в Глазго (Великобритания) на юбилейной конференции, посвященной 100-летию Прокофьева.

С балетом творческая судьба Сергея Прокофьева (1891–1953) связана на всем ее протяжении. Первый балетный опус был начат сразу после окончания консерватории. Толчком послужило предложение Сергея Дягилева, сделанное юному музыканту в Лондоне, куда Прокофьев направился по завершении учебы (1914), и где в этот период проходил очередной знаменитый русский оперно-балетный сезон. И хотя первый замысел – *Ала и Лоллий* – как балет не реализовался, а музыка вошла в *Скифскую сюиту*, вскоре за ним последовал другой заказ Дягилева. Результатом его явился балет *Шут*, заверченный уже в 1915 году.

Последний же балет *Каменный цветок* композитор писал на закате жизни.<sup>1</sup> Сочинение в основном было закончено в 1950 году, однако в процессе ожидания постановки композитор все продолжал возвращаться к новой партитуре. Как пишет в своих воспоминаниях о Прокофьеве балетмейстер Леонид Лавровский, днем 5 марта 1953 года Прокофьев *сидел над партитурой дуэта Катерины и Данилы, чувствовал себя хорошо, был поглощен работой* [1: 526]. А вечером композитора не стало.

Названные жизненные вехи символически подчеркивают важное место балетного жанра в творчестве композитора. Но в куда большей степени о том же свидетельствует мировой успех балетов Прокофьева, а также стабильный огромный интерес хореографов к прокофьевской музыке небалетного происхождения. Охватить все постановки на музыку Прокофьева практически невозможно, но необходимо помнить, что среди огромного множества спектаклей с его музыкой важнейшее место занимают семь собственно авторских партитур: *Шут* (1915, 2-я ред. 1920), *Стальной скок* (1925), *Блудный сын* (1928), *На Днепре* (1930), *Ромео и Джульетта* (1936), *Золушка* (1944), *Каменный цветок* (1950). Это – особый музыкально-хореографический мир, выстроенный уже самим композитором на протяжении жизни.

И все же было бы неверно воспринимать балетное творчество Прокофьева как единый сквозной процесс. Созданные балеты достаточно четко делятся на две группы, позволяя условно называть их *ранними* и *поздними*, исходя из формального признака – времени

<sup>1</sup> Полные наименования упомянутых балетов, которые на практике, однако, часто сокращаются – *Сказка о шуте, семерых шутов перешутившего и Сказ о каменном цветке*.

написания. Причем граница между одной и другой группой сочинений обусловлена не только и не столько временем создания. Балеты разнятся трактовкой жанра, эстетикой, принципами подхода к музыкальному воплощению избранного замысла. А кроме того – адресатом, ставившим перед автором достаточно конкретные задачи, что Прокофьев при сочинении музыки всегда любил и умел выполнять безукоризненно.

Ранние балеты писались для русских сезонов Дягилева, для Запада. Поздние три – по заказу Мариинского (тогда Кировского) и Большого театров России, то есть для отечественной сцены. Другой вопрос – как они потом шли по миру, где ставились, кто и как интерпретировал, ведь количество и характер их прочтений хореографами демонстрирует огромное множество примеров и очень пеструю картину. В данном случае речь идет именно об авторском подходе к балетному жанру, об идеях, владевших самим композитором в момент создания музыки и воплощенных в законченных произведениях.

О том, что Прокофьев размышлял на эту тему, свидетельствуют следующие его строки: *У нас любят длинные балеты, заполняющие целый вечер; за границей предпочитают короткие. [...] Разница точек зрения происходит оттого, что у нас придают большее значение сюжету и его развитию; за границей же считают, что в балете сюжет играет второстепенную роль* [2: 187]. И действительно, *Ромео и Джульетта*, *Золушка* и *Каменный цветок* – большие, многоактные спектакли, насыщенные сюжетными подробностями последовательно развивающегося действия. Но за этим внешним отличием кроется и нечто большее – другая концепция балетного театра, которая заложена уже в музыкальном решении.

Известно, что для Прокофьева само по себе понятие *новизны*, непохожести решения – одно из важнейших условий творчества, кредо, которому он сам стремился следовать на протяжении всей жизни. Такой подход включает в творческий процесс сильнейшее рациональное начало. В этой связи можно вспомнить, в частности, одно типично прокофьевское размышление об изобретательности: *Изобретательность у композитора почти не менее важна, чем внутреннее содержание. Величайшие классики были величайшими изобретателями. [...] тяжел путь [...] композитора, не желающего или не умеющего изобретать: если у него есть интонационная новизна, его примут, но не скоро; если же нет и этого, его сразу или не сразу, но непременно сдадут в архив* [2: 188]. Следом возникает естественный вопрос – в какой мере и в каком направлении работала ищущая новизну мысль композитора в его балетном творчестве?

Существует определенный стереотип отношения к балетному наследию Прокофьева. Ранние балеты воспринимаются как сочинения новаторские, как смелый, порой эпатажирующий прорыв в неизведанное. Поздние – как работы традиционного толка, опирающиеся на

исторически сложившийся классический музыкально-театральный канон. Однако вряд ли художник на этапе сильного, зрелого мастерства желал бы и мог бы изменить своей важнейшей ипостаси – потребности сказать новое слово новым, неповторимым способом. Скорее творческая энергия композитора в разные моменты творчества должна была бы искать для себя разные выходы, в том числе и в плане новаторства. С балетом произошло именно это.

Совершенно очевидно, что в ранних балетах Прокофьев на первое место ставит задачи чисто музыкантские. Его *изобретательность* направлена на звуковую материю как таковую, нередко на эффектные частности (типа начала *Шута*, которое автор не без юмора замыслил как *посвистывания и побрякивания, как будто с оркестра вытирают пыль перед началом спектакля* [2: 167]). Господство собственно музыкальных идей и желание *трактовать материал симфонически* влечет к созданию Четвертой симфонии на музыке балета *Блудный сын*, к симфонизации музыки с малым вниманием к его сюжетной фабуле в *Стальном скоке*. Даже в балете *На Днепре* придуманный нелепый сюжет был, по словам композитора, *не целью, а поводом для того, чтобы попытаться достигнуть пропорциональной музыкально-хореографической постройке* [2: 188]. Подобная конструктивная задача – тоже задача чисто музыкального порядка.

Иное в балетах поздних. Искания композитора в них – это искания синтетической природы, охватывающие в неразрывном единстве и взаимодействии сюжетную, зрелищно-театральную и музыкально-звуковую стихии. Новаторство Прокофьева в *Ромео и Джульетте* и двух последующих балетах – это прежде всего новаторство в сфере музыкально - режиссерской. Именно благодаря музыкальной режиссуре, запрограммированной в музыкальном тексте, каждый из этих балетов предстает как неповторимая сюжетно-зрелищно-музыкальная концепция.

Режиссерский художественный дар специфичен. Он несет в себе организационную энергию, поскольку искусство режиссуры – и в сценических, и в экранных искусствах – вершится за счет чужой *материальной* базы. Пользуясь этим *готовым* материалом, художник-режиссер организует во времени и пространстве избранные им для синтеза художественные элементы. Упрощенно говоря, в самом выборе и соединении выбранного заключено его индивидуальное творческое решение, включая, например, и трактовку того или иного известного литературно-драматического произведения.

Музыкальная режиссура как тип творческого мышления композитора по-своему переосмысливает возможности режиссерского искусства. Реализуясь в тексте музыкального произведения, режиссура проявляет себя в характере музыкального материала – его многозначности, ассоциативных связях, зрелищности, а также в принципах его преподнесения. Вспоминая работу с Дягилевым в 1915 году, Прокофьев замечает: *Дягилев корил меня за любовь к*

разнообразным музыкам. [...] “Но ведь это ведет к узости”, – возражал я [2: 152]. Любовь к разнообразным музыкам – проявление режиссерской природы мышления, изначально заложенной в Прокофьеве. Умение изобретать, на котором настаивал композитор, – также.

В середине 30-х годов, непосредственно перед созданием *Ромео и Джульетты*, Прокофьев делает две работы, которые выводят режиссерскую грань его дарования на качественно новый уровень. Это – музыка к кинофильму *Поручик Киж* (1933) и музыка к спектаклю *Египетские ночи* знаменитого режиссера Александра Таирова в Московском Камерном театре (1934). *Египетские ночи* стали предварительной встречей один на один с Шекспиром, подготовившей к звуковому воплощению великой драматургии. *Поручик Киж* послужил началом работы Прокофьева в кино. Она углубила синтетическое мышление художника, некое слышание-видение, которое в своем дальнейшем киномузыкальном творчестве (*Александр Невский*, 1938, и *Иван Грозный*, 1942 – шедевры кинорежиссера Сергея Эйзенштейна) композитор довел до совершенства. Позднее Эйзенштейн, говоря о Прокофьеве, отметит поразительный феномен создания музыкального эквивалента к любому куску зрительного явления [6: 484] и то, что музыка Прокофьева удивительно пластична, нигде не становится иллюстрацией, но, всюду сверкая торжественной образностью, она поразительно раскрывает внутренний ход явлений, его динамическую структуру, в которых воплощаются эмоция и смысл события. *Марш ли это, [...] поединок ли Меркуцио и Тибальда* [...] [6: 488, 491]. Все это будет сказано потом. А на данном этапе рассуждений важно, что именно обе названные работы в преддверии балета *Ромео и Джульетта* обострили в Прокофьеве-музыканте режиссерскую фантазию, обозначив начало новой творческой главы. Его изобретательность устремилась в другое русло.

В основе балета *Ромео и Джульетта* лежит театральная пьеса. Это облегчает композиционные задачи – ход событий трехактного балета практически полностью (с некоторыми естественными и не принципиальными сокращениями) соответствует исходному драматургическому варианту. То есть, перед Прокофьевым, с одной стороны, стояла как бы прикладная задача – ясно и броско передать музыкой напряженные коллизии сюжета бессмертной пьесы в удобной для танца музыкальной форме. Но, с другой, на него не могла не давить симфоническая традиция балетного жанра, принятая в том числе и им самим. И композитор, опираясь на сценарий, симфонизирует сюжет музыкально выстроенными эпизодами, кадрами, аттракционами (по Эйзенштейну), подобно тому, как это делает современный театр или кинематограф под рукой выдающихся мастеров режиссуры. Каждый такой образно-концентрированный эпизод раскрывает узловую момент во взаимоотношениях персонажей или в развитии сюжетных событий. Именно в монтажном сопряжении эпизодов трагедия разворачивается во всей полноте

и глубине. И для каждого эпизода композитор находит свой музыкально-интонационный ключ.

Рельефность и смысловая определенность материала у Прокофьева в *Ромео и Джульетте* столь сильны, что музыка трудно поддается иной, чем предполагается контекстом сценария, сценической реализации. Сегодня, когда многие постановщики готовы на любые перестановки и купюры, на введение разной музыки из разных источников, внимательное следование прокофьевской музыкальной режиссуре в *Ромео и Джульетте* – залог успеха. Думается, что попытки использовать музыку, задуманную Прокофьевым для одной ситуации, в другом контексте изначально обречены на потери и даже неудачу. В музыке балета практически нет проходных мест, она вся целиком образно насыщена и самоценна (вспомним огромную популярность на концертной сцене ее симфонических сквит). И вся готова для сложной пластической интерпретации. Быть может, именно из-за этой самоценности, из-за отсутствия каких бы то ни было черт прикладного характера люди театра первоначально восприняли эту великую музыку как непригодную для балета. История сохранила иронично переименованные шекспировские строки, ходившие во время первых репетиций по театру: *Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете...* Тогда же Большой театр, заказавший композитору балет, расторг договор из-за нетанцевальности (!) созданной музыки. Премьера состоялась за границей – в Брно (Чехия, 1938). И лишь затем сочинение было *услышано* дома, и началось его триумфальное шествие по сценам мира.

Когда Прокофьев решил писать балет, он, по его словам, стал искать лирический сюжет. Предложенная трагедия Шекспира этому пожеланию отвечала идеально. И действительно, в сочинении Прокофьева лирика щедро разлита во множестве тонких эмоциональных оттенков от хрупкой нежности до страстных порывов (можно вспомнить многочисленные дуэты главных персонажей – на балу, у балкона и, конечно, в сцене *Прощание перед разлукой*). Широко представлен в балете и более традиционный для него жанрово-бытовой фон – все эти массовые танцевальные сцены на площади, на балу, на улице. Однако с позиции авторской музыкальной режиссуры особо выделяются другие эпизоды, каждый из которых оказался не только уникальным знаком данной музыкальной трагедии, но и новаторской музыкально-режиссерской находкой композитора.

Таковы прежде всего все ключевые эпизоды, в которых ощутимо дыхание смерти. Это и *Танец рыцарей* из I акта (можно вспомнить, что *Танец рыцарей* в сквите называется *Монтекки и Капулетти*, его главная тема – сильнейший образ бескомпромиссной смертельной вражды), и два боя и две гибели – Меркуцио и Тибальда – во II акте, и, особенно, протяженный трагический эпизод *quasi* смерти, а по сути – самоубийства Джульетты (вся сцена с напитком) в III акте. Про-

кофьева даже упрекали, что в этом балете в его музыке слишком много смерти. Но ведь это не у него, а у Шекспира! А музыка просто своими силами воссоздает перед слушателем-зрителем шекспировский театр с подлинно шекспировским размахом.

К бесспорным музыкально-режиссерским находкам можно отнести и *акварельный* портрет Джульетты-девочки из I акта. Неожиданный для балетной лирической героини облик угловатого озорного подростка возникает в музыке в момент ее первого появления. В результате дальнейшая психологическая эволюция главного персонажа, которую предлагает шекспировский текст, предстает в музыкальном преподнесении Прокофьева очень глубокой и многогранной.

Музыкальное новаторство каждой из этих сцен заключено в каком-либо штрихе, определяющем и пластический, темпоритмический облик эпизода, и его настроение, атмосферу. В *Джульетте-девочке* это моторно-токатный характер первой темы с прямолинейными гаммообразными до-мажорными пассажами и упругими кадансами. В *Танце рыцарей* – прежде всего фактура и ритм. В сцене гибели Меркуцио – трагический слом веселых лейтмотивов подобно кривозеркальному отражению недавней подлинно ренессансной радости бытия. В сцене гибели Тибальда – заключительные 15 ударов на одном созвучии – физически ощущаемая агония дикого зверя, которую затем сменяют *вопли* траурного марша уже по всем сломанным судьбам. А в сцене Джульетты с напитком – поразительном музыкальном замещении ее кульминационного, полного трагизма монолога у Шекспира, – оstinato как медленное и неотвратимое погружение в небытие...

Вероятно, можно было бы обратить внимание и на музыкальный материал других эпизодов. Но уже из приведенных примеров видно, куда направлена *изобретательность* композитора в этом сочинении. Автор музыкальными средствами (и в частности и в целом) решает концептуально-режиссерские задачи будущего спектакля.

Не менее интересный материал для размышлений предлагает следующий балет Прокофьева *Золушка*, хотя здесь, согласно сценарию, все опирается на совершенно иные принципы. При этом связь с прославленной сказкой Шарля Перро, положенной в основу либретто, раскрывает лишь один, поверхностный содержательный уровень сочинения, в то время как музыкальное наполнение – значительно сложнее, многоплановее и глубже. У Прокофьева это не только добрая детская сказка, но и поэма о всепоглощающей любви, притча о добре и зле, произведение, в котором переплетаются реальность, фантастика и сатира. И все это сделано средствами музыкального искусства, то есть заложено в *партитуре*.

*Золушка*, как и *Ромео и Джульетта*, насыщена прекрасной музыкой, которая часто звучит с концертной эстрады и в симфонической, и в камерных версиях. Но, одновременно, это – сугубо театральное

произведение, музыкально срежиссированное мастером. Этот вывод распространяется и на композицию, и, особенно, на музыкальный материал балета. Самый эффектный авторский ход в *Золушке* – намеренное столкновение разных по стилю музык. На их взаимодействии и контрастах разворачивается музыкальный сюжет.

*В некотором царстве, в некотором государстве...* – так начинаются сказки. События в них разворачиваются в условном времени-пространстве, и рассказчик, и слушатель с удовольствием разделяют эти *правила игры*. Пространство балетного театра – это танец, и основная часть прокофьевской музыкальной сказки опирается на разнообразные конкретные танцевальные жанры. Но функция этой танцевальной основы отнюдь не прикладная, у всего есть четкая смысловая роль.

Первый условный музыкальный пласт создает звуковую атмосферу места действия. Стилизованные танцы в I и II актах (гавот, бурре, паспье, павана, куранта, менуэт) направляют фантазию слушателя куда-то в эпоху рококо, *в некоторое царство...* реверансов и куртуазной условности, в равнодушный окружающий мир, в котором никому нет дела до чувств главных героев. В III акте, когда принц устремляется на поиски своей любви по всему миру, меняется место действия – меняется и звуковая картина: появляются танцы других народов – восточные, испанские...

Второй танцевальный пласт – звуковая атмосфера внутреннего мира главных героев сказки. В этом случае временные и пространственные корни танцев не имеют значения. Музыка, отражающей строй души порывистого принца, становится мазурка с ее острой ритмической основой и галопы – знак динамичного мира юного героя. Развернутые поэтические вальсы во всех трех актах связаны с Золушкой. В них – ее мечты, ее робкие надежды на счастье, ее предчувствие и обретение любви (медленный вальс заключительного дуэта III акта). В балете Прокофьева музыкальный образ Золушки, всего лишь сказочного персонажа, благодаря поэтическим вальсам, наполняется утонченной женственностью реального человека, в чем-то перекликаясь с Наташей Ростовой из *Войны и мира* Льва Толстого, душа которой тоже воспарила во время вальса на первом балу.

Третий музыкальный пласт – эпизоды, в которых отражается важный для данного балета осязаемый мир реальности. Он охватывает музыкальные характеристики отдельных персонажей, портреты и сценки, меткие зарисовки колоритных живых людей. *Я стремился, писал Прокофьев, так изобразить в музыке характеры милой мечтательной Золушки, ее робкого отца, придирчивой мачехи, своенравных задорных сестер, горячего юного принца, чтобы зритель не оставался равнодушным к их невзгодам и радостям* [4: 250]. Среди таких подлинно театральных жемчужин – моторный скерцозный дуэт *Па де шаль* (ссора сестер из-за шали!); выход и вариация принца во

II акте, завершению которой сопутствует чисто режиссерская ремарка композитора: *принц садится на трон как в седло*; и, особенно, *Урок танца* из I акта на музыке гавота в шаржированном исполнении двух таперов-скрипачей прямо на сцене.

Наконец, четвертый пласт – это музыкальный мир фантастики, который представлен композитором также в своей звуковой неповторимости. Можно вспомнить одну из важных музыкальных характеристик – тему доброй феи-нищенки: музыка, застывшая на двух гармониях, словно излучает завораживающий свет. Любопытно, что Галина Уланова, готовя заглавную партию, по ее словам, *пробовала уговорить Прокофьева отдать Золушке чудесную тему феи-нищенки, но это было совершенно тщетно. [...] Если он видел или слышал данную тему, как тему феи-нищенки, то не было на земле такой силы, которая была бы способна поколебать его* [5: 436–437]. Воспоминание прославленной балерины очень интересно с позиции музыкально-театральных, музыкально-режиссерских устремлений Прокофьева. Равно и как назидание многим современным хореографам, готовым, сообразно локальным фабульным задачам, не задумываясь перемещать любую музыку в чуждое изначальное замыслу место.

Другой, пожалуй, самый важный и самый дорогой для автора фантастический музыкальный эпизод балета – сцена полночного боя часов. Задача, вставшая перед композитором, потребовала эффектной оркестровой звукописи. Здесь есть и многоуровневое остинато – изображение биений маятника, и движения часового механизма, на фоне которых развивается танец двенадцати карликов, выскокивших из часов; и собственно бой часов – мрачные низкие удары с последующей реверберацией, которую изображают ползучие диссонирующие аккорды у виолончелей, тромбонистов и бас-кларнета. Полночный бой часов – не только самый яркий симфонический эпизод в балете. Это – драматическая, даже философская кульминация спектакля. Она *услышана и увидена* композитором-режиссером, выразившем идею неумолимости времени с впечатляющей силой.

Совершенно очевидно, что музыкальное прочтение Прокофьевым драматической пьесы (трагедия Шекспира) и сказки предлагает в каждом случае свой вариант симфонизированного сюжетного балетного театра. Фантазия музыканта в них направлена отнюдь не только на сочинение *свежей* музыки. Автор явно все время пребывает в изобретательных режиссерских поисках, предлагая уже в музыкальном тексте свой *ключ* к концепции будущего спектакля. Последняя балетная работа композитора демонстрирует следующий этап аналогичных устремлений.

Балет *Каменный цветок* писался Прокофьевым в очень трудное время. Погромное постановление Политбюро центрального комитета коммунистической партии от 10 февраля 1948 года<sup>2</sup> обвинило Прокофьева (наряду с Дмитрием Шостаковичем, Арамом Хачатуряном и другими крупнейшими музыкантами страны) в

формалистических извращениях, в антидемократических тенденциях, чуждых советскому народу и его художественным вкусам. Последовали статьи в печати, запреты на исполнения, и можно только вообразить, каким потрясением для всемирно известного музыканта в расцвете творческих сил стало требование по сути отказаться от собственного лица музыканта-новатора. В таких психологических тисках начал Прокофьев работу над последним балетом.

В основе сюжета *Каменного цветка* лежат мотивы нескольких уральских сказов из книги *Малахитовая шкатулка* Павла Бажова. Либретто, над которым работала супруга композитора Мира Мендельсон-Прокофьева с балетмейстером Леонидом Лавровским, получилось излишне мозаичным, перегруженным фабульными подробностями. Лавровский задумывал прежде всего эффектное зрелище, насыщенное сказочно-фантастическими и реалистическими бытовыми деталями. Все это, естественно, должно было трудно поддаваться музыкальному обобщению, динамичной музыкальной режиссуре.

Балет изначально задумывался как масштабное полотно ярко выраженного национального колорита. Причем, следуя запросам пространного либретто, наряду с обилием вновь создаваемой музыки композитор привлек уральский фольклор и некоторые собственные ранние сочинения. Один из основных упреков композитору в связи с *Каменным цветком* – в фрагментарности, мозаичности – обусловлен избранным принципом организации крупной формы (картин, сцен, эпизодов) методом соединения излишне большого числа экспозиционно излагаемых тематических материалов.

Казалось бы, при такой исходной позиции создание компактного музыкально-режиссерского театрального произведения, к которому должен был быть устремлен Прокофьев, вряд ли возможно. И премьера (1954), состоявшаяся уже после ухода композитора из жизни, это подтвердила. Однако, все не так однозначно.

На отечественной сцене *Каменный цветок* шел в двух версиях. Первая, не имевшая успеха, принадлежит Леониду Лавровскому. Его спектакль получился декоративным, но рыхлым, без внутреннего нерва, несмотря на то, что постановщик, он же соавтор либретто, начал работу над произведением, когда композитор был еще жив. Зато вторая версия в постановке Юрия Григоровича (1957) как бы заново открыла сочинение. Он внес значительные композиционные изменения (уменьшил четырехактный балет до трех актов, отказался от 10 номеров из 46, некоторые сократил или переставил), но, главное, в сущности предложил другую концепцию, переведя произведение из изобразительно-декоративной плоскости в психологическую. На основе прокофьевской музыки Григорович сам симфонизировал спектакль.

Это позволяет придти к неожиданному и важному заключению: если композиционная сторона произведения действительно не была

автором отшлифована, то сам музыкальный материал был продуман и концепционно разрабатывался Прокофьевым в определенном направлении. Попробуем эту концепцию сформулировать.

В характерных для себя поисках *ключа* к музыкально-режиссерскому решению нового балета, что в данном случае оказалось задачей весьма тяжелой, композитор из разрозненных мотивов либретто избирает одну стержневую идею – идею радости творческого труда [3: 257]. Ее олицетворяет стремление Данилы-мастера постичь тайну красоты, то есть тайну искусства. Остальные образы балета: таинственный и могучий мир природы – источник вдохновения, справедливости, жизненной силы; любовь земная в лице Катерины; зло низменного бытия в поступках приказчика Северьяна; круговерть окружающей реальной жизни – все они должны оттенять и усиливать становление ведущей идеи. При таком подходе главным персонажем становится Хозяйка Медной горы – символ красоты и творческого поиска. Встреча с ней открывает художнику мир прекрасного, с ее помощью Данила достигает совершенства.

Именно такой балет и поставил Юрий Григорович. Но поразительно, что главное художественное открытие второй версии было одновременно важнейшим нервом в процессе сочинения музыки Прокофьевым. Лавровский вспоминает, как волновался Прокофьев в начале работы над балетом: *“Вы знаете, меня уже скоро начнет мучить тема Хозяйки Медной горы; какая она будет, еще не знаю, но она скоро будет меня мучить”*... А некоторое время спустя: *“Вы знаете, – крикнул он мне, – я нашел тему Хозяйки. Вот она!”* [1: 520] В этой находке, которую автор воспринял как откровение, как дар свыше, и заключен *ключ* к созданному им произведению.

Главная тема Хозяйки, которая очень нравилась самому Прокофьеву, – подлинное мелодическое озарение композитора. В ее упругом взлете, подобном разжатой пружине, в тембровой окраске (трубы) соединены сила и красота. Как важнейшая звуковая идея лейттема Хозяйки звучит в балете многократно, сопутствуя, по замыслу автора, всем моментам активного действия всемогущей фантастической героини. Тема Хозяйки претерпевает различные трансформации, разрушая представление о статике, о неспособности к развитию мозаичного музыкального материала балета...

Прокофьеву не довелось увидеть на сцене свое последнее музыкально-хореографическое детище. Не удалось довести до совершенства авторскую версию, которая, вероятно, мерцала в его воображении. Не хватило сил отказаться от навязанных ему идеологических требований в труднейший для творчества период 1948–1950 годов. Но вторая постановка, осуществленная Григоровичем, доказала, что в самой партитуре *Каменного цветка*, в самой музыке уже было все необходимое для возникновения сильного режиссерского спектакля.

Завершая рассмотрение поздних балетов Прокофьева, можно сделать главный вывод. Их новаторство заключено не только и не столько в бесспорных высочайших достоинствах музыки, сколько в музыкально-режиссерском решении избранных сюжетов, в стремлении создать уже на уровне музыкального текста потенциальный образ спектакля. С этой позиции партитура каждого из затронутых балетов уникальна.

### Литература

1. Лавровский, Леонид. *„Сейф“ творческого дара (из воспоминаний о Сергее Прокофьеве)* // С. С. Прокофьев. *Материалы. Документы. Воспоминания* / 2-е изд., доп. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961, с. 514–524.
2. Прокофьев, Сергей. *Автобиография* // С. С. Прокофьев. *Материалы. Документы. Воспоминания* / 2-е изд., доп. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961, с. 15–196.
3. Прокофьев, Сергей. *[Встреча Волги с Доном]* // С. С. Прокофьев. *Материалы. Документы. Воспоминания* / 2-е изд., доп. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961, с. 257.
4. Прокофьев, Сергей. *О „Золушке“* // С. С. Прокофьев. *Материалы. Документы. Воспоминания* / 2-е изд., доп. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961, с. 249–250.
5. Уланова, Галина. *Автор любимых балетов* // С. С. Прокофьев. *Материалы. Документы. Воспоминания* / 2-е изд., доп. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961, с. 431–438.
6. Эйзенштейн, Сергей. *Заметки о Прокофьеве* // С. С. Прокофьев. *Материалы. Документы. Воспоминания* / 2-е изд., доп. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961, с. 481–492.

Olga Ļepešinska Pelnrušķītes lomā  
Sergeja Prokofjeva baleta *Pelnrušķīte*  
pirmiestudējumā.  
1945./1946. gada sezona. Fotografija  
no žurnāla *Sovetskaja muzyka*. 1946,  
8/9. nr., 38. lpp.

