

В.В. Перхин

**Шестнадцать писем С.С. Прокофьева
о балете «Золушка» (1940–1946):
К истории создания произведения**

Аннотация: Автор представил и проанализировал переписку С. Прокофьева с руководителями Ленинградского театра оперы и балета им. С.М. Кирова, которую тот вел в годы работы над балетом «Золушка», проливающую свет на историю создания балета.

Ключевые слова: Сергей Прокофьев, Ленинградский государственный академический театр оперы и балета им. С.М. Кирова, «Золушка», Е.М. Радин, Галина Уланова, Ю.А. Завадский, Н.Д. Волков, В.М. Чабукиани, Л.М. Лавровский, О.В. Лепешинская, евразийство, Н.С. Трубецкой, П.П. Сувчинский, Д.П. Святополк-Мирский

Abstract: The author publishes and analyzes the S. Prokofiev's correspondence with the heads of the S.M. Kirov Academic Leningrad Theater of Opera and Ballet during the work on the ballet «Zolushka», which enlightens the history of the creation of the ballet.

Key words: Sergei Prokofiev, S.M. Kirov Academic Leningrad Theater of Opera and Ballet, the ballet «Zolushka», E.M. Radin, Galina Ulanova, Y.A. Zawadsky, N.D. Volkov, V.M. Chabukiani, L.M. Lavrovsky, O.V. Lepeshinskaya, Eurasianism, N.S. Troubetzkoy, P.P. Suvchinsky, D.P. Svyatopolk-Mirsky

Переписка С.С. Прокофьева с руководителями Ленинградского государственного академического театра оперы и балета им. С.М. Кирова за годы работы над балетом в течение долгого времени не попадала в поле зрения исследователей и критиков. Когда же, наконец, она была замечена, то получила весьма поверхностное и шаблонное прочтение¹. Переписка хранится в архивном фонде театра и позволяет точнее понять художественный замысел композитора, узнать динамику его творческого сотрудничества с театром, уточнить хронологические рамки сочинения музыки этого произведения².

¹ См.: Гурова Я. Петербургская «Золушка» XIX–XX вв. СПб., 2007. С. 26–27. Автор путает даже архивы – ЦГАЛИ СПб. и РГАЛИ.

² Окончание работы над музыкой балета принято датировать 1944 годом. Исследователи идут вслед за сообщением композитора, которое прозвучало по московскому радио 4 ноября 1945 года: «В 1944 году я закончил работу над балетом «Золушка» (См.: Прокофьев С. [О моих работах за годы войны] // С.С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания / Сост. С.И. Шлифштейн.



С.С. Прокофьев

После успеха постановки «Ромео и Джульетта» (преьера 11 января 1940 года) руководство театра, как известно, придавало большое значение сотрудничеству с Прокофьевым. Было решено вступить с ним в переговоры о написании нового балета. Переговоры были начаты 23 января, когда композитор присутствовал на спектакле «Ромео и Джульетта»¹. Первоначально речь шла о замысле балета «Золотой ключик»² по весьма популярной книге А.Н. Толстого. Позднее по желанию Г.С. Улановой возникло название «Снегурочка»³. Оно и вошло в проект Договора с композитором, подготовленный театром в ноябре. Однако в какой-то момент назва-

ние «Снегурочка» было зачеркнуто и сверху вписано имя Золушки (Л. 1). 23 ноября директор театра Е.М. Радин (1897–1944) сообщил об этом в Комитет по делам искусств при Совете народных комиссаров и просил «в виде исключения» установить Прокофьеву «гонорар в размере 20 000 рублей» (Л. 3). 23 ноября 1940 года председатель Комитета М.Б. Храпченко дал такое разрешение. Однако режиссер Ю.А. Завадский, руководитель Театра им. Моссовета и муж Улановой, настаивал на «Снегурочке». 29 ноября Радин телеграфировал композитору: «Завадский звонил нам о договоренности <с> Вами. “Снегурочка” – очень хорошо» (Л. 4). Но окончательное решение директор отложил до встречи в Москве – на «оперной конференции все уточним»⁴. В конце концов противоборство желаний балерины и композитора завершилось победой Прокофьева. В соответствии с окончательным договором он обещал представить клавир «Золушки» 31 апреля 1941 года, а 11 октября – партитуру (См.: Л. 1).

24 декабря 1940 года Прокофьев отправил Радину первое письмо, в котором сформулировал художественный замысел произведения.

М., 1961. С. 252).

¹ А не «в конце зимы», как утверждал мемуарист. См.: *Слонимский Ю.* Встречи с Прокофьевым // Музыкальная жизнь. 1960. №5. С. 10.

² ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 200. Л. 1. В дальнейшем при цитировании документов этого дела номера листов указываются в тексте.

³ См. об этом: *Слонимский Ю.* Встречи с Прокофьевым. С. 10.

⁴ Всесоюзная оперная конференция проходила во вторую декаду декабря. См.: *Грошева Е.* Советская опера // Советское искусство. 1940. 15 декабря. С. 2; Советская опера // Там же. 22 декабря. С. 1.

1.

Балет «Золушку» я вижу как современный классический балет с его характерными особенностями формы как па-д'аксион, гран-па и т. д. Одновременно с тем мне хочется видеть в героине не сказочный, полуреальный персонаж, а живое лицо с человеческими переживаниями, т. е. по возможности углубить ее роль. «Золушку» я рассматриваю прежде всего как русскую сказку и имею в виду говорить о героине русским музыкальным языком. Однако поскольку сказка Афанасьева о Золушке¹ относится к 18-му веку, мне представляется возможным пользоваться также общебалетными танцами, как менуэт, мазурка, вальс. Особенно мне хочется дать несколько развернутых вальсов, не менее 2-х или 3-х. Более подробное экспозе всего балета по номерам и указанием приблизительной длительности каждого из них и музыкальными примерами для некоторых из них – на отдельном листе².

С. Прокофьев
24 декабря 1940 г.³

Очевидно, что главное здесь – это указание на то, что в основу своих представлений о сюжете балета композитор взял русскую сказку и хотел «говорить о героине русским музыкальным языком». Данную мысль он никогда публично не формулировал, и в наше время она, кажется, совсем забыта.

Этот замысел органично вытекал из духовной программы композитора, окончательно сформировавшейся в эмигрантские годы не без влияния идеологов евразийства и в общении с такими деятелями, как П.П. Сувчинский и Д.П. Святополк-Мирский. Прокофьев «внимательно читал»⁴ евразийскую публицистику. Основоположник этого направления Н.С. Трубецкой утверждал: «Все народы и культуры равноценны» и выдвигал «требование самобытной национальной культуры», которая должна появиться в результате «творческой работы самопознания»⁵. Возвращение композитора на Родину – результат такой «творческой работы самопознания», – он понял, что для его труда необходима «атмосфера родной земли», необходимо слышать «русскую речь», взять у родных людей их песни – «мои песни»⁶. Он вернулся, чтобы творить «самобытную национальную культуру», создавать «новую русскую культуру» не в большевистском, а в евра-

¹ См.: *Афанасьев А.Н.* Чернушка // *Афанасьев А.Н.* Народные русские сказки: В 5 т. Т. 2. М., 1999. С. 242–244.

² «Отдельный лист» в деле отсутствует.

³ ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 200. Л. 7. Машинописная копия. Обращение к адресату, вероятно, было опущено переписчиком.

⁴ *Вишневецкий И.Г.* Сергей Прокофьев. М., 2009. С. 504.

⁵ *Трубецкой Н.С.* История. Культура. Язык / Вст. статья Н.И. Толстого, Л.Н. Гумилёва / Сост., подгот. текста и коммент. В.М. Живова. М. 1995. С. 122, 767.

⁶ Цит. по: *Савкина М.П.* Сергей Сергеевич Прокофьев. М., 1982. С. 89.

зийском ее понимании, в «своеобразии психического и этнографического облика русской народной стихии»¹.

Указав имя знаменитого собирателя сказок А.Н. Афанасьева, композитор тем самым уже на стадии замысла устанавливал четкую связь с русской традицией и с «русской стихией», отвергая какие-либо ассоциации с «романо-германской» культурой, то есть с творчеством Ш. Перро и композиторов от Ж. Ларюэта до Д. Россини и Ж. Массне.

Мысль о русской сказке как основе балета Прокофьев повторил 24 мая 1944 года в статье, написанной для Совинформбюро: «Многие страны, многие народы знают и любят сказку о Золушке. В сборнике русских народных сказок Афанасьева мы находим ее под названием “Маша-чернушка“»².

Радин ответил на письмо Прокофьева 20 декабря, попросив 2 января приехать в Ленинград для «уточнения всех вопросов»³. Через неделю он получил категорический телеграфный ответ Прокофьева.

2.

Необходимо делать русскую Золушку елизаветинских времен. Прокофьев (Л. 11).

Эта сжатая и четкая формулировка не оставляла места для двоякого понимания творческой цели. Указанием на елизаветинские времена он заострял внимание директора на укорененности будущего произведения в русской почве: Елизавета Петровна, дочь Петра Первого, российская императрица с 1741 года, как известно, много способствовала национальному художественному прогрессу.

Но вместо того, чтобы сообщить Прокофьеву свое согласие с его замыслом, директор посредством телеграфа продолжал требовать: «Прошу приехать восьмого» (Л. 12). В ответ композитор просил срочно прислать к нему балетмейстера В.М. Чабукиани, но тот, занятый в текущем репертуаре, обещал приехать только 2 февраля (Л. 13). Опять к Радину летела телеграмма Прокофьева.

3.

Возмущен телеграммой Чабукиани. Работа стоит. Чабукиани должен приехать немедленно (Л. 14).

Одновременно директор получил телеграмму либреттиста Н.Д. Волкова:

¹ Трубецкой Н.С. История. Культура. Язык. С. 138.

² Прокофьев С. Художник и время // С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1961. С. 248.

³ ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 200. Л. 10. В дальнейшем при цитировании документов этого дела номера листов указываются в тексте.

«Приезд Чабукиани необходим срочно. Прокофьев написал музыку на все установленные куски. Начинается простой. Примите меры» (Л. 15).

Наконец, автор балета согласился «приехать в Ленинград ввиду невозможности выезда Чабукиани» (Л. 15 об.). Но так и не приехал: 31 января в Москву выехал Чабукиани (См.: Л. 16–17). Из воспоминаний Волкова известно, что по просьбе композитора балетмейстер «“протанцевал” перед ним весь второй акт, дав возможность Сергею Сергеевичу тщательно прокорректировать намеченные им темпы, ритмы и размеры»¹.

Таким образом, первые страницы балета можно датировать концом декабря 1940-го – началом января 1941 года. За несколько дней января – начала февраля композитор и балетмейстер подготовили первую часть первого акта и весь второй акт – «все, что наработали с Чабукиани» (Л. 19) – писал из Москвы художественный руководитель балета Кировского театра Л.М. Лавровский.

Темп работы, взятый Прокофьевым, был необходим, чтобы выполнить условие договора – сдать клави́р балета к 1 апреля. Но этот темп тормозил Чабукиани. 14 марта композитор послал телеграмму.

4.

Приеду пятнадцатого «Стрелю» (Л. 20).

Но, вероятно, приехать не смог. Следующая его записка датирована 20-м марта.

5.

Представляю для ознакомления клави́р II акта «Золушки» и 1/3 клави́ра I акта, прошу перенести срок окончания клави́ра с 1 апреля на 15 июня 1941 года (Л. 21).

На записке две положительные резолюции: директора и заведующего репертуарной частью Н.М. Шастина. Последний мотивировал свое решение: «В апреле С.С. Прокофьев будет оркестровывать 2-е действие». Однако Лавровский, принимая рабочую редакцию балета, считал нужным «при выработке окончательной редакции значительно развить и углубить образ Золушки, особенно в первом акте и внести все изменения и дополнения, возникшие в совместной работе постановочной группы» (Л. 22). Об этом он писал 22 марта Н.Д. Волкову.

Накануне театр направил либретто в Ленрепертком – театральную цензуру – «для разрешения» (Л. 23), а 28 марта в Главрепертком (См.: Л. 24). 14 мая пришло разрешение, датированное 6 мая (См.: Л. 25). 15 мая Прокофьев

¹ Цит. по: *Нестьев И.* Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973. С 451.

приехал на совещание в театр. Протокол этой встречи обнаружить не удалось. Но из письма Чабукиани к Прокофьеву от 6 июня следует, что композитор задерживал «договоренные музыкальные материалы “Золушки”» (Л. 28). Балетмейстер звал его в Ленинград: «Необходимо усилить подготовку спектакля». В ответ 21 июня руководство театра получило телеграмму от Волкова: «Прокофьеву необходима совместная разработка третьего действия. Телеграфируйте <на> мой адрес возможность приезда Чабукиани в Москву» (Л. 29). Кажется, композитор не успевал и к новому сроку сдачи клавира. События, вызванные нападением гитлеровской Германии на Советский Союз, отодвинули этот вопрос на второй план.

1 декабря 1941 года Прокофьев, находившийся в Тбилиси, написал М.Б. Храпченко, что «закончил два акта оперы “Война и мир”»¹. Об этом же читаем в письме, которое композитор направил Радину.

6.

Тбилиси
Дом связи. До востребования.
17 декабря 1941 г.
Молотов областной
Госопера. Е.М. Радину

Многоуважаемый Евгений Михайлович,
Очень прошу Вас сообщить мне, взяли ли Вы в Молотов спектакль «Ромео и Джульетта» и если да, идет ли он.

Я нахожусь в Тбилиси, куда эвакуировали вместе с другими композиторами, артистами МХАТа и пр. Работаю над оперой «Война и мир» по государственному заказу от Комитета по делам искусств. Два акта уже написаны, а около 1 февраля я рассчитываю закончить музыку и приступить к оркестровке. Естественно, что наряду с оркестровкой я займусь сочинением другой музыки, в связи с чем встает вопрос о «Золушке», первый и второй акт которой (за исключением двух-трех номеров) сочинены.

К тому же в Тбилиси находится Чабукиани, с которым мог бы разработать хореографию третьего акта.

Прошу Вас написать мне 1) о «Ромео»; 2) о «Золушке» по адресу, который наверху письма.

Шлю Вам привет.
Ваш СПРКФ²

Нет сомнения, что состояние *non finito* тяготило художника. И директор это понял. 9 января 1942 года Радин писал: «Что касается “Золушки”, то я

¹ См. :Деятели русского искусства и М.Б. Храпченко, председатель Всесоюзного комитета по делам искусств (апрель 1939 – январь 1948). Свод писем / Издание подготовил В.В. Перхин. М., 2007. С 598.

² ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1 Ед. хр. 200. Л. 31. Машинопись. Подпись – автограф. В дальнейшем при цитировании документов этого дела номера листов указываются в тексте.

считал бы правильным продолжать и закончить работу. Интересно было бы узнать Ваш организационный по этому поводу план» (Л. 32). Одновременно директор перевел композитору пять тысяч рублей.

Неизвестно, представил ли Прокофьев этот план, но Комитет по делам искусств утвердил «обязательную постановку в этом году “Золушки”. Крайний срок начала работ май» (Л. 33). Об этом директор известил Чабукиани, требуя его приезда в Пермь и угрожая «передать другому балетмейстеру» сочинение балета». Но Чабукиани это не смутило: «Мое пребывание <в> Тбилиси необходимо <в> связи <с> теплым климатом, лечением почек, больных ног <в> Цхалтубо. До окончательного выздоровления выехать не могу. Сожалею <о> “Золушке”» (Л. 34).

В отличие от тридцатилетнего артиста и балетмейстера Прокофьев сразу согласился прибыть в местонахождение Кировского театра. Но состоялся приезд только через двенадцать месяцев – после того, как в начале февраля 1943 года контрнаступление Красной армии под Сталинградом завершилось окружением 330 тысячной группировки германских войск.

К тому времени русская тема в искусстве обрела особую актуальность. Политические лидеры на какое-то время признали: «Сейчас национальное единство – важнейший фактор в войне»². 8 марта 1942 года в «Правде» были напечатаны стихи А.А. Ахматовой, выразившие эпохальные чувства современников: «И мы сохраним тебя, русская речь, / Великое русское слово». В 1943 году М.Б. Храпченко выдвинул на Сталинскую премию оперу М.В. Коваля «Емельян Пугачев» в постановке Ленинградского театра оперы и балета им. С.М. Кирова как произведение, в котором, по его мнению, «с большой художественной силой раскрыто богатство духа русского человека»³. Весной того же года, выступая перед коллективом Кировского театра, Храпченко сказал о своей мечте – увидеть на балетной сцене воплощение красоты русской женщины. И предложил: «Почему бы не создать “Золушку”...»⁴

Евразийская установка Прокофьева на развитие «самобытной национальной культуры» вдруг оказалась политически актуальной. В феврале 1943 года Прокофьев написал Радину.

7.

Алма-Ата
Гостиница «Дом Советов»
Комн. 143
28 февраля 1943

Уважаемый Евгений Михайлович,

² Из письма члена редакционной коллегии газеты «Правда» Ем. Ярославского. Цит по: Деятели русского искусства и М.Б. Храпченко... С. 63.

³ Там же С. 45.

⁴ Там же.

Спешу поблагодарить Вас за перевод мне пяти тысяч рублей в счет «Золушки».

По приезде в Алма-Ата я постарался выяснить возможности моей поездки в Молотов в июне для работы над «Золушкой» и вынес впечатление, что такая поездка мне реальна. С моей стороны я все больше психологически сживаюсь с этим планом, особенно, если Вы сможете поместить меня и жену на даче, если на этой даче будет тишина, располагающая к работе, и соответствующие бытовые условия. Возможно ли из Алма-Аты ехать до Куйбышева и оттуда на теплоходе? Как подвигается вопрос относительно балетмейстера для «Золушки»?

Шлю Вам сердечный привет.
Уважающий Вас
СПРКФ¹

Вопрос о балетмейстере Радин уладил: им стал К.Я. Голейзовский. И через месяц, 20 марта 1943 года, пришла долгожданная телеграмма.

8.

Выезжаем двадцатого. Молнирую дополнительно из Новосибирска. Прошу комнату не на юг и <в> стороне от музыкальных звуков.

Прокофьев. (Л. 37, 38).

Но по какой-то причине, возможно, из-за съемок фильма об Иване Грозном (Прокофьев сотрудничал с С.М. Эйзенштейном), приезд композитора не состоялся. Только 22 июня Прокофьев напомнил директору о мартовском плане.

9.

Ввиду перерыва работы киностудии желательно выехать <от>сюда немедленно. Телеграфируйте вызов мне, моей жене Мендельсон², настаиваю производить хотя бы часть работы на даче. От Волкова, Голейзовского известий не имею. Прокофьев (Л. 39, 40).

Между тем композитор внес небольшие изменения в либретто и послал их на утверждение Волкову, которому, как сообщил Радин, они «очень понравились» (Л. 44). И директор добавлял: «Художником все мы рекомендуем Федоровского³. Он блестяще ставит русские спектакли». Оговорка – весьма важная: замысел композитора «делать русскую Золушку» не был забыт.

¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1 Ед. хр. 200. Л. 35–36. Автограф. В дальнейшем при цитировании документов этого дела номера листов указываются в тексте.

² См.: *Мендельсон-Прокофьева М.А.* О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники. 1938–1967 / Научн. ред., предисл. и коммент. Е.В. Кравцовой. М., 2012.

³ *Федоровский Ф.Ф.* (1883–1955) – театральный художник. Приобрел известность оформлением постановок русских опер в 1930-е годы (Царская невеста, Псковитянка, Князь Игорь, Садко) и в послевоенное время (Борис Годунов, Хованщина).

Вскоре выяснилось, что Большой театр не отпускает Голейзовского. И Радин предложил осуществить совместную постановку Г.С. Улановой и К.М. Сергееву, дипломатично добавив при этом: «Желательна консультация Юрия Александровича» (Л. 43). Он полагал, что Завадский приедет «на две недели дать направление и в конце перед выпуском для корректировки». 18 августа Завадский отказался: «<по>причине неясности сроков переезда театра (им. Моссовета) в Москву» (Л. 49).

Прокофьев был уже в Москве и стремился поскорее возобновить сочинение балета.

10.

Уважаемый Евгений Михайлович,

Если возможно, очень прошу Вас прислать мне с [дирижером И.Э.] Шерманом мои три пьесы для ф[орте]п[иано] ор. 95 (интермеццо, гавот и вальс). Они только что вышли в Музгизе и если их нет в продаже, директор Музгиза даст мне авторский экземпляр. Пьесы сделаны из музыки «Золушки» и нужны мне для работы над «Золушкой» (рукописного экземпляра у меня не осталось).

Желаю Вам счастливого пути и еще раз благодарю за заботы.

Ваш СПКРФ

2 сент. [19]43. (Л. 50, автограф.)

Получив необходимые материалы, композитор возобновил работу.

11.

Москва 25,
Гостиница «Метрополь»
Комн. 366
22 ноября 1943

Дорогой Евгений Михайлович.

Для «Золушки» мною закончено 7 номеров. Приедет ли Сергеев? Если нет, я дам их переписать и пришлю Вам. Если приедет, то придержу, чтобы согласовать их с ним в Москве.

Инструментовка тоже подвигается успешно, и я скоро рассчитываю прислать <переписчику М.П.> Карпову ряд номеров. Как идет его работа? То, что он уже сделал, пересылайте мне, чтобы я мог здесь исподволь корректировать. Если Карпов сделал работу и нуждается в деньгах, пожалуйста, выдайте ему рублей 500–1000 в счет его гонорара. <Художник И.Ю.>Шлепянов был у меня, играл ему «Обручение» и на днях он придет опять. <Л.Т.>Атовмян передаст ему полный текст либретто, я прослежу за этим.

Сердечный привет Вам и Юлии Моисеевне от нас обоих. Надеюсь, что Ваше здоровье цветет и работа тоже.

Ваш СПРКФВ

Боюсь только, что новые номера «Золушки» покажутся Вам кислыми: я ведь здесь страдаю без сладкого! (Л. 51–51об., автограф.)

Радин продолжал добиваться согласия Завадского и Улановой. 18 декабря он писал режиссеру: «Дорогой Юрий Александрович. Под охраной, правда, невооруженной, сегодня выезжает на месяц в Москву Галина Сергеевна. Рассчитываю на Вашу большую помощь в постановке «Золушки» и на то, что московские встречи всех участников (если можно так выразиться) постановочной бригады дадут, несомненно, хорошие результаты» (Л. 53).

В тот же день он написал директору Большого театра Ф.П. Бондаренко: «Дорогой Федор Пименович, Галина Сергеевна Уланова по делам постановки балета «Золушка» для встречи с Прокофьевым, Эрдманом и друг(ими) едет на некоторое время в Москву. Она весьма заинтересована на это время не прекращать уроков. Кроме того она хотела бы предоставить возможность позаниматься в Москве В.И. Баканову (который к нам приехал из Алма-Ата и танцует с Г.С. Улановой в «Жизели» и в «Лебедином озере»). Прошу Вас оказать им в этом содействие. Спектакли с участием Г.С. Улановой назначены у нас на последнюю декаду января 1944 года» (Л. 55).

Конечно, Радин не думал тогда, что командирова «на некоторое время» Уланову в Москву, обеспечивая благоприятные условия ее работы над спектаклем для своей сцены, он невольно подготавливал ее переход в Большой театр. Пока об этом не знал и Прокофьев.



Золушка – Уланова

12.

Москва
Гостиница «Метрополь»
Ком[ната] 1311
17 января 1944

Дорогой Евгений Михайлович,
Посылаю Вам 6 оркестрованных номеров «Золушки» с просьбой передать их М.П. Карпову. Кроме них у меня готовы еще 7 номеров, которые вышлю вслед, к[а]к только закончу их проверку. Очень прошу Вас подогнать

Карпова и, если возможно, не слишком загружать его другою работой, дабы он мог посвящать писанию партитуры «Золушки» возможно больше времени. Ведь после того, к(а)к он напишет, партитуру надо послать мне на проверку, и только после того, как я верну ее обратно в Молотов, можно приступать к переписке голосов. На все это уйдет порядочно времени, поэтому-то я и прошу подогнать Карпова и попросить его присылать мне постепенно те номера, которые готовы, чтобы на меня не навалилась вдруг вся корректура. Посылать можно ценным пакетом на гостиницу «Москва», ком[ната] 311, где я буду до 1-го марта.

Сердечный привет от нас обоих.
Ваш СПРКФВ

P.S. Для моего спокойствия очень прошу Вас подтвердить телеграфно получение этих номеров (Л. 57–57 об.).

Не прошло и месяца, как в Комитете по делам искусств был решен вопрос о постановке «Золушки» в Большом театре с участием Улановой. 13 февраля композитор попытался успокоить Радина телеграммой.

13.

Молотов обл[астной]
Оперный театр
Радину

[В] связи [с] разговором [с] Лавровским спешу подтвердить, что право первой постановки «Золушки» считаю [за] Кировским театром. Большой театр согласен с этим. Намерен поставить «Золушку» осенью. Желательно, чтобы премьера [в] Вашем театре не слишком откладывалась. Прокофьев (Л. 58 об.).

Вскоре Радин умер. Связь прервалась. Руководство театра замолчало более чем на шесть месяцев и напомнило о себе только 31 августа, когда коллектив уже вернулся в Ленинград. Композитор был извещен, что «выпуск «Золушки»» планируется на «начало 1945 года» (Л. 59). Прокофьев ответил письмом на имя нового директора.

14.

Ленинград
Дирекция Театра им. Кирова
Тов. [Н.А.] Цыганову
Москва 2
Собачья площадка, 10
Музфонд
17 сентября 1944 г[ода]

Уважаемый тов. Цыганов,

мною сданы в Кировский театр ряд номеров готовой партитуры «Золушки». Согласно договоренности Театр снимает с этой партитуры копию, а оригинал возвращает мне. Очень прошу Вас дать указания, чтобы присланные мною номера были переписаны в возможно кратчайший срок и возвращены мне, т. к. они мне нужны для работы над симфонической сюитой из балета.

У меня готова партитура ряда номеров, которые ждут оказии для доставки в Кировский театр.

Очень интересуюсь знать, как идут работы над балетом «Золушка». Прошу Вас принять мои наилучшие пожелания. Жду Вашего ответа по адресу, что наверху.

СПРКФВ (Л. 60, машинопись, подпись – автограф).

Резолюция директора, адресованная новому главному балетмейстеру театра, появилась на письме спустя два месяца: «Ф.В. Лопухову. Прошу при случае переговорить со мной по этому поводу. Н. Цыганов. 10.XI. 44.» (Там же). Не дождавшись ответа, Прокофьев написал заместителю директора.

15.

Театр им. Кирова
Дирекция
Тов. Белякову А.Г.
Москва,
Можайское шоссе,
д. 11/13, кв. 210
14 ноября 1944 г[ода]

Уважаемый Александр Георгиевич,
Вы, вероятно, в курсе того, что Карпов М.П. занимается переписыванием партитуры «Золушки» с моей сокращенной рукописи в полную партитуру. В моем договоре с Кировским театром на «Золушку» выговорены 3000 р[ублей], которые театр берется выплатить за эту работу. Когда Карпов приступал к писанию партитуры, я обратил внимание Е.М. Радина на то, что договор заключен в 1940 году и что эта сумма при теперешних обстоятельствах слишком мала для такой огромной работы. Е.М. Радин согласился с моими доводами и повысил сумму до 4500 р[ублей], т. е. по 1500 р[убля] за акт, вместо 1000 р[ублей]. На основании этой договоренности, которая, к сожалению, осталась только словесной, Карпов приступил к работе. В настоящее время он закончил и сдал мне весь первый акт и 2/3 второго. Остальное я решил доделать в Москве. Очень прошу выплатить М.П. Карпову 1500 р[ублей] за первый акт и 1000 р[ублей] за второй. Я не знаю, получил ли он ранее что-нибудь в счет этой работы. Если да, то надо вычесть из суммы.
Вторая просьба:

Согласно договора Театр снимает с партитуры копию и оригинал возвращает мне. Я сейчас работаю над симфонической сюитой из «Золушки», в связи с чем несколько раз обращался в Кировский театр с просьбой вернуть мне партитуру. Убедительно прошу дать указания в библиотеку снять копию с тех номеров партитуры «Золушки», которые я сдал театру, а оригинал прислать мне. Если переписчики библиотеки заняты другой работой, прошу прислать мне оригинал, который обязуюсь возвратить по первому требованию.

Работа над оркестровкой «Золушки» у меня закончена. Сейчас я проверяю то, что прислал мне Карпов. Какие виды на постановку?

СПРКФВ (Л. 61, 61 об.)

Прежде всего, это письмо свидетельствует о человеческом благородстве композитора: он заботился о своевременной и справедливой оплате труда переписчика. В остальном три письма 1944 года очень похожи: в январе он сообщал, что послал театру шесть оркестрованных номеров и «готовы еще 7 номеров»; в сентябре повторил о передаче в театр «ряда номеров» и о готовности еще «ряда номеров» партитуры. Наконец, в ноябре Прокофьев вновь писал о «номерах партитуры», которые ранее представил в театр. Но в последнем, как и в первом письме, есть противоречивые утверждения. Сначала Прокофьев сообщал, что готова партитура «всего первого акта и 2/3 второго», а в заключительном абзаце вдруг заявлял: «Работа над оркестровкой “Золушки” у меня закончена».

Руководство театра проверило наличие материалов и установило, что имеется только «полный клавир всех трех актов» (Л. 62). А из партитуры автор прислал после «корректур» не всё: из 19 номеров 1-го акта вернулось «всего 12 номеров». «Остальные номера, – подчеркивалось в справке для директора, – композитор не выслал» (Л. 62). Из 18 номеров 2-го акта Прокофьев вернул только три (26, 27, 28). Эта справка датирована 6 января 1945 года. 10 января директор получил из нотной библиотеки докладную записку, в которой утверждалось: второй акт балета, «отосланный для проверки в Москву», обратно не получен.

13 февраля директор писал композитору: «Мы должны закончить подготовку этого спектакля еще в текущем сезоне. Поэтому работа над ним уже возобновилась и сейчас идет полным ходом. И только отсутствие всего нотного материала может нарушить намеченные сроки. Очень прошу Вас безотлагательно выслать в театр все необходимые нотные материалы с тем, чтобы не получилось какой-либо задержки со стороны партитуры. О дне высылки материалов прошу уведомить меня телеграммой» (Л. 64).

Все эти противоречия, вероятно, объясняются тем, что в те зимние месяцы композитор был болен, «физическое состояние Прокофьева казалось порой безнадежным»¹. Лишь к лету 1945 года он смог перенести на бумагу ту

¹ *Вишневецкий И.Г.* Сергей Прокофьев. С. 546.

оркестровку, которая была готова, видимо, только в его сознании. Об этом свидетельствует письмо директора от 12 июня 1945 года художнику Б.Р. Эрдману: «Основная причина (промедлений в работе над постановкой. – *В.П.*) – музыка еще не была закончена С.С. Прокофьевым. Сейчас и эта причина отпадает, и мы с 1-го сентября вплотную займемся “Золушкой”...» (Л. 65).

На основании всех открывшихся данных можно утверждать, что Прокофьев завершил работу над музыкой балета «Золушка» к началу лета 1945 года, а не в 1944 году, как принято считать. Но вот еще одно свидетельство. 21 января 1946 года В.Н. Богданов-Березовский просил композитора прислать в Кировский театр статью и фото для премьерной брошюры и одновременно – недостающие номера партитуры: 25 (возобновление придворного танца) и 37 (вальс-кода) (Л. 70).

Вполне вероятно, что над оркестровкой хотя бы только этих двух номеров автор работал еще в конце 1945-го и в начале 1946 года. Особый вес такому предположению придает реплика К.М. Сергеева на предпремьерном обсуждении балета: «Мы делали спектакль по подлинной партитуре Прокофьева. В Москве музыка оркестрована не Прокофьевым»².

Возможно, толчком к дополнительной работе послужило то, что на премьере в Большом театре (ноябрь 1945 года) музыка исполнялась «с произвольными изменениями, внесенными в авторскую оркестровку», которые ему очень не понравились³. Указание Богданова-Березовского на придворный танец и вальс-коду позволяет предположить, что автор заботился о ясности основного конфликта произведения. С одной стороны, он говорил на «русском музыкальном языке» о духовном мире «русской Золушки» (этот мир окрашен «русской душевностью»⁴, утверждением любви и добра⁵), а с другой – обрисовывал русский придворный мир, который отвергал «русскую народную стихию», поэтому в его увеселениях слышны «отзвуки европейской танцевальной музыки 17–18 столетий, мотивы ироничной церемонности»⁶. Говоря иными словами, композитор продолжал утверждать в музыке балета свою концепцию, уходящую корнями в евразийское понимание вещей – противопоставление «русской народной стихии» механической и бездуховной «романо-германской цивилизации». Косвенным подтверждением данного факта, являющегося свидетельством многолетнего творческого упорства композитора, стало его интервью, которое композитор дал журналу «Огонек» в декабре 1945 года. Вновь, как первоначально зимой

² ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 198. Л. 45. Подробнее об оркестровке «Золушки» в Большом театре см.: *Мендельсон-Прокофьева М.А.* О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники. С. 252–253.

³ *Нестьев С.* Жизнь Сергея Прокофьева. С. 507. Изменения в авторскую оркестровку по настоянию дирижировавшего премьерой балета в Большом театре Ю.Ф. Файера внес артист оркестра Б.М. Погребов. См.: *Мендельсон-Прокофьева М.А.* О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники. 1938–1967. М., 2012. С. 253.

⁴ *Нестьев С.* Жизнь Сергея Прокофьева. С. 507.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 505.

1941 года в письме к Радину, а затем в 1944-м для Совинформбюро, Прокофьев подтвердил, что в основе либретто его балета лежит сказка А.Н. Афанасьева «Маша – чернушка»¹.

Вопреки воле композитора впервые балет был показан на сцене Большого театра. Только 14 марта 1946 года пришла телеграмма из Ленинграда: «Премьера назначена на 5 апреля². Будем рады видеть Вас и Мирру Александровну (на репетициях, премьере, обеспечим удобный номер (в) гостинице)³. 4 апреля в Кировском театре получили ответ автора.

16.

Сердечно благодарю за приглашение. [К] большому сожалению здоровье не позволяет приехать. Привет всему коллективу. Прокофьев (Л. 73).

Коллектив Кировского театра постарался исполнить замысел композитора о «русской Золушке елизаветинских времен». «При сочинении балета, – писал его постановщик К.М. Сергеев, – мы придерживались признаков и примет XVIII века. В основу многих хореографических приемов положен витиеватый и несколько причудливый характер стиля “барокко”, созданного этим веком. При обрисовке придворного общества использованы материалы по историко-бытовому танцу XVIII века»⁴.

Автор либретто подчеркивал свою независимость от сказки Ш. Перро: «...нельзя переносить ее в балет как инсценировку, иные настроения, иные чувства. Надо идти своей собственной драматургической дорогой, и мы с С.С. Прокофьевым попытались сделать это, когда создавали наш балет “Золушку”»⁵. Волков вспоминал, что у него с композитором была «совместная, на редкость дружная работа»⁶. Это относилось и к пониманию образа принца: «мужественный и страстный», «воин на троне», «ему чужды условности придворного этикета: он вихрь и пламя». «Я написал в либретто, – подчеркнул автор, – о выходе принца, что он вскакивает на трон, как всадник в седло»⁷. Ему чужд «чопорный мир дворца», а Золушке – «пустая и себялюбивая жизнь» мачехи и ее дочерей. Это, заключал

¹ Прокофьев Сергей. Поэзия любви // Огонек. 1945. №50. С. 21.

² Премьера балета «Золушка» на сцене Кировского театра состоялась 8 апреля 1946 года.

³ ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1 Ед. хр. 200. Л. 72. Автограф. В дальнейшем при цитировании документов этого дела номера листов указываются в тексте.

⁴ Сергеев К.М. Сказка в танце // За советское искусство. 1946. 12 апреля. С. 3.

⁵ Волков Н. Сказка для балета // Там же. С. 4. В статье для английского журнала Волков более подробно объяснил, почему он не взял за основу версию Перро или братьев Гримм, – потому что этот сюжет есть «среди многих наций», в XIX в. «многие тексты стали известны исследователям фольклора», а прежде всего потому, что хотел сам «сплести более поэтический узор» (Volkov Nikolai. Cinderella – New Soviet Ballet // Theatre world. London. 1946. March. Vol. XLII. No. 254. P. 22).

⁶ Там же.

⁷ Там же.

Волков, «драматический рассказ о встрече двух чистых молодых сердец»¹.

Единение в работе подтверждает рукопись либретто с правкой композитора и датой: 5/V. 44. Подзаголовок гласит: «Сказка для балета Н.Д. Волкова»². На первой же странице читаем: «Богатая комната – “Гостиная” в дворянском доме XVIII века». Ясно, что Волков учитывал замысел композитора, а вычеркивания и вставки последнего не коснулись определения места и времени действия³. Они сочинили свою оригинальную историю, которую Прокофьев воплотил в сложной по композиции партитуре из пятидесяти номеров. Словно, чтобы никто не сомневался и не забывал, что его музыка воссоздает русский мир, Прокофьев ввел в партитуру свои русские названия сестер Золушки – Кубышка и Худышка⁴.



Принц – Сергеев



Золушка – Лепешинская

Интересно, что исполнительница заглавной партии в значительной мере отождествляла Золушку со своей личностью: «Я скоро ее почувствовала и поняла. Образ Золушки стал мне родным и близким»⁵.

В Большом театре также пытались соответствовать замыслу композитора. 24 октября 2005 года я спросил О.В. Лепешинскую о Золушке. Она воскликнула: «Абсолютно русская. Русские крынки, русское платье... В первой картине Золушка чистит крынки, а дальше сказка – бал, фонтаны, дворцовые танцы...» Московские критики, видимо, это хорошо понимали, потому что никто не связывал балет Прокофьева с именем Ш. Перро. Но и о елизаветинском веке старались молчать. Только критик В.И. Голубов сообщал читателям, что Большой театр, «возможно, намеревался даже создать спектакль о русской Золушке»,

¹ Там же.

² ОР РНБ. Ф. 617. № 11. Л. 1.

³ См.: Там же. Л. 2–15.

⁴ См.: *Прокофьев С.С.* «Золушка». Балет. Партитура. М., 1959. С. 7 и др.

⁵ *Дудинская Н.М.* Образ Золушки стал мне родным и близким // *За советское искусство.* 1946. 12 апреля. С. 3.

критик увидел «один робкий намек в финале: знакомые виды Петергофа, просвечивающие в глубине контуры дворца Растрелли»¹.

Действительно, «виды Петергофа» – интерьеры Большого Петергофского дворца, а также Екатерининского дворца в Царском селе присутствовали в декорациях П.В. Вильямса². А это все создания «елизаветинской эпохи», к которой и принадлежала по мысли композитора «русская Золушка». Значит, театр, художник работали над реализацией его замысла.



П. Вильямс. Эскиз декорации к спектаклю «Золушка»

Но «виды Петергофа» почему-то «смutilи» Голубова, а другие критики и вовсе их не «заметили», промолчали об этой особенности. Почему? Отчасти на этот вопрос ответил сам критик. Он писал: «Но русская сказка больше, чем какая-либо другая, чуждается роскошества, она скромнее, целомудреннее, она особенно внимательна к душевному миру своих героев»³. За этими словами

¹ *Потапов Н. (Голубов В.И.) Сказка и феерия // Литературная газета. 1945. 1 декабря. С. 4.*

² См.: В Музее ГАБТа хранится эскиз декорации П.В. Вильямса с видом интерьера Танцевального зала Большого Петергофского дворца. Воспроизведение см.: В поисках жанра. Музыкальный театр Сергея Прокофьева. К 120-летию со дня рождения композитора / Авт.-сост. Ю.И. Де-Клерк. М., 2011. С. [44].

³ *Потапов Н. (Голубов В.И.) Сказка и феерия. С. 4.*

скрывалось не только порицание театра за чрезмерную помпезность декораций, но и социально-политическая тревога: в русской балетной сказке 1940-х годов не может быть «роскошества» царских дворцовых интерьеров елизаветинского времени, а герой балета не должен быть их жителем. Напрямую эта мысль была высказана на заседании Художественного совета по театру и драматургии при Комитете по делам искусств. Некоторые члены совета требовали пояснить, «в какой стране все происходит?» С.М. Михоэлс в короне принца увидел знак социальной, может быть, даже политической (монархической) принадлежности. Его обеспокоило то, что в спектакле «особое внимание почему-то уделяется короне. <...> Это относится к идейной стороне. Пусть Золушка мечтает и видит, что угодно, но корона здесь не должна быть»¹. Ему возразил Н.П. Охлопков: «Мне кажется, что ее ничем заменять не надо. Наоборот, надо яснее сделать эту корону. Или же уберите принца, сделайте его профессиональным работником и проделайте одну из тысяч вульгаризаций. Мне кажется, мы настолько выросли, как зрители, что понимаем, какое содержание вкладывать в эту корону»².

Какое содержание вкладывали в спектакль мыслящие зрители, показывает письмо Б.Л. Пастернака к Г.С. Улановой. У него не было сомнения, что Прокофьев «русским музыкальным языком» говорил о России и русском дворе, у поэта он ассоциировался как с «вековой, лживой и трусливой, низкопоклонной придворной стихией», так и с ее «нынешними формами», т. е. формами сталинской эпохи, которых он не любил «до сумасшествия»³. В сценическом образе Золушки Пастернак увидел воплощение внутреннего мира Улановой, т. е. русского человека того времени, его «чудесной и победительной силы детской, покорной обстоятельствам и верной себе чистоты. <...> Эта роль, – добавлял поэт, – очень полно и прямо выражает Ваш собственный мир, что-то в Вас существенное, как убеждение»⁴.

Это мнение не было беспочвенной фантазией поэта. В спектакле можно было увидеть: «Г. Уланову несколько стесняет и тяготит пышное убранство сцены. Она с ее неизменной «прелестью робкою движений» здесь словно чужая, одинокая. Недоуменно и печально взирает она на окружающее, на растилающийся перед нею мир расточительного великолепия и блеска. Но ведь и эта растерянность перед невиданными масштабами и роскошью – вполне в образе Золушки, произвольно, естественно совпадает с ним. Самое простое, обыденное у артистки как бы невольно, само собою выливается в танец»⁵. По сути критик близко подходил к обобщениям пастернаковского уровня.

¹ Стенограмма заседания Художественного совета по театру и драматургии Комитета по делам искусств при СНК СССР 16 ноября 1945 года / Публ. Г. Пантелиева // Советская музыка. 1991. №11. С. 83.

² Там же. С. 85.

³ Пастернак Б.Л. [Письмо Г.С. Улановой 13 декабря 1945 года] // Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч. Т. IX. Письма (1935–1953) / Сост. и коммент. Е.В. Пастернак и М.Л. Рашковской. М., 2005. С. 423.

⁴ Там же.

⁵ Потапов Н. (Голубов В.И.) Сказка и феерия. С. 4.

Но такое мышление, умеющее в национальном видеть общечеловеческое, было не в моде. Более того, начиная с осени 1944 года национальное стало заменяться классовым, русское – советским¹. А.А. Жданов требовал, чтобы в центре художественной картины мира были «лучшие стороны характера советского человека», была молодежь – «бодрая, жизнерадостная»². Управление пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) укрепляло верховенство политических ценностей. Примечательно, что 8 апреля 1946 года на премьере в Кировском театре присутствовали первый секретарь Обкома и Горкома ВКП(б) П.С. Попков, секретари Горкома Г.Ф. Бадаев, И.П. Широков и начальник Управления Министерства государственной безопасности по Ленинграду и области П.Н. Кубаткин³. Уже готовилось августовское постановление о журналах «Звезда» и «Ленинград», в котором будет осуждено «буржуазно-аристократическое эстетство» и «дух низкопоклонства по отношению ко всему иностранному». Концепция «русской Золушки елизаветинских времен» не подходила под такие критерии. И это, вероятно, понимали в театре, так как директор Н.А. Цыганов – редактор брошюры о спектакле – изъясил из статьи постановщика все упоминания о XVIII веке⁴, а В.М. Богданов-Березовский начал вступительную статью с разъяснения, что «органическое свойство» музыки Прокофьева – «это ее оптимизм и наличие в ней интонационной бодрости и волевого ритма»⁵, что музыка его балетов последнего времени «свободна от приемов формальных ухищрений»⁶.

В программах, как Большого театра, так и Кировского, указано: «Либретто Н.Д. Волкова». Самостоятельность либреттиста признавали и в дальнейшем. В 1954 году появилось переложение музыки балета «для фортепиано в две руки Л.Т. Атовмяна». На титуле сказано: «Либретто Н. Волкова». В 1959 году была опубликована партитура балета: «Том подготовил Д.Д. Шостакович». В предисловии от редакции говорится: «Балет был написан в 1940–1944 годах на либретто Н.Д. Волкова»⁷.

¹ Подробнее об этой ситуации см.: Деятели русского искусства и М.Б. Храпченко... С. 103–104.

² Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике 1917–1953 гг. / Сост. А. Артизов и О. Наумов. М., 1999. С. 593, 594. Подробнее об этом см.: Деятели русского искусства и М. Б. Храпченко... С. 103–106.

³ См.: На первом спектакле // За советское искусство. 1946. 12 апреля. С. 1. Напомню, что Широков был одним из тех, кому в 1943 году пришлось отвечать за показ на ленинградской сцене пьесы В.В. Вишневского «У стен Ленинграда», потому что положительным героем был русский князь, пришедший на защиту города (См.: Деятели русского искусства и М.Б. Храпченко, председатель Всесоюзного комитета по делам искусств (апрель 1939 – январь 1948). Свод писем / Издание подготовил В.В. Перхин. М., 2007. С. 136–137). Спустя четыре месяца будет сказано о его «грубой политической ошибке» за поддержку творчества М.М. Зощенко (О журналах «Звезда» и «Ленинград». Из постановления от 14 августа 1946 г. М., 1952. С. 7).

⁴ См.: *Сергеев К.М.* Наша сказка // С.С. Прокофьев. Золушка. Хореографическая сказка в 3 действиях и 7 картинах / Отв. ред. Н.А. Цыганов. Л., 1946. С. 39–48.

⁵ *Богданов-Березовский В.М.* С.С. Прокофьев и его балетное творчество // Там же. С. 4.

⁶ Там же. С. 12.

⁷ От редакции // Прокофьев С.С. «Золушка». Балет. Партитура. (Собр. соч. Т. 10а.). М., 1959. С. 3. На с. 5, вероятно, ошибочно указан другой год окончания работы над партитурой:



Балетмейстер К. Сергеев. Художник Б. Эрдман

В 1957 году вышло в свет первое московское издание монографии И.В. Нестьева о Прокофьеве, в которой мельком и без аргументов сказано, что прокофьевский замысел «русской сказки» «постепенно менялся» и сблизился «с фантастикой Шарля Перро». «От Перро, – утверждал автор, – идет и насмешливо ироничный тон, ярко представленный в музыке Прокофьева»¹. Но если сравнить тексты Перро и Афанасьева², то будет ясно, что «насмешливо-ироничный тон» в большей степени присущ русской сказке. С влиянием Перро музыковед связал и появление оборотов западно-европейской музыки. Но и здесь, как уже говорилось, дело было в другом – в последовательной реализации евразийского принципа. Если «изменения» и были, то только в сторону укрепления первоначального замысла, который не соответствовал установкам авторитарной эстетики.

«Соч. 87. 1940–1948». Кстати, в тексте партитуры Прокофьев неоднократно указывает имена сестер «Худышка» и «Кубышка» как знак принадлежности его истории к русскому миру.

¹ Нестьев И. Прокофьев. М., 1957. С. 399.

² См.: Перро Ш. Золушка, или хрустальная туфелька // Перро Ш. Сказки. СПб., 2000. С. 86–97; Афанасьев А.Н. Чернушка // Афанасьев А.Н. Народные русские сказки: В 5 т. Т. 2. М., 1999. С. 242–244.

После появления книги Нестьева исследователи стали шаблонно утверждать: композитор ориентировался на «поэтическую сказку Шарля Перро»³. Как следствие этой ситуации появилась формула: «Либретто Н. Волкова по сказке Ш. Перро»⁴. Она ошибочно и бездумно повторяется вплоть до настоящего времени⁵. К сожалению, даже специалисты не хотят считаться с каноническим изданием партитуры балета, подготовленным Д.Д. Шостаковичем⁶. Пренебрежительное отношение к концепции Прокофьева, подтвержденной Шостаковичем, приводит к созданию постановок-однодневок⁷.

Сведения об авторе:

Владимир Васильевич Перхин,
докт. филол. наук
профессор
Институт «ВШЖиМК»

Санкт-Петербургский государственный университет

Perkhin Vladimir,
Doctor of Philology
Professor

School of Journalism and Mass Communications
Saint Petersburg State University

³ Катанова С. Балеты С. Прокофьева. М., 1962. С. 16; Василенко С. Балеты С. Прокофьева. М.; Л., 1965. С. 38–39; Мартынов И. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. М., 1974. С. 475.

⁴ См., например: Прокофьев С. Золушка. Балет в трех действиях. Либретто Н. Волкова по сказке Ш. Перро. Переложение для фортепиано Л. Атовмьяна. М., 1974. С. 1. В первом издании этого переложения (1954 г.) такого «уточнения» («по сказке Ш. Перро») еще не было.

⁵ См.: 140 балетных либретто / Автор концепции и научный консультант Л.А. Серебрякова. [Челябинск]. 2000. С. 513–516; Ванслов В. Угроза счастьем // Балет. 2002. №2. С. 15.

⁶ Напомню, что Шостакович был одним из первых рецензентов постановки в Большом театре. См. его отзыв: В поисках жанра. Музыкальный театр Сергея Прокофьева. К 120-летию композитора / Автор-сост. Ю.И. Де-Клерк. М., 2011. С. [46].

⁷ Новое поколение критиков, которое хорошо слышит «роскошную музыку Прокофьева», останавливается в недоумении перед современными «замысловатыми либретто» и интерпретациями «Золушки»: «...никто не объединил всех авторов (режиссера, балетмейстера, сценариста, художника по костюмам) одной идеей, общей эстетикой» (Гончарова Ольга. Вселенная в подарок // Балет. 2006. №6. С. 52). О равнодушии к эстетике Прокофьева свидетельствует и другой критик. Описав финальную мизансцену («герои сливаются в затяжном поцелуе»), он заключил: «Но такого финала совсем не предполагают ни музыка, ни сценарий» (Фирер Александр. Новый антураж для старой сказки // Музыкальная жизнь. 2006. №4. С. 11).