

УДК 782.91

ЛЮБОВЬ И ВРЕМЯ В УСЛОВНО-РЕАЛЬНОМ И СИМВОЛИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ БАЛЕТА «ЗОЛУШКА» С. С. ПРОКОФЬЕВА

*Карпун Н. А.*¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, 2 А, Санкт-Петербург, 190068, Россия.

Статья посвящена анализу музыкальной драматургии балета С. С. Прокофьева «Золушка». Категории Любви и Времени, являющиеся важнейшей частью поэтики как сочинения, так и творчества композитора в целом, получают оригинальное воплощение. Фабула сказки становится лишь отправной точкой для развития конфликта, а противостояние героев в условно-реальном пространстве меняется на осмысление онтологических проблем бытия в символическом, обобщенном ключе. В статье рассматриваются приемы и способы данной символизации, предпринимается попытка объяснения парадоксальных, на первый взгляд, драматургических решений.

Ключевые слова: музыкальный театр XX века, С. С. Прокофьев, балет, «Золушка», музыкальная драматургия, пространство в музыкальной драматургии.

LOVE AND TIME IN CONDITIONALLY REAL AND SYMBOLIC SPACE IN S. S. PROKOFIEV'S BALLET *CINDERELLA*

*Karpun N. A.*¹

¹ The Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, 2 A, Glinki St., St. Petersburg, 190068, Russian Federation.

The article is devoted to the analysis of the music dramaturgy of S. S. Prokofiev's ballet *Cinderella*. Love and Time as categories, which play an important role in the ballet's poetics and in the composer's works as a whole, have original embodiment. A plot of a fairy tale story becomes only a beginning for the conflict's development, and the confrontation of heroes in conditionally real space modulates into understanding the ontological problems in a symbolic, generalized way. The article considers techniques and methods of this symbolization, attempts to explain the seemingly paradoxical decisions in music dramaturgy.

Keywords: musical theater of the 20th century, S. S. Prokofiev, ballet, *Cinderella*, music dramaturgy, space in music dramaturgy.

Категории жизни и смерти, любви и времени занимают значительное место в поэтике сочинений С. С. Прокофьева 1940–1950-х годов. В последних симфониях и фортепианных сонатах, симфонии-концерте для виолончели с оркестром, так или иначе, находит отражение тот самый «вопрос, брошенный в вечность», о котором говорил композитор по поводу своей Шестой симфонии¹. При этом, за некоторыми исключениями, финалы поздних произведений являются яркими образцами знаменитого прокофьевского оптимизма. В них — и воспевание жизни, и принятие ее временности.

В балете «Золушка» предложен еще один путь осмысления этой темы. За сказочным сюжетом и традиционным счастливым финалом скрывается, как пишет Т. А. Курышева, философская «поэма о всепоглощающей любви, притча о добре и зле» [1, с. 114], разворачивающаяся почти исключительно музыкальными средствами. Не последнюю роль при этом играет логика взаимодействия условно-реального и символического пространств² балета, определяющая своеобразие музыкальной драматургии сочинения. Музыкальное воплощение истории о бедной падчерице раз за разом, от действия к действию как бы приподнимается над конкретными образами происходящих согласно фабуле ситуаций, в финале окончательно утверждая господство символического ряда над бытовым.

В рамках условно-реального пространства конфликт сосредоточен на отношениях Золушки с мачехой и сестрами. И если, согласно фабуле сказки (и либретто балета), эта конфронтация длится до самой развязки, то в музыкальном плане конфликт оказывается преодолен уже в первом действии. Далее образ Золушки во многом развивается уже в совсем иной, символической плоскости, а музыкальные характеристики мачехи и сестер не только не изменяются в дальнейшем, но и как бы растворяются в гротескном изображении остальных гостей бала во втором акте. Ту же картину можно наблюдать и в третьем действии, в котором лишь два номера посвящены мачехе,

¹ По воспоминаниям М. А. Мендельсон-Прокофьевой, композитор «как-то сказал: „...Ну, у Симфонии будет, в общем, очень драматический конец — вопрос, брошенный в вечность”» [6, с. 281].

² Анализ условно-реального и символического пространств в контексте музыкальной драматургии опирается на исследования феномена пространства в работах В. В. Горячих, в первую очередь, в учебном пособии «Время и пространство в опере». Под условно-реальным пространством, таким образом, понимается вид сюжетного пространства, характерный (наряду с собственно сказочным пространством) для жанра сказки [9, с. 67]. И условно-бытовое, и сказочное пространство представляет собой указанные в клавири и партитуре места действия, «в их естественном, неосложненном воплощении» [9, с. 65]. Символизация пространства заключается, в свою очередь, «в изменении “физических” характеристик — замедлении, как бы растягивании времени, искажении параметров самого пространства, придания ему сверхъестественных свойств» [9, с. 66].

Худышке и Кубышке. При этом музыкальный текст № 46 «Утро после бала» основан на повторении уже звучавшего материала, а сцена примерки туфельки из № 47 «Посещение Принца», хотя и добавляет яркие штрихи к портрету, все же слишком краткая, чтобы качественно развить образы героинь.

В первых же номерах балета положительные и отрицательные персонажи противопоставлены друг другу. № 2 «Па-де-шаль» — гротескный портрет мачехи и сестер, наполненный типичными для скерцозных прокофьевских образов приемами и средствами. Среди них — угловатая мелодия у деревянных духовых на *staccato* в начале (особенно завершения фраз у низких деревянных духовых, напоминающие схожие тембровые решения в целом ряде других сочинений — от симфонической сказки «Петя и Волк» до первого фортепианного концерта), неожиданные регистровые контрасты, остинатные фигуры в аккомпанементе. Типична и появляющаяся далее хроматическая тема ссоры сестер, исполняемая струнными *sul ponticello* (ц. 9)³. Облик Худышки и Кубышки — по-прокофьевски зримый, наглядный: музыкальными средствами переданы не только их движения и характер, но и тембры голосов, интонации — например, в забавных мотивах-жалобах у скрипок в ц. 14.

Нарочито неизящному образу мачехи и сестер противопоставлен лирический облик главной героини, представленный во Вступлении и в № 3. Здесь звучат три лейтмотива, традиционно характеризующиеся вслед за Прокофьевым как темы «обиженной», «чистой и мечтательной» и «влюбленной, счастливой» Золушки [2, с. 212]. Нетрудно увидеть в них отражение трех этапов развития ее характеристики⁴. В то же время, композитор явно обозначает ведущую драматургическую роль первой и третьей тем, экспонируя их, вопреки установленному им самим порядку, уже во Вступлении. Это подчеркивает в том числе надсюжетную, символическую функцию данного номера: именно выбранные лейттемы не только очерчивают крайние точки сюжетной фабулы, но и фокусируются исключительно на лирической сфере и выводят «за скобки» характеристику сферы зла. Вторая тема Золушки в этом плане сложнее:

³ Здесь и далее обозначения и нотные примеры приводятся по изданиям клавира и партитуры: *Прокофьев С. С. Золушка. Балет. Клавир; перелож. для фортепиано Л. Атовмьяна. М.: Музыка, 1974. 165 с.*; *Прокофьев С. С. Собрание сочинений. Т. 10 (А). Золушка: Балет в 3-х д.: Соч. 87: Действие 1 / ред. Аносов Н. П. и др.; вступит. ст. Д. Кабалевского и И. Нестьева. М.: Музгиз, 1959. 213 с.*; *Прокофьев С. С. Собрание сочинений. Т. 10 (Б). Золушка: Балет в 3-х д.: Соч. 87: Действия 2 и 3 / ред. Аносов Н. П. и др.; вступит. ст. Д. Кабалевского и И. Нестьева. М.: Музгиз, 1959. 427 с.*

⁴ Наличие именно трех лейттем Золушки не представляется случайностью: на наш взгляд, это одно из претворений принципа троичности, характерного для жанра сказки и поддержанного Прокофьевым. Среди других примеров функционирования данного принципа в балете — наличие трех вальсов, трех галопов Принца, три появления феи-крестной, наконец, в самом крупном плане, три действия-этапа развития сюжета.

двухдольный затакт в размере 4/4, умеренный темп, квадратность указывают на жанр гавота, а значит, тема оказывается ближе к условно-реальному пространству, участвует в противопоставлении на расстоянии образов Золушки и сестер (уже в № 7 Худышка и Кубышка также танцуют гавот под руководством учителя танцев).

Развитие конфликта на уровне условно-реального пространства в последующих номерах воплощено сугубо музыкальными средствами. Первая лейттема Золушки в № 4, в процессе развития которой обостряются интонации вдоха (ц. 31), контрастна теме сцены ссоры с Отцом у струнных — вновь *sul ponticello* на *staccato*. Так же, как и тема обиженной Золушки, музыкальная характеристика мачехи и сестер изменяется: скерцозное начало отходит на второй план, тираты, синкопы, подчеркнутые тембрами трубы, ксилофона, малого барабана демонстрируют жестокий нрав персонажей уже напрямую, без юмористического «смягчения».

№№ 6–8, с одной стороны, возвращают гротескные черты портретов Худышки и Кубышки. С другой, конфликт между ними и Золушкой музыкально подходит к своему завершению, причем развязка наступает не за счет драматического столкновения тем, а с помощью изменения *одной* темы. Гавот, первоначально исполняемый сестрами на уроке танцев, затем звучит в сольном номере Золушки, значительно преображаясь. Несколько резкое, механистическое звучание двух скрипок в № 7, одновременно и оправданное сюжетно, и характеризующее «деревянные» па сестер, меняется на изобретательную оркестровку в № 10, к тому же обновляемую с каждым последующим разделом сложной трехчастной формы. Изложение темы теперь поручено струнной либо деревянной духовой группам, осложнено тембровыми переключками, включениями ударных инструментов на *p* или *tr*. Особое изящество придает подчеркивание каждой доли у бубна и коробочки в начале предложений при проведении основной темы, отдельные вкрапления треугольника и арфы.

Новое качество Гавот приобретает и благодаря целостному проведению в № 10 против краткого проведения в «Уроке танцев», ограниченного первым разделом и к тому же постоянно прерываемого комически-ворчливыми «репликами» учителя. Появление материала трио в № 10 качественно переосмысливает первоначально скерцозный номер: неслучайно контуры темы среднего раздела близки второй лейттеме Золушки (те же плавные опевания, поступенный спуск далее, движение по звукам трезвучия в конце предложения, прим. 1–2). Таким образом, карикатурная зарисовка, изображающая антагонистов сюжета, модулирует в комплекс тем, характерных для главной героини. Метаморфозы, происходящие с Гавотом, его лиризация знаменуют в музыкальном плане победу Золушки над сестрами, как бы предвосхищают счастливый финал всего сочинения.



Прим. 1. Вторая лейттема Золушки



Прим. 2. «Гавот» (тема трио)

Преждевременное разрешение в музыкальном плане конфликта условно-реального пространства повлекло за собой возникновение и обострение иного, уже в рамках символического пространства, конфликта, развитие которого простирается на все три действия. В качестве высшей ценности и абсолютного добра здесь выступает Любовь, что подтверждается и словами самого Прокофьева, который считал тему любви Принца и Золушки «центром сюжета и музыкальной канвы» (цит. по: [3, с. 88]). Антагонистом Любви становится Время, мешающее счастью героев на уровне условно-реального пространства, а в символическом плане являющееся метафорой смерти.

Музыкальным воплощением темы любви становятся три вальса — g-moll («Отъезд Золушки на бал»), e-moll («Большой вальс») и Des-dur («Медленный вальс»). Как и лейттемы Золушки, три вальса отражают фабулу сюжета и, в то же время, имеют ключевое значение для музыкальной драматургии балета. Примечательно, что идея включения этого жанра в композицию пришла к Прокофьеву практически сразу. Уже в 1940 году он писал: «Особенно мне хочется дать несколько развернутых вальсов, не менее 2-х или 3-х» (цит. по: [4, с. 152]). Замечание композитора представляется неслучайным и указывает на важность вальсов для художественного целого, задуманную автором изначально⁵. И действительно, именно данные номера становятся ключевым фактором объединения композиции. Вальсы g-moll и e-moll звучат во всех актах, скрепляя их таким образом и обеспечивая сходство первого и второго действий: в середине обоих звучит «Большой вальс» (№ 9 в первом

⁵ Помимо включения вальсов в комплекс тем, характеризующих сферу Любви, выбор данного жанра, возможно, был обусловлен также традицией русского классического балета, что, в свою очередь, может быть связано с неоклассицистским драматургическим планом, в рамках данной статьи не рассматриваемым.

действии, № 30 во втором), в конце — вальс g-moll (№ 19 и № 37 соответственно). В заключительном акте, выполняющем функцию одновременно обобщения и финала, фрагменты двух вальсов приводятся как воспоминания о прошлом (№ 45, вместе с реминисценцией темы из вариации Золушки), а затем — «Медленный вальс».

Вальсы оказываются тесно связанными с образом главной героини: их темы интонационно родственны трем лейттемам Золушки, что было замечено, например, Курьшиевой [5, с. 396], вальсовость присутствует также в «Вариации Золушки» (№ 32). Вместе с тем, упомянутые темы не просто все сходны между собой, но и образуют пары. Так, тема «обиженной Золушки», с ее стремительным взлетом в начале, заостренными малосекундовыми интонациями, оказывается близка вальсу g-moll. Более того, сама тональность g-moll скрепляет данные темы: единственный раз в балете, помимо вальса, она появляется при проведении первой лейттемы в № 3, тем самым создавая связь номеров на расстоянии. Тема «мечтательной» Золушки, за исключением проведения в № 3, появляется всегда в связке с вальсом e-moll, как в первом, так и во втором действии (№№ 9 и 29–30). Наконец, тема «влюбленной и счастливой» Золушки становится основой материала для заключительного «Аморозо», следующего за «Медленным вальсом».

Общность тем вальсов и Золушки подчеркивается и тональными связями. Помимо упомянутой выше связи вальса g-moll и первой лейттемы, важную роль играют тональности «Большого вальса»: e-moll (тональность, в которой звучит первая лейттема в №№ 1, 4, 5, также № 32 «Вариация Золушки»), C-dur (появляется в № 1 и 3, а также в Адажио Золушки и Принца в № 36 и в финале всего балета), E-dur (как и начало финального «Аморозо»). Особняком стоит d-moll — тональность первого эпизода «Большого вальса». С одной стороны, в ней же написан «Гавот» из первого действия и фрагмент № 45 «Пробуждение Золушки» (тема-ремниценция вариации Золушки). С другой, эта тональность прочно связана с № 38 «Полночь» — воплощением силы, враждебной Любви, что напоминает также и о главном конфликте балета. Таким образом, три вальса оказываются своеобразной проекцией трех состояний главной героини на более обобщенном, абстрактном уровне, тем самым скрепляя условно-реальное и символическое пространства балета.

Особое значение для воплощения конфликта на уровне символического пространства имеет вальс g-moll. Впервые он звучит в сцене отъезда на бал, однако по музыкальному материалу мало соответствует сюжетной ситуации: изломанная мелодия, стремительно взлетающая вверх (две с половиной октавы за шесть тактов при движении преимущественно четвертями), наполненная множеством неожиданных широких скачков, не передает восторженное предвкушение от поездки «навстречу счастью», а оказывается близка первой

лейттеме Золушки, с ее лирико-драматическим подтекстом. Это несоответствие было замечено, например, балетмейстером К. М. Сергеевым, возражавшим против использования этого вальса⁶ в качестве основы сцены отъезда, однако сам Прокофьев настаивал, что «это будет хорошим финалом для первого акта» [6, с. 187].

Несколько парадоксальная уверенность в уместности вальса *g-moll* мало объяснима с точки зрения условно-бытового пространства. И тем более странным кажется возвращение этой темы в № 37 «Вальс-кода», завершающем большую лирическую сцену Золушки и Принца во втором акте. Разгадка же, на наш взгляд, скрыта в задуманной автором символизации пространства в финалах обоих действий: именно на них приходится драматическое столкновение Любви и ее главного врага — неумолимого течения Времени.

Вальс *g-moll* в первых двух действиях всегда появляется в сопряжении с темой часов, которую без сомнения можно считать самой мрачной в балете. Общую логику развития конфликта можно описать так: столкновение Любви и Времени, наметившееся в первом действии, приводит к почти что трагической кульминации во втором и полной победе Любви в третьем.

Б. А. Королёк в статье «Неспокойной ночи», посвященной «Золушке», цитирует размышления М. П. Мищенко о часах в Шестой симфонии, проводя параллели с образом в балете: «Часы — так называемое онтологическое необратимое время — это психологический феномен, порождение человеческого сознания, которому обращены мучительные вопросы бытия. Тайный ужас раскрывается в безжалостном тиканьи механизма» [7]. Подобная эсхатологическая трактовка кажется музыкально оправданной, особенно в финале второго действия. Однако примечательно постепенное и последовательное становление этого образа, случающиеся с ним метаморфозы. Экспозицией же его следует считать отнюдь не проведение собственно темы часов в финале первого действия. Подобно теме Любви, тема Времени оказывается связана с условно-реальным пространством задолго до № 18.

Впервые отзвук темы часов появляется уже в «Па-де-шаль». Развитие первой темы этого номера приводит к появлению в ц. 7 у фагота, арфы и фортепиано нового варианта басового «ответа». Вместе с тем, построенная лишь

⁶ Этот вальс был взят из музыки к к/ф «Котовский». С. А. Петухова приводит еще один, сугубо практический, аргумент включения его в балет: по ее словам, Прокофьев был недоволен, что музыка вальса в киноленте практически не слышна. «Несомненно, — пишет автор, — в “Золушке” вальс слышен лучше; другой вопрос, что представить себе танцующих под эту музыку стрекоз чрезвычайно затруднительно» [10, с. 118]. Петухова трактует этот случай как пример, оспаривающий убежденность музыкантов-профессионалов в «стилевой чуткости и эмоциональном отношении» Прокофьева к собственному музыкальному тексту [10, с. 118], что представляется весьма спорным.

Fg., Piano, Arpa

mp

Прим. 3. «Па-де-шаль»

ff

Tr-be, Cor., V-le, V-c.

Прим. 4. Тема часов

на трех тонах (*d, e, a*), с характерным ямбическим квартовым скачком, эта фраза очевидно интонационно предвосхищает тему часов — причем именно в том тональном решении, в котором она будет изложена в сцене Полночи. Сходным оказывается и ритмическое решение (прим. 3–4). Таким образом, Прокофьев связывает «реальное» и абстрактное зло, вновь усиливая связи между сюжетным повествованием и символическим обобщением.

Следующее, уже целостное проведение темы часов, относится к № 18. Точно так же, как и возвращение вальса в конце второго действия, появление в первом акте данного номера обусловлено скорее символизацией пространства балета и стремлением к последовательному развитию конфликта Любви и Времени, чем сюжетной необходимостью⁷. Здесь уже присутствуют остинатные репетиции у деревянных духовых и струнных, а также глissандо, придающие сцене фантастический колорит. На этом фоне двукратное

⁷ «Излишнее» проведение темы часов в первом акте балета замечает и музыковед А. В. Ляхович в статье «Метасюжет “механического” в музыке Прокофьева», однако связывает лишь со значимостью собственно этой темы для художественного пространства балета [11]. С нашей точки зрения, главнейшим для драматургии оказывается именно сопряжение двух тем (вальса и часов), а не каждая из них по отдельности.

проведение темы часов, хотя пока практически без использования меди (у английского рожка, фагота, валторны и виолончели), и его продолжение, тяжелые удары медных духовых и фортепиано, напоминающие тиканье часов, звучат как зловещее предостережение — гораздо мрачнее, чем слова феи-крестной из сказки-первоисточника.

Противопоставление Любви и Времени достигает своей кульминации в финале второго акта, в № 37 «Вальс-кода» и № 38 «Полночь». В отличие от первого действия, в котором напряжение сцены с часами снималось благодаря вальсу *g-moll* в финале, здесь последовательность номеров другая. «Вальс-кода», несмотря на то, что материал его поначалу повторяет № 19 (с тембровым варьированием, несколько облегчающим общее звучание⁸), получает иное заключение: сокращается повторение второй части двойной двухчастной формы, вместо него — развернутая кода. Выполняя функцию завершения для масштабной сцены Золушки и Принца⁹, тематизм № 37 закономерно растворяется в общих формах звучания, во все более ускоряющемся темпе. С сюжетной точки зрения, это бесконечное кружение воплощает состояние Золушки, забывшей обо всем на свете. Драматургически функция коды № 37, несомненно, — торможение темпа смены событий, оттягивание самой напряженной точки в балете.

О символическом значении номера «Полночь», в материале которого невозможно не услышать воплощение драматического и даже трагедийного пафоса, выходящего далеко за рамки происходящих по сюжету событий, упоминали многие — от Д. Д. Шостаковича¹⁰ до последних исследователей балета (Королёк [7], Курышева [5]). С самого начала номера оглушительное звучание оркестра намного превосходит то, что было в сцене часов в первом действии. Включение в партитуру ксилофона и особенно маятников, как справедливо полагает Королёк, рождающих у слушателей премьеры в 1946 году вполне очевидные ассоциации [7], придает сцене сбывшегося предсказания феи-крестной по-настоящему катастрофический размах. Сама тема теперь поручена трубам и валторнам с поддержкой гобоя, альтов и виолончелей. Усугубляет впечатление особый эффект как бы звенящего, давящего

⁸ Среди примеров изменения оркестровки — поручение мрачного хроматического подголоска, первыми своими звуками напоминающего даже тему креста (*d-cis-es-d*), бас-кларнету, альту и виолончели вместо тубы и валторны (ц. 118 и 264), а во втором предложении валторне и виолончели вместо тромбонов и тубы (4 тт. до ц. 120 и ц. 266).

⁹ №№ 26, 29–30, 32–33, 36–37 как бы являются переосмыслением формы классического Па-де-де, но рассредоточенного по всему второму действию: выход (№№ 26 и 29), адажио (отчасти №№ 30 и 36), вариации (№№ 32–33), кода (№ 37).

¹⁰ Об оценке Д. Д. Шостаковичем балета «Золушка» упоминает Е. Б. Долинская [12, с. 221–222].

пространства, достигаемый одновременным звучанием остигатной пульсации в высоком и предельно высоком регистре у флейт и флейты пикколо (до a^4), тремоло у контрабасов в очень низком регистре (Gis_1, A_1) и заполнением этого пространства не только проведением темы, но и пассажами шестнадцатыми у деревянных духовых. Таким образом, туттийное звучание кажется не просто массивным, а перегруженным.

Кульминация приходится на бой часов. Время еще больше замедляется, и каждый новый удар воспринимается как неизбежное приближение к страшному концу. Первые четыре из них подобны друг другу и повторяют один и тот же комплекс средств: резкий удар, затем страшное хроматическое «сползание» в очень низкий регистр на f у бас-кларнетов, фаготов, контрфаготов, тромбонов и тубы, фортепиано, низких струнных. Непрерывающаяся при этом пульсация шестнадцатыми становится еще более изломанной, напоминающей вихри. С последующими ударами фактура все больше расслаивается, добавляются новые пугающие детали: хроматизированные взлеты-тираты, пассажи-вихри не только у кларнетов, но и у скрипок, остигато гобоя, подключение новых ударных инструментов. Вместе с тем, даже в кульминации Прокофьев не отказывается полностью от комического начала. На сцене, как и в сцене с часами, появляются, согласно определению Н. Д. Волкова, «уморительные карлики» (цит. по: [3, с. 90]). Однако в сочетании с музыкальным материалом такое сценическое решение выглядит не столько забавным, сколько инфернально-гротескным, особенно в «Полуночи», когда, как написано в ремарках, «из часов выскакивают карлики» (ц. 276), свет гаснет, «на сцене темнота. Карлики пляшут чечетку в темноте» (ц. 277).

И все же финал второго акта не знаменует собой победу Времени. В самый страшный момент, после двенадцатого удара часов, как бы преодолевая весь ужас только что отзвучавшего эпизода, звучит третья лейттема Золушки — как торжество Любви и обещание счастливой развязки.

После подобного преодоления логичным и неоспоримым с драматургической точки зрения кажется полное отсутствие темы часов в третьем, заключительном акте. Все внимание теперь сосредоточено на воспевании Любви — настолько, что условно-реальное пространство полностью пропадает: согласно ремарке, «по мановению феи дом исчезает, остаются лишь двое влюбленных в чудном цветущем саду» [8, с. 171]. Два заключительных номера, «Медленный вальс» и Аморозо, оказываются как бы вне сюжетного действия, тем самым окончательно возводя сказочный сюжет на уровень философского обобщения. Так, конфликт, разворачивающийся в рамках символического пространства, становится определяющим в музыкальной драматургии балета, а история Золушки и Принца как бы растворяется в экзистенциальном размышлении о силе любви и ее победе над трагедией временности бытия.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Курьшева Т. А.* Новаторство поздних балетов Сергея Прокофьева // *Mūzikas akadēmijas raksti*. Т. 5. Rīga: Musica Baltica, 2008. С. 109–119.
2. Прокофьев о Прокофьеве: статьи, интервью / ред.-сост. В. Варунц. М.: Сов. композитор, 1991. 285 с.
3. *Карнович О. А.* Сказка на балетной сцене. (Интерпретация сюжета «Золушки»): дисс. ... канд. искусствоведения. М. 2016. 220 с.
4. *Перхин В. В.* История «Золушки»: шестнадцать писем С. С. Прокофьева о балете (1940–1946) // С. С. Прокофьев: к 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания. М.: Композитор, 2016. С. 151–169.
5. *Курьшева Т. А.* Балет // История современной отечественной музыки: учебник. Вып. 2 / ред. М. Тараканов. М.: Музыка, 1999. С. 381–432.
6. *Мендельсон-Прокофьева М. А.* О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники. 1938–1967. М.: Композитор, 2012. 632 с.
7. *Королёк Б. А.* Неспokoйной ночи [Электронный ресурс]. URL: <https://mus.academy/articles/nespokoynou-nochi> (дата обращения: 28.09.2025).
8. Первое интервью С. С. Прокофьева о балете «Золушка» / публ. В. Перхина // С. С. Прокофьев: к 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания. М.: Композитор, 2016. С. 170–172.
9. *Горячих В. В.* Время и пространство в опере: учебное пособие / СПб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб.; Саратов: Амирит, 2020. 76 с.
10. *Петухова С. А.* «Свое» как «чужое», «чужое» как «свое»: автоцитаты, цитаты и компиляции у Прокофьева // Современные проблемы музыкознания. 2017. № 1. С. 117–139.
11. *Ляхович А. В.* Метасюжет «механического» в музыке Прокофьева [Электронный ресурс]. URL: <https://mus.academy/articles/metasyuzhet-mekhanicheskogo-v-muzyke-prokofeva> (дата обращения: 28.09.2025).
12. *Долинская Е. Б.* Театр Прокофьева. Исследовательские очерки. М.: Композитор, 2012. 376 с.

REFERENCES

1. *Kuryshева Т. А.* Novatorstvo pozdних baletov Sergeya Prokof'eva // *Mūzikas akadēmijas raksti*. Т. 5. Rīga : Musica Baltica, 2008. S. 109–119.
2. Prokof'ev o Prokof'eve: stat'i, interv'yū / red.-sost. V. Varunc. M.: Sov. kompozitor, 1991. 285 s.
3. *Karnovich O. A.* Skazka na baletnoj scene (Interpretaciya syuzheta «Zolushki»): diss. ... kand. iskusstvovedeniya. M. 2016. 220 s.

4. *Perkhin V. V.* Istoriya «Zolushki»: shestnadcat' pisem S. S. Prokof'eva o balete (1940–1946) // S. S. Prokof'ev: k 125–letiyu so dnya rozhdeniya. Pis'ma, dokumenty, stat'i, vospominaniya. M.: Kompozitor, 2016. S. 151–169.
5. *Kuryshva T. A.* Balet // Istoriya sovremennoj otechestvennoj muzyki: uchebnik. Vyp. 2 / red. M. Tarakanov. M.: Muzyka, 1999. S. 381–432.
6. *Mendel'son-Prokof'eva M. A.* O Sergee Sergeeviche Prokof'eve. Vospominaniya. Dnevnik. 1938–1967. M.: Kompozitor, 2012. 632 s.
7. *Korolyok B. A.* Nespokojnoj nochi [Электронный ресурс]. URL: <https://mus.academy/articles/nespokojnoy-nochi> (data obrashcheniya: 28.09.2025).
8. Pervoe interv'yu S. S. Prokof'eva o balete «Zolushka» / publ. V. Perkhina // S. S. Prokof'ev: k 125–letiyu so dnya rozhdeniya. Pis'ma, dokumenty, stat'i, vospominaniya. M.: Kompozitor, 2016. S. 170–172.
9. *Goryachikh V. V.* Vremya i prostranstvo v opere: uchebnoe posobie / Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni N. A. Rimskogo-Korsakova. SPb.; Saratov: Amirit, 2020. 76 s.
10. *Petukhova S. A.* «Svoe» kak «Chuzhoe», «Chuzhoe» kak «Svoe»: avtocityaty, citaty i kompilyacii u Prokof'eva // Sovremennye problemy muzykoznanija. 2017. № 1. S. 117–139.
11. *Lyakhovich A. V.* Metasyuzhet «mekhanicheskogo» v muzyke Prokof'eva [Электронный ресурс]. URL: <https://mus.academy/articles/metasyuzhet-mekhanicheskogo-v-muzyke-prokofeva> (data obrashcheniya: 28.09.2025).
12. *Dolinskaya E. B.* Teatr Prokof'eva. Issledovatel'skie ocherki. M.: Kompozitor, 2012. 376 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Карпун Н. А. – кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки и кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова; nadya.karpun@bk.ru
ORCID: 0000-0003-1239-4054

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Karpun N. A. – Cand. Sci. (Arts), Lecturer of the Chair, nadya.karpun@bk.ru
ORCID: 0000-0003-1239-4054