

Театр оперы Сергея Прокофьева: цикл бинарных макроструктур

Игорь В. Кондаков

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, ikond@mail.ru*

Аннотация. Театр С. Прокофьева сегодня считается одной из вершин мирового музыкального театра XX в. Настоящая статья посвящена театру оперы С. Прокофьева и его философским подтекстам. Важно понять особенности становления и развития такого театра как целого, осмыслить конструкцию театра Прокофьева как систему из отдельных театральных произведений в творческом сознании автора. Логика театрального творчества композитора, своеобразно преломившая философию Канта и Шопенгауэра, требовала, чтобы каждое новое произведение этого жанра создавалось по контрасту с предыдущим. В результате весь массив опер Прокофьева предстает в виде системы философских антиномий, воплощенных в виде цикла оперных диад. Таким образом, Прокофьеву удалось представить в форме бинарных макроструктур своего музыкального театра противоречивость окружающей реальности и неразрешимость идейных споров о ней, складывающихся как совокупность «тезисов» и «антитезисов», не подлежащих синтезу. Рассмотрение цикла опер Прокофьева как системы смысловых антиномий дает возможность представить корпус его музыкально-театральных произведений как единый текст (гипертекст) – во всем многообразии интертекстуальных связей и философских подтекстов.

Ключевые слова: театр Прокофьева, философия музыки, кантовские антиномии, бинарные макроструктуры, оперные диады

Для цитирования: Кондаков И.В. Театр оперы Сергея Прокофьева: цикл бинарных макроструктур // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 7. Ч. 2. С. 138–152. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-138-152

Sergei Prokofiev Opera House: a cycle of binary macrostructures

Igor V. Kondakov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
ikond@mail.ru*

Abstract. The S. Prokofiev Theater is today considered one of the pinnacles of the world musical theater of the 20th century. This article is devoted to the opera theater of S. Prokofiev and its philosophical overtones. It is important to understand the features of the formation and development of such a theater as a whole, to comprehend the design of the Prokofiev theater as a system of separate theatrical works in the creative mind of the author. The logic of the composer's theatrical creativity, which in a peculiar way refracted the philosophy of Kant and Schopenhauer, required that each new work of this genre be created in contrast with the previous one. As a result, the entire array of Prokofiev's operas appears in the form of a system of philosophical antinomies embodied in the form of a cycle of opera dyads. Thus, Prokofiev managed to present in the form of binary macrostructures of his musical theater the inconsistency of the surrounding reality and the insolubility of ideological disputes about it, which are formed as a set of "theses" and "antitheses" that are not subject to synthesis. Considering the cycle of Prokofiev's operas as a system of semantic antinomies makes it possible to present the corpus of his musical and theatrical works as a single text (hyper-text) – in all the variety of intertextual connections and philosophical overtones.

Keywords: Prokofiev theater, philosophy of music, Kantian antinomies, binary macrostructures, opera dyads

For citation: Kondakov, I.V. (2022), "Sergei Prokofiev Opera House: a cycle of binary macrostructures", *RSUH/RGGU Bulletin, "Literary Theory, Linguistics, Cultural Studies" Series*, no. 7, part 2, pp. 138–152, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-138-152

Введение

Любовь к театру и театральности у Сергея Прокофьева проявилась очень рано. Свою первую оперу «Великан» композитор-вундеркинд написал на собственный сюжет и текст в 1900 г., в 9 лет. Не менее удивительно, что сегодня эта опера идет на одной из сцен Мариинского театра (Камерный зал Прокофьева) как спектакль для детей и пользуется успехом у зрителей¹. Последние мгновения

¹Прокофьев в Мариинском. СПб.: Гос. академ. Мариинский театр, 2016. С. 118.

творческой жизни великого композитора были отданы его последнему театральному произведению. В день смерти он оркестровал дуэт Катерины и Данилы из балета «Сказ о каменном цветке».

Сергей Прокофьев как философ

Театр С. Прокофьева сегодня считается одной из вершин мирового музыкального театра XX в., и неслучайно растет интерес исследователей к этому феномену в его целостности и неповторимости [Долинская 2012; Раку 2022]. При этом обращает на себя внимание исключительное свойство прокофьевского «идеального театра» – распространять ауру *музыкальной театральности* на иные (нетеатральные, чисто инструментальные) жанры творчества автора – симфонии, кантаты, сонаты и пр. [Долинская 2012, с. 255–321], а также переносить ауру *театральной музыкальности* на драматический театр, кино [Раку 2022, с. 374–379]. Этот «идеальный театр», воображаемый Прокофьевым, но практически не осуществимый в реальности, был целью и надеждой всех его творческих исканий в сфере театра, в том числе – и каждого театрального произведения С. Прокофьева в отдельности.

Тем более важно понять саму логику становления и развития прокофьевского театра как целого, осмыслить конструкцию театра Прокофьева, исторически последовательно складывающуюся как система из отдельных театральных произведений в творческом сознании автора. Автору настоящей статьи уже доводилось высказывать свою гипотезу на этот счет [Кондаков 2010, с. 334–343]. Однако в этой давней публикации не доставало концептуальной аргументации.

Начало творческой активности композитора формировалось еще в стенах Петербургской консерватории. Исследователь консерваторского периода жизни и творчества С. Прокофьева, отмечая его многогранность и многоликость, его стремление испробовать в своем творчестве различные стили и течения в современной ему музыке, задается вопросом: почему «гениальный художник, меняя маски и облики, остается цельной, гармоничной творческой личностью?». И отвечает: «Несомненно, скрепляет все прокофьевское многообразие именно то, что Прокофьев отвергал – академическое образование, связь его завоеваний с традициями, со школой композиторского профессионализма» [Ахонен, 2016, с. 263].

Спору нет, Прокофьев много ценного почерпнул у своих консерваторских учителей – Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Лядова, А.К. Глазунова, Н.Н. Черепнина... Но его отношение к консерва-

торскому обучению оставалось долгие годы негативным. В своем интервью нью-йоркскому изданию “Musical Observer” в октябре 1918 г. молодой русский музыкант подчеркивал: «Я всегда чувствовал потребность самостоятельного мышления и следования своим собственным идеям. У меня были постоянные споры с моими профессорами в консерватории, поскольку я никогда не хотел что-либо делать только потому, что этого требуют правила. <...> И я не стесняюсь заявить, что по существу являюсь учеником своих собственных идей»². А это означает, что «прокофьевское многообразие» скрепляли его *собственные идеи*, определявшие его творческую целеустремленность и последовательность.

Неслучайно его музыкальное образование в консерватории сопровождалось страстным увлечением философией, впоследствии примирявшей его и с непониманием его творчества современниками, и с трудностями его профессионального самоутверждения как пианиста и композитора в Америке и в Европе, и с трагедией русского рассеяния; наконец, помогавшей ему осмыслить происходящее в России и мире, а затем и преломить свои идеи в музыке. Именно в это время Прокофьев погружается в философию А. Шопенгауэра и Ф. Ницше; последний, по словам Прокофьева, «поразил меня изощренностью своего странного мышления»³. «Мир душевный и сознание счастья дал мне Шопенгауэр своими истинами: не гонись за счастьем – стремись к беспечальному. Сколько возможностей сулит эта истина! И человеку, признавшему ее, воплотившемуся в нее, сколько восхитительных неожиданностей готовит жизнь!»⁴.

Но более всего А. Шопенгауэр произвел на композитора впечатление своими суждениями о музыке и ее тесной связи с философией. «...Философия есть не что иное, как полное и верное воспроизведение и выражение сущности мира во всеобщих понятиях, ибо лишь в таких понятиях возможен всеобъемлющий и всесторонний обзор этой сущности. <...> Если бы удалось найти совершенно правильное, полное и простирающееся до мельчайших деталей объяснение музыки, т. е. если бы удалось обстоятельно воспроизвести в понятиях то, что она выражает собою, то это оказалось бы одновременно достаточным воспроизведением и объяснением мира в понятиях или было бы с ним совершенно согласно,

²Прокофьев С.С. Последнее слово русской музыки // Прокофьев о Прокофьеве: Статьи и интервью / Ред.-сост. В.П. Варунц. М.: Сов. композитор, 1991. С. 30.

³Прокофьев С. Дневник: 1907–1918. Ч. 1. Париж: Sprkfv, 2002. С. 648.

⁴Там же. С. 671.

т. е. было бы истинной философией»⁵. Так, занятия Прокофьева философией были оправданы доказанным тождеством музыки и философии.

«Моим другим занятием, – записывает Прокофьев в своем дневнике, – было чтение Канта (по Куно Фишеру). Читал я с большим интересом, хотя двигался медленно, ввиду необычайной сложности построения. Некоторые главы я прочитывал дважды для лучшего построения»⁶. С помощью «Истории философии» Куно Фишера и того же Шопенгауэра Прокофьев, по его словам, постигает «мудрость» Канта («Критику чистого разума»), в частности усваивает *систему кантовских антиномий* – применительно к своей жизни и творчеству.

Все последующее время в период своей эмиграции (и даже позже, уже в Советском Союзе) Прокофьев находился в плену кантовской системы антиномий чистого разума: 1) между осознанием конечности мира во времени и пространстве и ощущением его бесконечности; 2) между склонностью «мыслить сложно» и стремлением к «новой простоте» в музыке; 3) между пониманием абсолютной детерминированности жизни и творчества внешними обстоятельствами и стремлением к неограниченной творческой и личной свободе; 4) между признанием в мире некоей безусловной сущности, являющейся первопричиной мироздания (например, Божества) и отрицанием этого или сомнением в необходимости такой сущности⁷.

Важным для Прокофьева стало различие и противопоставление «*воли*» и «*представления*», идущие от Канта и Шопенгауэра. «...Окружающий нас мир есть только преставление, вероятно неверное, в основе же лежат идеи. Кант через посредство пяти чувств и разума отказывается познать их»⁸. Прокофьев видит смысл своего творчества в превращении невыразимых своих глубоких *идей* в их музыкальные *представления*, открывающиеся исполнителям и слушателям. Позднее, увлеченный учением секты Christian Science, утверждающей (как считал Прокофьев вслед за Кантом), «Не думайте о боли, и она не будет думать о вас», – композитор был убежден, что лучшее средство борьбы со злом – не замечать его.

⁵Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1: Мир как воля и представление. М.: Терра – Книжный клуб; Республика, 1999. С. 230.

⁶Прокофьев С. Дневник: 1907–1918. Ч. 1. С. 671.

⁷Ср. с кантовскими формулировками антиномий чистого разума: Кант И. Критика чистого разума // Кант И. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М.: Чоро, 1984. С. 336–337, 342–343, 350–351, 356–357.

⁸Прокофьев С. Дневник: 1919–1933. Ч. 2. Париж: Sprkfvy, 2002. С. 275.

Впоследствии это ошибочное убеждение привело С. Прокофьева вместе с семьей в сталинский Советский Союз как раз накануне Большого террора⁹.

В мире музыки Прокофьева (особенно театральной) – множество смысловых контрастов, столкновений, борьбы антагонистических сил, создающих драматическое, а подчас и трагедийное напряжение. Границы между противоположностями у Прокофьева не размывались, образуя четкую бинарную конструкцию. Бинарность более всего проявлялась в строении прокофьевского художественного мышления, а в его творчестве – в тяготении к *парным макроструктурам, бинарным циклам*, сопоставлении полярных смыслов.

Но в целом для музыки Прокофьева характерна не столько внутренняя, сколько внешняя *бинарность*, – своего рода «взаимоупор» противоположностей, создающий ощущение *силового баланса взаимодействующих начал*, хрупкой гармонии мира, достигаемой очень высокой ценой – титаническими усилиями людей, преодолением препятствий, превышающих человеческие силы. Эта героическая бинарность не только проникала в систему образов и в структуру произведений Прокофьева, но и превращала его творчество в симметричную метасистему смысловых антиномий, наблюдаемых и в симфоническом, и в камерном, и тем более – в театральной творчестве.

Подобная самоорганизация его творчества несла и важную мировоззренческую особенность Прокофьева. С одной стороны, собственно трагическое в мире композитора всегда диалектически уравновешено героическим, лирическим или комическим, что открывает оптимистический выход из любой, даже самой, казалось бы, неразрешимой ситуации. С другой стороны, пары полярных противоположностей – как в системе образов и структуре формы, так и в метакомпозиции двух произведений в парный цикл – представляют противоположные суждения о реальности соотнесенными между собой, как «тезис» и «антитезис». В творчестве С. Прокофьева *«третьего не дано»*. Право «синтеза» предоставлено слушателям и зрителям.

Прокофьеву как будто важно было каждый раз показать «обе стороны медали», «обоих участников спора», представить свой предмет в двух противоположных или даже взаимоисключающих ипостасях, измерениях или срезам и тем самым продемонстри-

⁹Это притом, что все родственники Прокофьева, оставшиеся в России, были репрессированы, и композитор из-за границы постоянно помогал им материально и даже неоднократно пытался освободить их (увы, тщетно!) из заключения.

ровать *объективную многомерность и противоречивость самой художественной правды*, раскрыть диалектику жизни, в которой всегда есть что-то «хорошее» и что-то «плохое», что-то «светлое» и что-то «темное», что-то «доброе» и что-то «злое». В этой дихотомичности музыкального и философского мышления Прокофьева проявлялась его глубокая, органическая связь с философией Канта и Шопенгауэра. Бинарность проявлялась в его творчестве как двойственный взгляд на события и лица с противоположных точек зрения, как выявление альтернативных стратегий музыки (и прежде всего – театральной музыки) по отношению к противоречивой реальности.

Оперный цикл Сергея Прокофьева

Попарно стыкуются между собой все прокофьевские театральные произведения – оперы и балеты. Начнем с опер – любимейшего театрального жанра Прокофьева. Представим оперы Прокофьева в виде списка, где они выстроены попарно – в виде смысловых антиномий:

- «Маддалена» (1913) ---- «Игрок» (1915–1916; 2-я ред. 1927);
- «Любовь к трем апельсинам» (1919) ---- «Огненный ангел» (1919–1927);
- «Семен Котко» (1939) ---- «Обручение в монастыре (Дуэнья)» (1940);
- «Война и мир» (1941) ---- «Повесть о настоящем человеке» (1947–1948).

Оперы «Маддалена» и «Игрок», образующие первую оперную диаду Прокофьева, переносят зрителя и слушателя в мир преувеличенных страстей и экстатических метаний; первая воссоздает любовные страсти эпохи итальянского Возрождения, вторая отображает искания героев Достоевского, раздираемых игорными и любовными влечениями.

В центре сюжета одноактной «Маддалены» находится «образ женщины, что вместила в свою душу безграничную нежность и оновременно столь же беспредельное коварство и губительное очарование зла». Прокофьев, по словам его исследователя М.Е. Тараканова, представил «человеческую душу, служащую ареной бесконечного поединка добра и зла, их единоборства, проходящего с переменным успехом. Жизнь выше морали – утверждал Ф. Ницше, но выше морали и ее совершенное проявление, каким является красота». «По-своему здесь нашла воплощение идея жизненного круговорота», – подытоживает свои наблюдения

музыковед [Тараканов 1996, с. 26–27], «вечного возвращения», – добавил бы Ф. Ницше. Первая «взрослая» опера С. Прокофьева, при всей скромности ее замысла и воплощения, неслучайно вызывает ассоциации со знаменитой «Саломеей» Р. Штрауса (на сюжет О. Уайльда), «Тоской» Дж. Пуччини и «Лулу» А. Берга: в ней царит дух декадентства, столь характерный для Серебряного века.

Опера «Игрок» (по одноименному роману Ф.М. Достоевского) продолжает экспрессионистские искания юного Прокофьева. Главные герои «Игрока» – Полина и Алексей – и музыкально-театрически и драматургически очень походят своими роковыми страстями на героев предыдущей оперы Прокофьева – Маддалену и ее любовника Стенью. Однако болезненная любовь-страсть героев отягчена денежными и игорными страстями, подогреваемыми магией рулетки. Как справедливо заметила музыковед М.Д. Сабина, «Игрок» «представляет собой как бы отражение традиций русской лирико-психологической оперы в кривом зеркале» [Сабина 1963, с. 43]. И в самом деле, на всем протяжении сценического действия прокофьевской оперы возникают постоянные аллюзии с «Пиковой дамой» П.И. Чайковского – А.С. Пушкина, подвергнутые трагикомической и отчасти гротескной деконструкции. Колесо рулетки предстает как своего рода колесо Фортуны, как арена борьбы добра и зла и зловещее предчувствие неизбежной гибели всех участников игры. В прокофьевском «Игроке» есть явное предчувствие Русской революции в разгар Первой мировой войны как зловещей, роковой азартной Игры.

Вторая, пореволюционная диада опер отступает от экспрессионистских канонов и обращается к языку фантастики, выражая ностальгию автора по Серебряному веку. Волшебная, феерическая комедия «Любовь к трем апельсинам» (по сказке К. Гоцци) переносит зрителя и слушателя в условный мир вымышленных, книжных образов комедии dell'arte, очень опосредованно ассоциируемых с современной композитору реальностью. Однако эта связь существует. Во-первых, – традиции сказочного оперного театра Римского-Корсакова, полного критического и сатирического пафоса («Кашей Бессмертный», «Золотой петушок»), повлиявшие на его непослушных учеников – И. Стравинского и С. Прокофьева; во-вторых, острый философский диспут, развернутый на обочине сказочного сюжета пятью хорами – Трагиков, Комиков, Лириков, Пустоголовых и Чудаков, воплощающими саркастические взгляды Прокофьева на современную ему театральную эстетику [Степанов 1972, с. 158–161, 166]. Кроме того, эта опера-буфф, несущая на себе отпечаток дореволюционного мейерхольдовского замысла, воплощала в себе идеал обретенной композитором – вдали от революци-

онной России – свободы (А.В. Луначарский неслучайно сравнил ее в 1927 г. с «бокалом шампанского»¹⁰).

Прокофьевские «Апельсины» отчетливо противостоят своему антиподу, писавшейся одновременно с комической оперой символично-фантастической, трагедийной мистерии «Огненный ангел», воссоздающей символистское видение западноевропейского Средневековья (в основу либретто лег одноименный роман В.Я. Брюсова, во многом автобиографический, на самом деле косвенно отражавший страсти и метания русского Серебряного века). Впрочем, и для Брюсова, и для Прокофьева западноевропейское Средневековье было, скорее, маской символической интерпретации XX в. как *Нового Средневековья*, приходящего на смену Русскому культурно-религиозному Ренессансу¹¹.

Исследователи «Огненного ангела» отмечают не только «преемственную связь» произведения Брюсова-Прокофьева с духовными исканиями предреволюционной поры (А. Белого, А. Скрябина и др.), но и с событиями, происходившими к моменту окончания оперы (1928) на родине композитора, «подпавшей <...> под иго самого жестокого и кровавого режима, который когда-либо знало человечество» [Тараканов 1996, с. 112]. В этом отношении «Огненный ангел» Прокофьева «раскрывал <...> апокалиптический смысл человеческого бытия в обществе, движущемся к катастрофическому завершению». Образ главной героини оперы – безумной Ренаты – показывает, что «роковая обреченность души, жаждущей спасения и одновременно чувственной телесной полноты существования в этом мире, свидетельствует об иной обреченности, о предстоящей гибели мира, незащитного перед натиском зла, способного обольщать людей, привлекая своей демонической красотой» [Тараканов 1996, с. 113]. «Мечта Ренаты о соединении с Огненным Ангелом перерастает в воплощение мечты поколения русских художников об утраченном Рае, о преображении сущего» [Савкина 2015, с. 239].

Уже было замечено, что «поздние четыре оперы» С. Прокофьева существуют «в виде двух, внутренне контрастных пар» [Долинская 2012, с. 119], и в этой структуре оперного творчества С. Прокофьева много общего со строением его ранних четырех опер, о которых у нас шла речь до сих пор.

¹⁰ Прокофьев С. Дневник: 1919–1933. Ч. 2. С. 520.

¹¹ Излюбленная идея Н.А. Бердяева (1924). См.: *Бердяев Н.А. Новое средневековье: Размышление о судьбе России и Европы* // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. / Сост. Р.А. Гальцевой. Т. 1. М.: Искусство; Лига, 1984. С. 406–485.

Третья оперная диада обращена к прозаической реальности, хотя и весьма условной. Трагедийная фреска «Семен Котко», отображающая события Гражданской войны и немецкой оккупации Украины (по мотивам повести В. Катаева «Я – сын трудового народа»), воссоздает атмосферу террора, казней, разрушений, контрастирует с настоящей оперой-буфф XX в. – «Обручение в монастыре» («Дуэнья»), по комедии Р. Шеридана, полной амурных интриг, переодеваний, розыгрышей, парадоксальных превращений. Исследователи творчества Прокофьева уже обращали внимание на то, что «соседние произведения у Прокофьева <...> часто образуют наиболее яркий, даже разительный контраст» [Степанов 1982, 159], и в качестве характерного примера назывались как раз «Семен Котко» и «Дуэнья».

«Семена Котко», первую оперу С. Прокофьева на советский сюжет, которую изначально начал ставить Вс.Э. Мейерхольд (а после его ареста постановку продолжила С. Бирман), ждала несчастная судьба: почти сразу после премьеры ее сняли со сцены ввиду ее антигерманской направленности (во время пакта Молотова – Риббентропа). Однако этим не ограничивалась идейная «ущербность» прокофьевской «советики». Как выяснилось относительно недавно, Прокофьев отважился провести через свою оперу «исторический дискурс, отличный от официального»: во-первых, он акцентирует роль украинского крестьянства в борьбе за революцию и ее дальнейшее развитие; во-вторых, отмечает «чувство национальности, которое будто поднимается на гребне «революционной волны», а именно «любовь к Украине» [Банья, с. 188, 198]. Важную роль здесь играет у Прокофьева украинский национальный мелос, в частности многократно повторяющаяся украинская народная песня «Рано-раненько», становящаяся лейтмотивом Семена и выражающая его любовь к Софье и к Украине.

Сам композитор в своем эссе, предназначенном для публикации в премьерном буклете, отмечал мотивы, двигавшие им в намерении «написать советскую оперу». В его признаниях нет и намек о принципах соцреализма. «Хотелось живых людей с их страстями, любовью, ненавистью, радостью и печалью, естественно вытекающими из новых условий». В повести В. Катаева Прокофьева привлекло сочетание самых противоположных элементов: «тут и любовь молодежи, и ненависть представителей старого мира, и героизм борьбы, и слезы об утратах, и веселые шутки, столь свой-

¹² С.С. Прокофьев: Материалы. Документы. Воспоминания. 2-е изд., доп. / Сост. С.И. Шлифтейн. М.: Гос. муз. изд-во, 1961. С. 236.

ственные украинскому юмору»¹². Характерно, что композитор, представляя зрителю свою советскую оперу, сравнивает ее то с «Евгением Онегиным» П.И. Чайковского, то с операми В.-А. Моцарта, то с «Гибелью богов» Р. Вагнера¹³, т. е. с шедеврами мирового уровня.

Парная к музыкальной драме «Семен Котко» была лирико-комическая опера «Обручение в монастыре» (название С. Прокофьева. Судьба ее прижизненной постановки также неблагоприятна: в процесс постановки ее вторглась война. Поставлена эта опера была лишь в ноябре 1946 г. в Ленинграде; через год, в конце 1947 г., она была снята из репертуара Кировского театра оперы и балета. Большой театр не решился ее поставить на своей сцене. В авторской заметке об истории создания оперы Прокофьев писал: «С Дуэньей» я познакомился в 1940 г. Меня привлекли тонкий юмор, очаровательная лирика, острые характеристики персонажей, динамика действия, увлекательное построение сюжета, каждый поворот которого заставляет ждать себя с интересом и нетерпением»¹⁴. В этой характеристике пьесы, ставшей основой будущего либретто, не было никаких признаков «советского» или «политико-идеологического».

Четвертая оперная диада связана с темой Великой Отечественной войны, занимавшей Прокофьева полтора десятилетия. Историко-героическая эпопея «Война и мир» на толстовский сюжет имеет «противовес» в виде лирико-драматической новеллы, также связанной с военной проблематикой, «Повести о настоящем человеке» – по одноименному соцреалистическому произведению Б. Полевого, а потому поневоле перенасыщенной политико-публицистическими (и фольклористическими) вкраплениями – вынужденной дани послевоенной эпохе. Казалось бы, сравнение Отечественной войны 1812 г. и Великой Отечественной войны – самый естественный патриотический выбор композитора, созвучный эпохе. Однако обе оперы подверглись уничтожающей критике, особенно после ждановского постановления «Об опере “Великая дружба”» (1948), автор был вынужден прибегать к многочисленным переработкам (особенно «Война и мир»), которые раз за разом по различным мотивам отвергались. Свет рампы увидела лишь первая часть «Войны и мир» в постановке молодого Б.А. Покровского в ленинградском МАЛЕГОТе (ныне Михайловский театр) в 1946 г. При жизни автор так и не смог увидеть свои последние оперы поставленными на сцене в полном виде и тяжело переживал их обще-

¹³ Там же. С. 236–237.

¹⁴ Там же. С. 242.

ственный «провал». Однако культурно-исторический «приговор» гласил в XXI в. иное.

«С.С. Прокофьев в *Войне и мире* стал завершителем великой классической традиции русской оперы большого стиля» [Ручьевская 2010, с. 462]. От грандиозной по своим масштабам оперы Прокофьева тянутся смысловые нити к операм М.И. Глинки «Жизнь за царя», П.И. Чайковского «Евгений Онегин» и «Пиковая дама», М.П. Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина». Выходящая на первый план во второй части оперы «Война и мир» *тема войны* становится у Прокофьева (с юности бывшего убежденным пацифистом) не только символом *вражеского нашествия*, но и символом *народного бедствия*. В этом отношении «Война и мир» С. Прокофьева, опирающаяся на эпопею Л. Толстого, являет собой уникальный пример проблемно-тематического и стилевого обобщения, идейной концентрации необъятного музыкального, литературного и философского материала русской классики за период в полтора века отечественной истории.

Другим полюсом военной тематики в операх Прокофьева стала лирико-психологическая опера «Повесть о настоящем человеке», наполненная различными аллюзиями на оперу «Война и мир». «Советскому человеку, его беспредельному мужеству посвящаю я и свою новую оперу на сюжет глубоко взволновавшей меня «Повести о настоящем человеке Б. Полевого, – писал С. Прокофьев в октябре 1947 г. – Эта повесть – наиболее сильное мое литературное впечатление за последнее время. Автору удалось, мне кажется, и глубокая психологическая характеристика главного героя и обрисовка многих других действующих лиц». Сочинение оперы о «настоящем человеке» в канун 30-летия Великого Октября композитор представлял в числе своих «скромных подарков матери Родине»¹⁵. Впрочем, известно, что С.С. Прокофьев проводил параллели между событиями литературной повести с тем, что происходило в его собственной жизни. Сохранилась и легендарная фраза, оброненная в беседе с дирижером Б.Э. Хайкиным: «Я эту оперу писал кровью моего сердца» [Лобачева 2008, с. 213]. Так что последняя завершенная опера Прокофьева, помимо официального, имела и другой (во многом автобиографический) нравственный и философский смысл – выживания и самоутверждения сильной личности в исключительно неблагоприятных жизненных обстоятельствах. Под «настоящим» человеком Прокофьев имел в виду себя.

¹⁵ Там же. С. 253.

Заключение

Таким образом, принцип бинарности в музыкально-театральном творчестве С. Прокофьева, столь полно отвечающий менталитету русской культуры, оказался наиболее адекватным средством для того, чтобы отразить противоречия и проблемы русской истории и культуры в XX в. и показать место русской культуры в мировой культуре, а также для того, чтобы через призму русской культуры и искусства увидеть общечеловеческие проблемы, вставшие перед музыкальным театром в XX в. и не разрешенные человечеством до сих пор.

Оперный театр С. Прокофьева, представленный в виде четырех бинарных макроструктур, – не застывшая конструкция, а вполне динамичная система. Если мы переставим в ней акценты и допустим смещение бинарных оппозиций, система бинарности не пострадает. Например, если мы опустим первую оперу Прокофьева «Маддалена» как незавершенное автором и не исполненное при его жизни произведение, то цикл оперных произведений композитора сохранит свою дихотомичность по-другому: 1) «Игрок» – «Любовь к трем апельсинам»; 2) «Огненный Ангел» – «Семен Котко»; 3) «Обручение в монастыре» – «Война и мир»; 4) «Повесть о настоящем человеке» – «Далекие моря» (начатая, но незаконченная опера Прокофьева). Антиномичность оперных пар останется, но приобретет иной смысл, не противоречащий первоначальному и дополнительный к нему.

Рассмотрение цикла опер Прокофьева как системы смысловых антиномий (в духе Канта и Шопенгауэра) дает возможность в дальнейшем представить корпус его музыкально-театральных произведений (не только опер, но и балетов) как *единый текст* (*гипертекст*) – во всем многообразии интертекстуальных связей и философских подтекстов.

Благодарности

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20–011–00859 «Творчество С. Прокофьева как феномен отечественной и мировой культуры».

Acknowledgements

Recognition Research was carried out with the financial support of the RFBR within the framework of the scientific project No. 20-011-00859 “S. Prokofiev’s creativity as a phenomenon of national and world culture”.

Литература

- Ахонен 2016 – *Ахонен А.Н.* Прокофьев в Петербургской консерватории // Петербургский музыкальный архив. Вып. 14. СПб.: Композитор, 2016. С. 7–287.
- Банья 2013 – *Банья М.* Композитор как интеллигент и опера как альтернативное повествование о первых годах русской революции в эпоху сталинизма: об опере «Семен Котко» С. Прокофьева // Новейшая история России / Modern history of Russia. 2013. No. 3. С. 187–200.
- Долинская 2012 – *Долинская Е.Б.* Театр Прокофьева: Исследовательские очерки. М.: Композитор, 2012. 376 с.
- Кондаков 2010 – *Кондаков И.В.* Трагическое в советской музыке: С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Шнитке // Русская антропологическая школа: Труды. Вып. 7. М.: РГГУ, 2010. С. 329–359.
- Лобачева 2008 – *Лобачева Н.А.* «Повесть о настоящем человеке» С.С. Прокофьева: 60 лет спустя. М.: Композитор, 2008. 248 с.
- Раку 2022 – *Раку М.Г.* Время Сергея Прокофьева: Музыка. Люди. Замыслы. Драматический театр. М.: Слово/Slovo, 2022. 432 с.
- Ручьевская 2010 – *Ручьевская Е.А.* «Война и мир»: Роман Л.Н. Толстого и опера С.С. Прокофьева. СПб.: Композитор, 2010. 480 с.
- Сабинина 1963 – *Сабинина М.Д.* «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1963. 290 с.
- Савкина 2015 – *Савкина Н.П.* «Огненный Ангел» С.С. Прокофьева: К истории создания. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2015. 288 с.
- Степанов 1972 – *Степанов О.Б.* Театр масок в опере С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». М.: Музыка, 1972. 174 с.
- Тараканов 1996 – *Тараканов М.Е.* Ранние оперы Прокофьева: исследование. М.: Магнитогорск: Гос. ин-т искусствознания, Магнитогорский муз-пед. ин-т, 1996. 199 с.

References

- Akhonen, A.N. (2016), “Prokofiev at the St. Petersburg conservatory”, in *Peterburgskii muzykal’nyi arkhiv. Vypusk 14* [Saint Peterdurg music archives. Issue 14], Kompozitor, Saint Petersburg, Russia, pp. 7–287.
- Banya, M. (2013), “The composer as an intellectual and opera as an alternative narrative about the first years of the Russian Revolution in the era of Stalinism. About the opera ‘Semyon Kotko’ by S. Prokofiev)”, *Noveishaya istoriya Rossii / Modern history of Russia*, no. 3, pp. 187–200.
- Dolinskaya, E.B. (2012), *Teatr Prokof’eva: issledovatel’skie ocherki* [Prokofiev theater. Research essays], Kompozitor, Moscow, Russia.
- Kondakov, I.V. (2010), “Tragic in Soviet music: S. Prokofiev, D. Shostakovich, A. Schnitke”, in *Russkaya antropologicheskaya shkola. Trudy. Vypusk 7* [Russian

- Anthropological School: Proceedings. Issue 7], RGGU, Moscow, Russia, pp. 329–359.
- Lobacheva, N.A. (2008), *“Povest’ o nastoyashchem cheloveke” S.S. Prokof’eva: 60 let spustya* [“The Story of a Real Man” by S.S. Prokofiev: 60 years later], Kompozitor, Moscow, Russia.
- Raku, M.G. (2022), *Vremya Sergeya Prokof’eva. Muzyka. Lyudi. Zamysly. Dramaticheskii teatr* [The time of Sergei Prokofiev. Music. People. Plans. Drama theater], Slovo/Slovo, Moscow, Russia.
- Ruch’evskaya, E.A. (2010), *“Voina i mir”: roman L.N. Tolstogo i opera S.S. Prokof’eva* [“War and peace”. A novel by L.N. Tolstoi and an opera by S.S. Prokofiev], Kompozitor, Saint Petersburg, Russia.
- Sabinina, M.D. (1963), *“Semen Kotko” i problemy opernoi dramaturgii Prokof’eva* [“Semyon Kotko” and the problems of Prokofiev’s opera dramaturgy], Sovetskii kompozitor, Moscow, Russia.
- Savkina, N.P. (2015), *“Ognennyi angel” S.S. Prokof’eva. K istorii sozdaniya* [“The Fiery Angel” by S.S. Prokofiev. To the history of creation], NITs “Moskovskaya konservatoriya”, Moscow, Russia.
- Stepanov, O.B. (1972), *Teatr masok v opere S. Prokof’eva “Lyubov k trem apelsinam”* [The Mask theater in S. Prokofiev’s opera “Love for three oranges”], Muzyka, Moscow, Russia.
- Tarakanov, M.E. (196), *Rannie opery Prokof’eva. Issledovanie* [Prokofiev’s early operas: A study], Gosudarstvennyi institut iskusstvovoznaniya, Magnitogorskii muzykal’no-pedagogicheskii institut, Moscow, Magnitogorsk, Russia.

Информация об авторе

Игорь В. Кондаков, доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; ikond@mail.ru

Information about the author

Igor V. Kondakov, Dr. of Sci. (Philosophy), Cand. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; ikond@mail.ru