

УДК 316.77; 792.0

*Е. А. Никифорова*

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ  
БАЛЕТА С. С. ПРОКОФЬЕВА «ЗОЛУШКА»

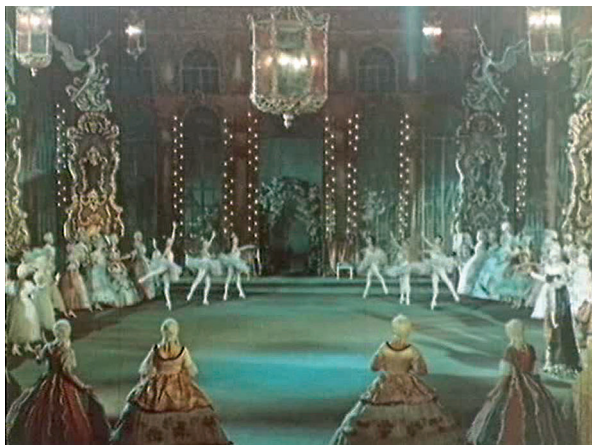
В очерке о своём балете «Золушка» С. С. Прокофьев замечал: «Я писал „Золушку“ в традициях старого классического балета, в ней есть *pas de deux*, адажио, гавот, несколько вальсов, паванна, пасспье, буррэ, мазурка, галоп. Каждое действующее лицо имеет свою вариацию» [1, с. 121]. Во многом такое решение было связано с особенностями сказок Ш. Перро и А. Н. Афанасьева, легшими в основу либретто.

Однако музыкальный язык партитуры Прокофьева оказался непривычным для балетного театра, что вызвало множество споров хореографов-постановщиков, несмотря на то, что композитор стремился создать партитуру балета в классических традициях. Трудности возникли уже на этапах предварительной работы над постановкой. Причиной тому стали нестандартно тонкие характеристики героев, особенно гротескового плана, удивительная монолитность драматургии, свойственная скорее симфоническому произведению, нежели балетному спектаклю, и прозрачность оркестровой партитуры, динамика которой оказалась неудобной для исполнителей, поскольку не всегда хорошо прослушивалась в глубине сцены.

Первая постановка «Золушки» в Большом театре<sup>1</sup> принесла Прокофьеву немало огорчений. Ни хореограф Р. Захаров, ни дирижёр Ю. Файер заранее не согласовали с композитором деталей изменений, внесённых ими в его партитуру. Это вышло, с одной стороны, потому, что «Золушка» создавалась композитором без тесного сотрудничества с одним балетмейстером: работа над балетом была начата Прокофьевым совместно с В. М. Чабукиани и в силу ряда причин была прервана, заканчивал же «Золушку» композитор в сотрудничестве с К. М. Сергеевым. С другой стороны, балет был рождён в труппе Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова и задумывался, по словам либреттиста Н. Волкова, как «возвышенная лирическая поэма о любви, как драматический рассказ о встрече двух чистых молодых сердец» [2, с. 38]. Премьера планировалась именно на этой сцене, но была отложена. Традиции же Большого театра были иными: здесь предпочтение отдавалось постановкам грандиозным, пышным, с масштабными декорациями, богатыми костюмами и большим кордебалетом. Поэтому камерно-лирические идеи Прокофьева, Волкова и Сергеева не были поняты и приняты Захаровым и Файером, что и стало причиной неприятных композитору изменений в его партитуре: в музыкальном тексте были сделаны многочисленные купюры, а также Файеру пришлось утяжелить оркестровку, оригинальная ювелирность которой противоречила массовости происходящего на сцене.

<sup>1</sup> 21 ноября 1945 г.

Фильм-балет «Золушка»  
(режиссёр А. Роу).  
Сцена бала  
(хореография Р. Захарова)  
Московская киностудия  
имени М. Горького. 1960 г. ►



◄ Н. Дудинская (Золушка), К. Сергеев (Принц).  
Балет «Золушка» (хореография К. Сергеева).  
Театр оперы и балета им. С. М. Кирова. 1946 г.

Вторая постановка, балетмейстера К. Сергеева, была композитору ближе (Кировский театр оперы и балета, 8 апреля 1946 г.). Хореограф прислушался к музыке Прокофьева: была сохранена оркестровка, партитура не имела столь больших купюр, как в постановке Захарова. Однако все проблемы воплощения музыкальной образности «Золушки» так и не были решены.

Таким образом, первые две постановки балета «Золушка» явились стартом для последующих творческих поисков, обусловленных новыми театральными тенденциями и игрой с тремя главными компонентами балета: музыкой, драматургией и хореографией.

Самым распространенным подходом балетмейстеров в создании собственной интерпретации является динамизация музыкально-сценического действия. С одной стороны, она стала следствием изменившегося зрительского восприятия. Театрал XX века мыслит и живёт в совершенно ином темпе, нежели его предшественники, например, XIX века. В обществе постепенно всё большее влияние набирает понятие и ощущение временного движения, его динамики и дискретности. «Симфонизация» мышления (как олицетворение ярких столкновений, противопоставлений и слияний противоположностей) всё больше и больше проникает в мировосприятие общества.

С другой стороны, основным методом динамизации действия балета являются купюры не подходящих идее постановщика сцен, что позволяет наиболее легким способом достичь нового художественного результата в авторской трактовке. Но непродуманные купюры иногда приводят к неоправданности событий,

происходящих на сцене, делая присутствие сюжета в спектакле лишь поводом для танцев. Владимир Малахов, выбравший концепцией своей постановки (Берлинская государственная опера, 2004 г.) «театр в театре, балет в балете, Золушка в Золушке», действительно так и остался «в балете», не раскрыв в хореографии драматической коллизии сюжета. Многочисленные купюры нивелировали конфликт сказки Перро — здесь не осталось места ни для обидчиков Золушки (вместо них выступают две завистливые и бесталанные соученицы), ни для волшебства фей, ни для поисков беглянки при помощи потерянной ею туфельки. Балетмейстер, вероятно, хотел придать «Золушке» современный облик, но его идея так и осталась нераскрытой.

Больше всего изменений в постановках «Золушки» Прокофьева претерпевает последнее действие. Сцены поисков Принца возлюбленной незнакомки по всему свету, к примеру, в балете Ф. Аштона нет (Королевский балет, Лондон, 1948 г.). Причиной такого решения балетмейстера стала не только динамизация действия. Принц в трактовке английского постановщика предстает перед зрителями прекрасным юношей-аристократом, которому не пристало скакать галопом по всему свету, его нрав более сдержан.

Всё чаще современные балетмейстеры по-новому решают главный драматургический конфликт сказочного сюжета произведения: полярность двух миров — реального и волшебного-фантастического. Следуя тенденциям эстетики XX века, тяготеющей к сугубо реалистическому видению окружающего мира, полного жестокости и трагедий, постановщики вообще лишают сказку её волшебства, превращая все фантастические моменты сюжета в иллюзии и несбыточные мечты главных героев. Вместо фей и нереальных существ — волшебство госпожи Удачи, неожиданные встречи с более сильными и влиятельными личностями, преображающими главных героев своей волей. Если же волшебство всё-таки появляется, то оно приносит с собой не вечные ценности (такие как любовь и счастье), а материальные блага: главные героини заслуженно получают хорошую работу, выгодный брак или излечиваются от своих болезней, недугов и пагубных страстей. Благодаря этому детские сказки превращаются вовсе в недетские балеты, где поднимаются самые «взрослые» проблемы хорошего, но зачастую слабохарактерного человека, попавшего в условия современного жестокого социального общества. И здесь уже не реальное с фантастическим сталкивается и взаимодействует, не добро и зло, а личное и социальное вступает в неравную разрушительную борьбу, где побеждает тот, кому сопутствует фортуна.

Интересной и характерной для своего времени является постановка «Золушки» Рудольфа Нуреева<sup>2</sup>, в которой сюжет сказки разворачивается в мире киноиндустрии. Балетмейстер позже рассказывал: «Когда Петрика Ионеско [художник — Е. Н.] подсказал мне идею голливудской Золушки, я сначала стал сомневаться: я боялся чрезмерного искажения сказки Перро. Следует ли жалеть, что это предложение коварно проникло в меня, вплоть до того, что я только об этом и думал? Я, в конце концов, согласился и сразу же взялся за постановку. Действие проис-

<sup>2</sup> Opera National, Париж, 1987 г.

ходит в 30–40 годах. Прокофьев, вернувшись к себе, в СССР, питал к Западу смутную ностальгию. Золушка не очень звучит по-русски. Это даже его самое западное произведение. Не только музыка подсказывает тон, но и танцы не очень соответствуют контексту. Переложив сказку в мир кино, нам хотелось передать это расхождение» [3].

Золушка теперь грустит не о матери и мечтает не о бале — она желает стать актрисой и покорить Голливуд. В грёзах вместо прекрасного Принца ей видится талантливый продюсер, который может предложить выгодный контракт. В силу этого на первый план выходит идея счастливого случая — помощь Золушке вместо феи оказывает ассистент режиссёра «ибо лишь это лицо современной мифологии способно превратить тыкву в автомобильный кузов» [3], который забирает девушку на киностудию, где её преображает не магия волшебной палочки, а визажисты и костюмеры.



С. Гиллем (Золушка),  
Р. Нуреев (Продюсер).  
Балет «Золушка» (хореография  
Р. Нуреева). Opera National. 1987 г.

В постановке Нуреев наложил свою историю на полностью сохранённые партитуру и сюжет: «...механизм рассказа не изменился. Все есть: смешные и дьявольские сестры, ужасная мачеха, отец, разодранный между новой женой и дочерью, Золушкой; он знает, что ее притесняют и что ей необходимо предаться мечтаниям о запрещенной ей жизни» [3]. Все перипетии сказки балетмейстер только слегка преобразовал. Например, мечтая о бале, Золушка танцует вместо гавота, которому репетитор танцев только что учил её сестёр, комический степ со шваброй и вешалкой, переодевшись в мужской костюм. Современный мир проникает в балет Прокофьева, совершенно ничего не разрушая, поскольку площадка киностудии является местом, где одновременно уместно всё — и Кинг-Конг, и старинные бальные танцы.

К такому способу работы с партитурой «Золушки» прибегнул и Алексей Ратманский<sup>3</sup>, введя также мотивы киноиндустрии 30-х годов XX века. Сохранены музыкальный текст и либретто, однако усилена интимно-лирическая сторона балета за счёт введения третьего дуэта Золушки и Принца — «Большой вальс» (№ 30), следующий сразу после «Приезда Золушки на бал» (№ 29) юные влюбленные исполняют на абсолютно пустой сцене.

В постановке «Золушки» Х. Шпёрли<sup>4</sup> от волшебства сказки Перро также почти ничего не остаётся. Как и Нуреев, он погружает все события в мир творческой реальности — теперь в сферу балетного театра. Волшебством здесь является

<sup>3</sup> Мариинский театр, Санкт-Петербург, 5 марта 2002 г.

<sup>4</sup> Zurich Ballet, 2003 г.

профессионализм, и Золушку феи не просто наряжают на бал, они обучают её танцу, поэтому все вариации фей времён года представляют собой их дуэты с главной героиней. Заботливая педагог в хореографическом классе, выполняющая в этой постановке роль Феи-нищенки, дарит Золушке балетные пуанты, а долгожданным Принцем для Золушки становится прекрасный танцовщик-премьер, пускающийся искать сбежавшую прекрасную балерину в главных музыкальных театрах мира — в Большом театре (№ 41 «Соблазн»), в парижской Опере (№ 43 «Ориенталия») и Королевском балете (№ 34 «Угощение гостей»).

Стремясь осовременить сюжет в классическом балете, постановщики зачастую вообще забывают о сказке, отдавая предпочтение суровой реальности. Постановка «Золушки» Радуги Поклитару (Латвийская Национальная Опера, 2005 г.) лишена всякого волшебства, но в ней нет и театральной условности. История Золушки натуралистична — работая уборщицей в публичном доме, бедняжка постепенно становится частью этого мира. Её принц — богатый и капризный клиент. И никаких фей...

Играя с полюсами реальности и волшебства, хореографы иногда переводят события балетов в атмосферу творческого вымысла. В постановке «Золушки» Ю. Посохова (Большой театр, 2006) абсолютно не ясно: где и когда происходит действие. Здесь нет ни привычной реальности, ни волшебного мира, ни антуража театра. Золушкой становится помощница Сказочника, внешне очень похожего на Прокофьева, и находятся они на какой-то «волшебной планете», где почему-то обитают назойливые вороны. Балетмейстер попытался переосмыслить сюжет французской сказки, соединив её с элементами биографии композитора. Правда, эта идея реализована очень условно, поскольку выражена только в облике Сказочника и имени его помощницы — Птахи (так называл Прокофьев свою первую жену).

Драматургия различных постановок «Золушки» приводит и к переосмыслению образов героев балета, балетмейстеры выводят на сцену новые образы с новыми характерами. В первую очередь преобразования коснулись второстепенных героев. Сложно складываются ситуации при отсутствии персонажа, важного для драматургического конфликта. В постановке Ф. Аштона, например, нет Мачехи! Её отсутствие коренным образом меняет главную коллизию сюжета: если у отца

Золушки нет новой жены, то тогда вполне возможно, что родные сестры обижают добрую и скромную героиню. Становится не вполне понятно: отчего же отец не может защитить Золушку, и почему не бе-



◀ Д. Вишнёва (Золушка),  
В. Шкляров (Принц).  
Балет «Золушка»  
(хореография А. Ратманского).  
Мариинский театр. 2002 г.

рёт её с собой на бал, ведь он глава в доме? Аштон смягчает драматургическое несоответствие, делая сестёр не злюками и забияками, как в сказке Перро, а капризными комическими героинями, по-детски несамостоятельными и ранимыми, и поэтому нуждающимися в постоянной заботе.

Драматургический конфликт «Золушка — Мачеха с сёстрами» также становится малообоснованным, если балетмейстер убирает фигуру Отца. Отказываясь от этого персонажа, постановщик нивелирует родственную основу проблем взаимоотношений «родные дочери» и «падчерица». К подобной идее обратился Х. Шпёрли, поместив своих героинь в танцевальный класс, где вывел на сцену распространённый в профессиональной сфере творческий конфликт: «талантливый трудолюбивый ученик» — «посредственный ленивый ученик, имеющий влиятельного покровителя».

Если же персонаж Отец всё-таки есть в балете Прокофьева, то чаще всего он не играет существенной роли в драматургии. Как и в сказке Перро, он остаётся простым тихим бесхарактерным вдовцом, молча терпящим натиск своей новой супруги и тайно заботящимся о родной дочери. В постановке К. Сергеева он имеет только один короткий пантомимный выход в № 4 «Отец». Иногда балетмейстеры, ко всему прочему, делают его алкоголиком (например, в постановках Нуреева и Ратманского).

Подлинную эволюцию образа Отца претерпел в балете М. Марен, где он является хозяином в собственном доме и может себе позволить подарить родной дочери подарок более значительный, нежели двум её сводным сёстрам (в сказке Перро об этом невозможно было даже помыслить). И какой подарок! Он преподносит Золушке огромный сундук, в котором находится Фея-робот, приносящая ей счастливую судьбу.

Жан-Кристоф Майо<sup>5</sup> пошёл еще дальше. Его Отец — горящий вдовец, продолжающий пылко любить свою умершую жену. Он несколько не бесхарактерен, но, предаваясь собственным переживаниям, поначалу не противостоит своей новой коварной супруге и не защищает от неё родную дочь. Любовь Отца к матери Золушки настолько сильна, что, в конце концов, он не выдерживает невежества Мачехи и прогоняет её из своего дома.

Переосмысление образов главных героев происходит гораздо реже и обусловлено значительными изменениями в драматургии балета.

Прокофьев стремился выразить многогранность личности своей Золушки: «мне хочется видеть в героине не сказочный, полуреальный персонаж, а живое



С. Захарова (Золушка)  
Балет «Золушка»  
(хореография Ю. Посохова).  
Большой театр. 2006 г.

<sup>5</sup> Les Ballets de Monte Carlo, 2007 г.

лицо с человеческими переживаниями, то есть по возможности углубить её роль» [4, с. 166]. Таковы Золушки у Р. Захарова, С. Сергеева, Ф. Аштона и Д. Бинтли. Но, пожалуй, героиня в постановке Аштона наиболее близка замыслу композитора. Она, конечно, добра, мила, изящна, полна переживаний по своей умершей матери, и искренне счастлива в конце балета. Вместе с тем, балетмейстер наделил свою героиню незаурядным добродушным юмором, введя в её хореографическую партию несколько комических элементов пародий на сводных сестёр («Мечты Золушки о бале», № 9). Да и в «Пробуждении Золушки» (№ 45) Аштон углубил переживания девушки в изломанном полу-танце.

Элементы комичности в партию своей Золушки вводит и Р. Нуреев, позволяя героине не только пародировать обидчиц, но даже танцевать степ в образе клоуна, — ведь она уже не просто бедная сиротка, мечтающая о любви, а начинающая талантливая актриса.

Иногда балетмейстеры изменяют Золушку до неузнаваемости. В постановке Марена предстает героиня с характером застенчивого ребёнка: если боится чего-то — то бежит прятаться, увидела куклу в чемодане — наполняется любопытством, влюбилась — кружится в восторге, потеряла возлюбленного — капризно раскидывает вещи и плачет. Но, как и у Перро, она честна и открыта в своих поступках.

Не всегда Золушка так обаятельна и добра, как у французского сказочника. У Ж.-К. Майо она не принимает безропотно обиды от своих сводных сестёр и мачехи, а пытается оказать им своё сопротивление. К тому же, она не обладает прелестью своего литературного прототипа: словно гадкий утёнок, Золушка поначалу неказиста. Её движения скованы, невыразительны, неуклюжи. Лишь после вмешательства Феи она преображается и становится похожей на свою прекрасную мать. Преображение такого рода возможно потому, что Золушка у Майо не является главной героиней. На первом плане сюжета предстают её Мать и Отец, безгранично любящие друг друга, а Золушка и Принц являются лишь их отражениями.

Столь же разнообразна палитра образов Принца. Композитор видел его героем «горячим» и «юным», который «садится на трон, точно на седло» [5, с. 75]. Но, например, Принц в постановке Шпёрли — юноша спокойный, меланхоличный, поэтому его выход балетмейстер переставил в трио Мазурки (№ 28). Появление Принца в этой версии перестаёт быть драматургическим стержнем начала второго действия, и поэтому перед постановщиком встаёт проблема перестановки акцентов. В центре всеобщего внимания оказываются неуклюжие сёстры Золушки, танцующие под звучание фанфар, на фоне которых должен был выйти Принц. Поэтому действие начинается не со сцены сбора гостей на бал и ожидания прибытия Принца, а с сольных вариаций Кубышки и Худышки.

Не менее примечательна трактовка образа Принца в «Золушке» Майо. В отличие от Аштона и Шпёрли, балетмейстер нивелирует в своём персонаже аристократичные манеры, акцентируя внимание на его «юном» возрасте и «горячем» нраве. Принц у Майо — дерзкий избалованный капризный юноша, которому невероятно скучно. Хореограф выводит этого персонажа на сцену не на балу, а сразу после экспозиции образов Золушки, её Отца, Мачехи и сестёр. Во вставной картине на музыку из второго действия (№ 31 «Прогулка», № 34 «Угощение

гостей», № 35 «Дуэт сестёр с апельсинами») мы видим Принца развалившимся на троне, среди друзей, мающихся от безделья. Юноши дурачатся и кривляются. Таким же скучающим и вальяжным Принц явится и на свой бал, где только появление Золушки воодушевит его. От мальчишества не остаётся и следа, в дуэтах Принц раскрывается с новой стороны, представляя перед публикой красивым и элегантным.

Вместе с персонажами реального мира преобразуются и герои сказочно-фантастические. Если в классических постановках они практически неизменны, то современные балетмейстеры прочитывают их подчас парадоксальным образом. В кукольном мире «Золушки» Марен Фей-нищенка — храбрый робот, в голливудской студии «Золушки» Нуреева — помощником юной талантливой сиротки становится ассистент продюсера, в борделе Поклитару — очень богатый клиент. В любом образе Фей воспринимается как волшебница, даже если за всё время действия она чудес не совершает. Многочисленные режиссёрские находки базируются на основных сюжетных оборотах, внутри которых главные герои сохраняют свои исходные черты.

Создавая индивидуальную концепцию, хореографу часто не представляется возможным использовать композиторскую партитуру в её первоначальном виде, поскольку акценты сюжетной канвы сильно отличаются от оригинала. Перекраивая классический балет в новое сценическое произведение, постановщики скорее опираются на образы, содержащиеся в музыке, чем на сюжет, зачастую пытаясь раскрыть в хореографии тонкие нюансы партитуры согласно собственному слышанию.

Жану-Кристофу Майо без преувеличения удалось добиться того, чего не могли достичь многие другие балетмейстеры. Сделав акцент на главной музыкальной идее балета — любви, балетмейстер тонко и многогранно раскрыл в хореографии образ каждого из персонажей. Во вступлении он ввёл романтическую историю родителей Золушки, детали которой и стали стержнем всего спектакля. Во-первых, это искренняя любовь. Во-вторых, облик любимой женщины: легкое белое платье, подчёркивающее естественные контуры тела, простая причёска, отсутствие грима, и волшебный ореол — блёстки на коже исполнительницы<sup>6</sup>.

Балетмейстер полностью перестроил архитектуру спектакля. Появилась сюжетная арка — любовные дуэты родителей Золушки. Балет открывается историей их любви под музыку «Пробуждения Золушки» (№ 45). Выбор Майо, вероятно, обусловлен тем, что именно в этом номере из третьего действия собраны практически все музыкальные темы Золушки, которая по сказке Перро и является средоточием любви — она её дарит, она же её и принимает. Бедная добрая девушка, как уже было отмечено, перестаёт быть главной героиней, центром притяжения прекрасного чувства становятся её родители. К тому же «Пробуждение Золушки», благодаря тематической насыщенности, становится хорошей основой для действенной сцены-рассказа истории взаимоотношений отца и матери девушки: встреча, совместное счастье, трагическая разлука — болезнь и смерть возлюбленной.

<sup>6</sup> Сценограф Эрнест Пиньон-Эрнест.

Вторым дуэтом родителей Золушки завершается балет Майо. Продолжая развивать свою режиссёрскую идею, хореограф отдаёт этим героям кульминационное *pas de deux* «Медленный вальс» (№ 49), предназначенное для Золушки и Принца. Но танец теперь имеет иной смысл, нежели в оригинальной постановке, становясь только воспоминанием о миновавших любви и счастье, а не их долгожданным обретением. Таким драматургическим ходом Майо кардинально переосмысляет идею балета Прокофьева, желавшего создать светлое произведение со счастливым концом, в котором апофеозом является заключительное «Аморозо» (№ 50). В этой постановке «Золушки» его нет, поскольку оно утратило свой прежний смысл.

Майо также перестраивает структуру балета, заострив изначально заложенные в ней принципы монтажа и картинности. В первом действии оригинальной партитуры последовательно представлены образы Золушки, её отца, мачехи и сводных сестёр в небольших сценах-картинах. Хореограф довершает экспозицию главных персонажей балета, вводя в первое действие характеристику Принца (сразу после отъезда Мачехи с дочерьми на бал). Он строит её так же, как и композитор, посредством динамично развивающейся сцены, состоящей из трёх номеров второго действия: «Прогулка» (№ 31) — Принц скучает с друзьями, «Угощение гостей» (№ 34) — сольная вариация Принца, и «Дуэт сестёр с апельсинами» (№ 35) — Принц дурачится с друзьями.

Необходимость демонстрации образов всех персонажей возникла у балетмейстера, вероятно, потому, что сцена Золушки с Феей-бабушкой превратилась из красочного дивертисмента фей времён года в театральное представление для Золушки, повествующее о её судьбе. Актёры разыгрываемого действия безлики (их тела забинтованы лентами), поэтому их отличают только костюмы и манера поведения. И если зрителя изначально не подготовить, и не познакомить со всеми героями сказки, то представление останется для него непонятным. Хореограф уделил немалое внимание соответствию характеров музыки и персонажей, но, тем не менее, именно полная экспозиция героев в начале первого акта позволяет понять весь смысл «театра в театре».



Развивая только лирическую линию сюжета, Майо практически полностью убрал дивертисментную сторону балета. От бальной сюиты второго действия он оставил несколько номеров, которые из пышных придворных танцев превратил в важные сюжетные точки: выходом Принца осталась «Мазурка» (№ 26); свои доблестные качества Принц демонстрирует в танце со сверстниками — «Вариация четырёх

◀ Полночь. Сцена из балета «Золушка»  
(хореография Ж.-К.Майо)  
Балет Монте-Карло. 2007 г.

Сцена из балета «Золушка»  
(хореография М. Марен)  
Лионская национальная опера.  
1985 г. ►



сверстников Принца» (№ 27); танцем придворных дам стал экзотический номер «Угощение гостей» (№ 34); знакомство Принца с Мачехой и её дочерьми происходит под звучание «Танца кавалеров» (№ 22); появление Феи и её приставания к Принцу — «Вариация Кубышки» (№ 24) — переход к кульминации всей сцены; всеобщая суматоха — «Мазурка» (№ 28), «Приезд Золушки на бал» (№ 29); дуэты Принца с Золушкой и Отца Золушки с Феей — «Большой вальс» (№ 30), «Дуэт Принца и Золушки (Адажио)» (№ 36), «Вальс-кода» (№ 37) и «Полночь» (№ 38) и другие.

Во многом такое хореографическое решение второго действия вытекает из свойств композиторской партитуры, которая значительно отличается от традиционных образцов своей камерностью и прозрачностью.

Совершенно иначе преобразовала партитуру «Золушки» Маги Марен. Она уводит события балета в мир игрового воображения ребёнка, познакомившегося с сюжетом чудесной сказки Перро. Здесь всё «понарошку» — и страдания бедной Золушки, и её любовь к Принцу, и бал при дворе, и чудеса Феи-робота. Музыка Прокофьева и сказка Перро становятся в балете просто фоном и поводом для детской игры.

Изменяется не только оригинальная последовательность номеров балета, но и их сценическое наполнение. Например, № 2 («Золушка») превращается из характеристики бедной, очень доброй девушки в сцену появления Отца с подарками для трёх дочерей, а № 9 («Мечты Золушки о бале») и № 10 («Гавот») становятся уроком танцев под руководством Феи-робота.

В связи с этим кардинально переосмысливаются драматургические кульминации балета. Хореографу становится тесно в рамках партитуры Прокофьева, ведь в ней отражены только две стороны сюжета — реальная и волшебная, а у Марен они не главные. Балетмейстер вводит в партитуру шумовые вставки — записи детских голосов, стуки, шумы, электронные звуки. Тем самым атмосфера постановки создаётся не только средствами неуклюжей механической хореографии (с детскими кривляниями и кувырканиями, прыжками со скакалкой и хлопками в ладоши) и костюмами, напоминающими очертания кукол (тела танцоров нарочито непропорциональны за счёт увеличенной целлулоидной маской головы, а естественные контуры торса и рук скрыты под ватными костюмами с подчёркнутой линией швов, соединяющих плечи и руки, как у сшитых мягких кукол), но и через аудио-наполнение. Все шумовые вставки совпадают с драматургическими кульминационными точками действия, и возникают в те моменты, когда музыка Прокофьева

становится просто неуместной. К тому же, при написании своей партитуры композитор в соавторстве с либреттистом и хореографами сумел создать её на редкость дансантажной, практически полностью лишённой пантомимных сцен. А драматургическими акцентами у Марен становятся именно нетанцевальные моменты.

Балетмейстер не всегда отделяет шумовые фрагменты от музыкальных, нарочито противопоставляя их друг другу. Шумы в некоторых номерах балета сливаются с партитурой Прокофьева. Объединяясь с музыкой, они лишают её первоначального смысла. Так, «Полночь», по оригинальной задумке символизирующая прекращение действия волшебных чар Феи, становится сценой падения растерянной Золушки с лестницы, а заключительный «Медленный вальс» Принца и Золушки перестаёт быть нежным и романтическим.

Балет «Золушка» не имеет канонической версии (как, например, «Спящая красавица» Чайковского-Петипа), поэтому фантазия балетмейстеров не скована какими-то либо определёнными визуальными прототипами хореографического текста. К тому же балет Прокофьева таит в себе много неразрешённых музыкально-сценических проблем. В упоминавшихся интерпретациях хореографы попытались найти их решение, переосмыслив как некоторые частные детали (образы героев, трактовка музыкальных номер и прочее), так и архитектуру балета в целом (структура спектакля и партитуры, жанр). Новые акценты в постановках Захарова, Сергеева, Аштона, Бинтли, Ратманского, Посохова каждый раз открывают зрителю музыку Прокофьева с новых сторон. А наиболее радикальные подходы (такие как, например, у Майо и Марэн) дают высоко художественные результаты, однако, приводят к появлению абсолютно новых произведений, отличных от замысла Прокофьева.

Многочисленные драматургические трансформации «Золушки» столь разнообразны, что можно смело сказать — этот балет по-настоящему живёт и развивается на современной сцене и ещё очень долго, благодаря своим особенностям, будет актуален для зрителей.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Прокофьев С. С. О «Золушке» // Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. 467 с.
2. Н. Волков. Сказка для балета // Золушка. С. С. Прокофьев. Хореографическая сказка в 3 действиях и 7 картинах. Л.: Государственный ордена Ленина Академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова, 1946. 64 с.
3. Нуреев Р. Золушка в глазах Рудольфа Нуреева. 1986 г. // URL: <http://www.rudolfnureyev.ru/рудольф-нуреев-Хореографии/Рудольф-Нуреев-Золушка-Прокофьев> (дата обращения: 25.04.2015.)
4. Перхин В. Русская Золушка елизаветинских времён. О балете Сергея Прокофьева по его письмам в дирекцию // Москва. 2011. N 12. С.166–170.
5. Прокофьев С. С. Золушка. Балет в трех действиях. Соч. 87. Переложение для фортепиано А. Атовмьяна. Клавир. СПб.: «Композитор», 2002–2005. 164 с.