

Московская государственная консерватория  
имени П.И. Чайковского

*На правах рукописи*

**ЛОБАЧЕВА Надежда Александровна**

**ОПЕРНЫЙ ТЕАТР С.С. ПРОКОФЬЕВА  
НА ПРИМЕРЕ «ПОВЕСТИ О НАСТОЯЩЕМ ЧЕЛОВЕКЕ»  
И НЕЗАВЕРШЕННЫХ ЗАМЫСЛОВ 1940-х ГОДОВ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведческих наук

Москва – 2010

Диссертация выполнена на кафедре истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения,  
доцент, доцент кафедры истории  
музыки Московской  
государственной консерватории  
имени П.И. Чайковского

**Власова Екатерина Сергеевна**

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения,  
профессор, проректор по  
научной работе  
Государственного музыкально-  
педагогического института  
им. М.М. Ипполитова-Иванова

**Ромащук Инна Михайловна**

кандидат искусствоведения,  
доцент, доцент кафедры теории и  
истории музыки Московского  
государственного института  
музыки имени А.Г. Шнитке

**Шабшаевич Елена Марковна**

Ведущая организация: **Государственный институт искусствознания**

Защита состоится 20 мая 2010 года в 16 часов на заседании Диссертационного совета Д 210.009.001 при Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Автореферат разослан

2010 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета, доктор  
искусствоведения

Ю.В. Москва

## I. ОБЩАЯ

## ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Оперное творчество С.С. Прокофьева неизменно вызывает интерес исследователей. И хотя путь большинства произведений композитора на сцену был достаточно труден и подчас занимал годы, а то и десятилетия, в настоящее время исполнены и изданы в клавире все его завершённые оперы. Создано и значительное количество научных работ, в которых с разных позиций исследованы оперные сочинения композитора. Выделим из них два монографических исследования, посвящённых оперному театру композитора.

Книга М.Д. Сабининой «“Семен Котко” и проблемы оперной драматургии Прокофьева», изданная в 1963 году, стала первой крупной монографией, посвящённой оперному театру Прокофьева. При исследовании оперы «Семен Котко» Сабининой были сформулированы проблемы, которые затем стали разрабатываться другими исследователями творчества композитора. В частности, это вопросы соотношения литературного источника и либретто, драматургия оперы, музыкальная характеристика персонажей, особенности формирования индивидуального стиля оперного сочинения. В исследовании Сабининой также впервые была дана стилистическая характеристика опер 1910-1920-х годов.

Данное направление исследовательской мысли было продолжено лишь спустя 30 лет М.Е. Таракановым в книге «Ранние оперы Прокофьева» (1996). Автор избрал совершенно новый ракурс рассмотрения оперного наследия композитора 1910-1920-х годов. В книге Тараканова впервые ярко прозвучала тема стилевой множественности сочинений композитора, созданных для музыкального театра.

Однако отнюдь не все оперные произведения композитора оказались охваченными. На сегодняшний день существует ряд монографических работ об отдельных оперных замыслах композитора, в том числе и созданных в советский период. Пока так и не возникло ни одного исследования, в котором

оперный театр Прокофьева, при всех стилистических и эстетических различиях отдельных произведений, был бы представлен в целостном виде.

В исследовании Н.П. Савкиной, посвященном ранним операм «Маддалена» и «Ундина»<sup>1</sup>, в качестве основного ставится вопрос формирования оперного стиля композитора.

Исследованию оперы «Игрок» посвящена работа М.Г. Асланьян<sup>2</sup>. Характерно, что в ней постановка проблемы вокального интонирования связывается с вопросами построения текста прокофьевского либретто. Некоторые из обнаруженных исследователем закономерностей сохраняют свою актуальность и по отношению к последующим операм Прокофьева.

Спустя девять лет после публикации книги М.Д. Сабининой появилась вторая монография об опере С.С. Прокофьева — «Театр масок в опере С. Прокофьева “Любовь к трем апельсинам”» О.Б. Степанова<sup>3</sup>. Автор ссылается на печатные декларации композитора о собственном оперном стиле, в 1970-е годы требовавшие их извлечения из архивов. Степанов также напомнил о неоднозначности оценок, данных опере советскими критиками. В данной работе сама идея театра масок впервые предстала в качестве центральной для концепции оперы «Любовь к трем апельсинам».

Опера «Огненный ангел» до недавнего времени оставалась на обочине исследовательских интересов. Лишь в 2008 году появилась монографическая работа В.С. Гавриловой «Опера С.С. Прокофьева “Огненный ангел”: драматургические и стилевые особенности»<sup>4</sup>, осуществленная на материалах ее кандидатской диссертации (науч. рук. М.Г. Арановский). Автор впервые распространяет концепцию двоемирия не только на сюжет оперы, но и на ее драматургию, жанр, лейтмотивы и приемы их развития, вокальную характеристику персонажей.

<sup>1</sup> Савкина Н.П. Становление оперного творчества С.С. Прокофьева. Оперы «Ундина» и «Маддалена». Диссертация ... кандидата искусствоведения. Науч. консультант М.Е. Тараканов. МГК. — М., б.и., 1987.

<sup>2</sup> Асланьян М.Г. Принципы вокального интонирования и структурной организации прозаического текста в опере С. Прокофьева «Игрок». Диссертация... кандидата искусствоведения. ВНИИИ. — М.: б.и., 1988.

<sup>3</sup> М., Музыка, 1972.

<sup>4</sup> Волгоград, Издательство Волгоградского гос. ун-та, 2008.

Еще в 1964 году в Ленинградской государственной консерватории была защищена кандидатская диссертация Л.Г. Данько на тему «“Дуэнья” и некоторые вопросы оперной драматургии С. Прокофьева», по материалам которой была подготовлена статья «С.С. Прокофьев в работе над “Дуэньей” (создание либретто)»<sup>5</sup>. В ней Данько, привлекая архивные материалы, в сущности, открыла область текстологических исследований оперного наследия Прокофьева.

Опера «Война и мир» привлекла к себе наибольшее внимание исследователей. В 1976 году, после ряда путеводителей и пояснений, появилась первая монографическая работа об опере «“Война и мир” Прокофьева: опыт анализа вариантов оперы»<sup>6</sup>. Ее автор А.И. Волков, реконструируя процесс создания оперы, не только ставит вопрос о сопоставимости разных ее версий. Здесь впервые заявлена проблема стилистического единства оперы «Война и мир», по-новому рассматривается ее жанр, исследуются музыкальные формы. В 2005 году М.В. Курдюмова в дипломной работе «Опера Сергея Прокофьева “Война и мир” (первая редакция)»<sup>7</sup> предложила новый взгляд на оперу, которая предстает как трогательная и камерная история любви. Используя архивные материалы, М.В. Курдюмова впервые на научном уровне сформулировала вопрос о претворении в данном произведении христианских мотивов.

Автору настоящей работы не известно ни одного исследования зарубежных музыковедов, которое было бы полностью посвящено оперному театру С.С. Прокофьева. Черпая множество фактов из свидетельств композитора и его современников, из переведенных монографий и сборников, а в лучших случаях из парижского архива, зарубежные

---

<sup>5</sup> Оpubл. в сб.: Черты стиля Прокофьева / Ред.-сост. Л.Г. Бергер. — М., Советский композитор, 1962. С. 82-115.

<sup>6</sup> М., Музыка, 1976.

<sup>7</sup> Науч. рук. — Н.П. Савкина. МГК им. П.И. Чайковского. — М., б.и., 2005. Некоторые положения работы представлены в статье: Курдюмова М.В. Первая редакция оперы С.С. Прокофьева «Война и мир» // Научные чтения памяти А.И. Кандинского. Науч. труды МГК им. П.И. Чайковского. Сб. 59 / Ред.-сост. Е.Г. Сорокина, И.А. Скворцова. — М., МГК им. П.И. Чайковского, 2007. С. 257-271.

исследователи чаще обращаются к биографии Прокофьева, а не к его музыке. Анализу отдельных произведений уделяется не более 2-3 страниц.

В таком контексте подлинным событием выглядит монография Э. Крёплина (E. Kröplin)<sup>8</sup>. Исследование опер Прокофьева автор завершил обобщающей главой «Взгляды Прокофьева на оперную эстетику». Остановливаясь преимущественно на вопросе вокальной стилистики, Крёплин привел также несколько важных положений, не звучавших ранее в зарубежной литературе. Отметим, в частности, мысль о том, что Прокофьев в своих сценических произведениях противостоит тенденции симфонизации театральных жанров. Формулирование данной эстетической установки композитора позволяет исследователю противопоставить Прокофьева и Шостаковича как оперных авторов. Наконец, в отличие от многих авторов-биографов, Крёплин уделил немалое внимание вопросу взаимовлияния произведений.

*Цель* данного исследования состоит в попытке определить некоторые общие эстетические и методологические принципы, на которые опирался Прокофьев. Многочисленные высказывания композитора свидетельствуют, что он обладал стройной, продуманной позицией и пытался каждым следующим оперным сочинением решить новую художественную задачу, соответствующую собственному пониманию современного. Кроме того, по нашему мнению, общим оставался тот путь, который композитор проходил от самоопределения «что я ищу», через предпочтение определенного литературного сюжета к жанровому оформлению словесного и музыкального текста.

В качестве одного из объектов изучения была избрана последняя завершенная опера композитора «Повесть о настоящем человеке». Данное сочинение, по сути, до сих пор не осмыслено как полноправный стилевой компонент оперного театра С.С. Прокофьева. Среди работ, написанных об

---

<sup>8</sup> Kröplin E. Frühe Sowjetische Oper: Schostakowitsch. Prokofjew. — Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1985.

опере в течение 60 лет после ее создания<sup>9</sup>, ни одна не была полностью опубликована.

Неоценимым материалом для исследования выступают и незавершенные оперные замыслы, отражающие работу композитора на разных стадиях. Если «Рассказ о простой вещи» по повести Б.А. Лавренева представляет лишь краткий план оперы, то «Расточитель» по пьесе Н.С. Лескова — пространное пятистраничное изложение сюжета, а «Вас вызывает Таймыр» по пьесе А.А. Галича и К.Ф. Исаева уже содержит в себе следы разработки отдельных характеров и сцен. Еще большую цельность демонстрируют материалы неосуществленных оперных замыслов «Хан Бузай» и «Далекое моря». Тем не менее, на сегодняшний день не существует ни одного источника, где были бы названы *все* неоконченные «проекты» Прокофьева. Самые крупные публикации по данной теме — статьи Поляковой и Сабининой, посвященные замыслам «Хан Бузай» и «Далекое моря»<sup>10</sup>.

Причина не востребоваемости перечисленных замыслов кроется, прежде всего, в самом факте их незавершенности. Однако даже сценарный план может стать основанием для размышлений об интересах и профессиональных пристрастиях композитора и тем самым пролить свет на сочинения того же периода времени или жанровой сферы. С нашей точки зрения, незавершенные оперные замыслы не просто достойны исследовательского внимания. Вместе с оконченными операми они образуют целостную часть наследия композитора и способны помочь найти (или сделать более очевидными) точки соприкосновения между разными операми С.С. Прокофьева.

<sup>9</sup> Ковалев И. Последняя опера С.С.Прокофьева «Повесть о настоящем человеке». Дипл. работа. Науч. рук. — М. Пекелис. ГМПИ им. Гнесиных. — М., б.и., 1967;

Батманова В. Теория монтажа и опера С. Прокофьева «Повесть о настоящем человеке». Дипл. работа. Науч. рук. — Л.Д. Никитина. МГК. — М., б.и., 1986.

<sup>10</sup> Полякова Л.В. «Далекое моря». О последнем оперном замысле С. Прокофьева // Советская музыка. 1963. №3. С. 53-56;

Сабинина М.Д. Незавершенная казахская опера С. Прокофьева // Музыка народов Азии и Африки / Ред.-сост. В.С. Виноградов. — М., Советский композитор, 1969. С. 132-163.

В связи с незавершенными оперными замыслами особое значение приобретает и прозвучавшая в ряде исследований проблема выбора литературного источника. Исследование списков прочитанных композитором книг позволило приблизиться к пониманию читательских предпочтений Прокофьева, а значит и критериев предпочтений того или иного сюжета.

Вышеизложенные соображения обусловили *актуальность* настоящей работы, которая предполагает выполнение следующих исследовательских *задач*:

- опираясь на собственные высказывания композитора, определить критерии, в соответствии с которыми С.С. Прокофьева оценивал сценические произведения;

- осветить литературные интересы композитора на основе списков книг, обнаруженных в личном фонде композитора (РГАЛИ);

- на материале незавершенных оперных замыслов и оперы «Повесть о настоящем человеке» выяснить, в чем состояла привлекательность для Прокофьева данных сюжетов, каковы общие тенденции изменений, вносимых композитором при первоначальной разработке литературного источника;

- представить этапы работы композитора над оперным произведением, начиная от плана либретто к его словесному оформлению и далее к музыкальному решению;

- обозначить место незавершенных замыслов и оперы «Повесть о настоящем человеке» в оперном наследии композитора;

- выявить связи незавершенных оперных замыслов и оперы «Повесть о настоящем человеке» с другими произведениями Прокофьева.

*Методологические принципы* представляют сочетание текстологического, исторического и музыкально-теоретического научных подходов.



**Научная новизна** исследования заключается в попытке ввести в научный оборот ряд документов из личного архива С.С. Прокофьева, ранее не становившихся объектом исследовательского внимания. Опера «Повесть о настоящем человеке» впервые рассматривается с учетом ее историко-культурных связей, стилистических особенностей и творческого метода, что позволяет выявить как общность оперы с другими замыслами композитора, так и оригинальные тенденции позднего оперного стиля Прокофьева.

**Практическая ценность** работы заключается в возможности ее использования в учебных курсах истории русской музыки. Первая картина оперы «Далекое море», нотный материал которой приведен в Приложении, может быть исполнена в концертном виде.

Диссертация состоит из вступления, трех глав, заключения, библиографии и приложения.

**Апробация работы.** Диссертация была обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. По материалам исследования опубликованы монография и четыре статьи общим объемом 17,95 печатных листа.

## II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Вступлении** формулируются цели и задачи диссертации, дается обзор исследовательской литературы, ставится проблема единства оперного наследия С.С. Прокофьева. Исходным пунктом для постановки цели является утверждение, что в контексте стилевых различий отдельных оперных замыслов композитора важнейшим организующим началом становятся общеэстетические принципы, заявленные в высказываниях композитора. В контексте обозначенной проблематики автор обосновывает обращение к архивным источникам: спискам прочитанных композитором книг, незавершенным замыслам и материалам оперы «Повесть о настоящем человеке».

*Первая глава* «Оперный театр С.С. Прокофьева: симпатии и антипатии» состоит из трех параграфов. Первый посвящен творческим ориентирам композитора в области музыкального театра. Автор диссертации представляет эстетические взгляды композитора в следующих ракурсах: сценичность, сюжетно-текстовая основа, музыкальная сторона, принципы «современности» в опере.

Появление «сценичности» в качестве одного из главных критериев оценки оперного произведения закономерно. Опера как музыкальный жанр имеет в своем распоряжении не только музыкальный, но и зрительный ряд. Их сбалансированное соотношение, как можно убедиться из высказываний Прокофьева, было для него главнейшей задачей при создании сценического произведения. В стремлении выделить равносильный музыкальному визуальный ряд берут свое начало знаменитые режиссерские ремарки Прокофьева, формирующие оригинальное сценическое решение спектакля. В соответствии с заявленной установкой композитор исключительно внимательно относился к выявлению драматургических узлов оперного произведения.

Сюжетно-текстовая сторона литературного источника служила для Прокофьева, с одной стороны, отправным пунктом творческой фантазии, а с другой стороны — неизменным стилистическим ориентиром. Выступив в начале своего творческого пути в качестве ниспровергателя изнеженной чувствительности, Прокофьев воплощал данную тенденцию и в своих операх. Из уст его героев, обуреваемых жизненными страстями, звучал исключительно прозаический текст. Лишь в операх 1940-х годов композитор прибегал к стихотворным текстам (образующемуся контрасту между прозой и стихами в таких случаях, как правило, соответствовали и музыкальные изменения).

Трактовка Прокофьевым особенностей музыкального текста оперы опирается прежде всего на ясное видение особенностей ее драматургической канвы. Композитор выступал за рациональное использование средств,

усложняющих восприятие музыки, допуская их применение в кульминационные моменты. Кроме того, для жанра оперы, весьма протяженного по времени, Прокофьев признавал обязательным принцип тематических связей, который дает слуху возможность «отдохнуть» от обилия музыкального материала. Одним из главных вопросов оперной эстетики для Прокофьева оставалось его отношение к оперным формам. Композитор допускал перемещение самого момента движения из зрительного ряда в музыкальный (в качестве подобного идеального образца решения оперой формы он видел «Сцену письма» Татьяны).

Воплощение современной темы в оперном произведении было предметом долговременных размышлений Прокофьева. Однако со временем ракурс рассмотрения композитором данной проблемы изменился. В 1920-е годы С.С. Прокофьев задумывался об идеальном оперном произведении и видел его, вопреки заявлениям С.П. Дягилева и И.Ф. Стравинского, скорее в виде музыкальной драмы с использованием мелодекламации. В 1940-е же годы данный вопрос Прокофьев ставил данный вопрос прежде всего с точки зрения яркости и «оперности» сюжета. Однако по большому счету современным для композитора всегда оставалось то, что в данный момент было интересно ему самому. Вероятно, именно поэтому оперные замыслы Прокофьева столь различны.

Во втором параграфе главы «Прокофьев – читатель. К истории оперных поисков 1940-х годов» впервые вводятся в научный оборот ранее не публиковавшиеся списки прочитанных Прокофьевым книг из личного архива композитора в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ). Если первый из них, относящийся к 1905-1906 годам, служит скорее иллюстрацией разнообразной консерваторской жизни и свидетельствует о строгости вкусов юного читателя, то во втором последовательно фиксируются литературные произведения, к которым композитор обращался на протяжении десяти с лишним лет (1941-1953). Судя по некоторым признакам, данный список не был исчерпывающим и

документально точным, однако он отражает многообразие и направленность читательских интересов Прокофьева.

Композитор отдавал явное предпочтение русской литературе — фамилий отечественных писателей в списках почти в два раза больше, чем зарубежных. Среди русских классиков самыми любимыми писателями оказались Д.С. Мережковский, И.С. Тургенев, А.П. Чехов и Л.Н. Толстой (названы в порядке значимости для Прокофьева). А А.С. Пушкин, очевидно, интересовал Прокофьева не только как автор, но и как персонаж для возможной оперы.

Абсолютный рекордсмен из всех зарубежных авторов — У.Д. Локк. Обращение к произведениям романиста начала XX века, вероятно, стало для Прокофьева в 1948 году своего рода «отдушиной». Не исключено, что среди его романов со множеством авантурных деталей и с характерными персонажами Прокофьев искал сюжет для новой оперы.

Наибольшее число фамилий в списке книг принадлежит современным советским авторам. При этом второй раз к творчеству того или иного современника Прокофьев обращался не так уж часто. Данный факт свидетельствует о том, что композитор стремился прежде всего охватить панораму советской литературы, а также о приоритетном интересе к опере на современный сюжет. Прямое подтверждение данного интереса также встречается на страницах списка книг. Пять названий выделены фигурной скобкой, рядом с которой ремарка — «поиск сюжета для оперы».

Один из замыслов — «Вас вызывает Таймыр» по одноименной пьесе А.А. Галича и К.Ф. Исаева — рассматривается в параграфе первой «От сюжета к оперному плану». Другими объектами исследования здесь выступили оперные замыслы «Рассказ о простой вещи» и «Расточитель». Все три замысла ранее лишь изредка упоминались в литературе о Прокофьеве, автор диссертации впервые вводит их в научный оборот. Работа над произведениями прерывалась на различных этапах, поэтому данный материал чрезвычайно богат для исследования эстетических принципов

Прокофьева, которыми он руководствовался при «первом приближении» к литературному источнику. Материал замыслов представляет интерес и с точки зрения эстетических и сюжетных параллелей с завершёнными операми Прокофьева.

План «Рассказа о простой вещи», занимающий всего одну страницу, вероятнее всего, возник в середине 1947 года, после окончательного отказа от завершения оперы «Хан Бузай» и до обращения к «Повести о настоящем человеке». Здесь уже намечена будущая разбивка на сцены (картины), каждая из которых обозначена отдельным пунктом. Самые важные драматургические новации по сравнению с литературным источником касаются финала. Последняя сцена — наиболее развитая в плане — была фактически заново разработана композитором. Лавренев в завершение рассказа лишь констатирует факт — главного героя приговаривают к расстрелу. Композитор добавляет к этому массу деталей: приговор решено привести в исполнение немедленно, однако неожиданно красные штурмуют тюрьму, для живописности добавлены выстрелы и пулеметы. В приписке к седьмой картине (в комиссариате) появляются и первые попытки определить психологическую мотивацию поступков главной героини (Бэла).

Наброски к плану по пьесе А.А. Галича и К.Ф. Исаева «Вас вызывает Таймыр» (1948) охватывают первое действие пьесы. Характерно обращение Прокофьева к произведению, сам сюжет которой предполагает обилие песенных номеров. Два эпизода (пение Дуни и пение Любы) отмечены и в набросках Прокофьева. Мотив «путаницы по незнанию», выступающий в качестве драматургической «пружины» сюжета, уже фигурировал в «Дуэнье» и в дальнейшем будет представлен в неоконченной опере «Далекие моря». Так же как в «Рассказе о простой вещи» и других оперных замыслах Прокофьев разбивает сюжет по отдельным номерам — некоему аналогу «мини-сцен». Кроме того, еще не представляя себе ясный сюжетный стержень будущей оперы, композитор уже стремится прояснить характеристику персонажей Дуни и Любы. Определив самостоятельную

сюжетную линию для каждой героини, Прокофьев подчеркнул лирическую природу образа Любы («Люба и Гришко — лирические»).

Уникальными документами являются два плана либретто оперы «Расточитель» (1940 и 1941 гг.). Правки, внесенные Прокофьевым, направлены на изменение характеристик персонажей (например, главный лирический герой в замысле Прокофьева «не такой мямля»<sup>11</sup>) с целью акцентировать любовную линию вместо финансовой, превалирующей у Лескова. Лирическими чувствами наделяются не только Князев — первый «настоящий» изощренный злодей у Прокофьева, — но даже купец Дробадонов. Значительно усилен по сравнению с пьесой образ Блаженного, становящийся неизменным спутником Князева, его «совестью». В этой связи композитор фиксирует в плане сцену-«наплыв». Прим, характерный для кинематографа, использован также и в опере «Повесть о настоящем человеке».

Помимо плана либретто сохранились также листы с выписанными характерными высказываниями из произведений Лескова. Фактически здесь зафиксирован первый этап работы над текстом либретто — отбор лексических выражений, свойственный стилистике избранного произведения.

Во *второй главе* рассматривается широкий круг вопросов, связанных с последней завершенной оперой Прокофьева, — «Повесть о настоящем человеке».

В разделе «Радиоспектакль, симфония и фильм» впервые рассматривается история бытования сюжета Б.Н. Полевого в 1946-1948 годах. В периодических изданиях данного периода времени обнаружены упоминания о четырех вариантах воплощения повести: литературной композиции, радиоспектакле, симфонии и фильме. Киноработа А.Б. Столпера со звездами советского кино в главных ролях удостоилась самых высоких — вполне справедливых — похвал критики и зрителей. Однако нельзя не

---

<sup>11</sup> РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 135, л. 4.

отметить и усиления идеологической линии, очевидной по сравнению с повестью Полевого: кульминацией идеи «коллективизма» становится привнесенная сценаристами «легенда о рыбаках», авторство которой приписано «товарищу Сталину». Ошеломляющий успех картины, выпущенной на экраны в ноябре 1948 года, стал контрастным фоном для «провального» просмотра одноименной оперы «формалиста» Прокофьева.

В параграфе «История рождения оперы» исследуются обстоятельства работы композитора над «Повестью» — от нахождения произведения Полевого осенью 1947 года до закрытого просмотра 3 декабря 1948 года. Представлены разные версии договора Прокофьева с Комитетом по делам искусств (конец 1947-го и 1948 годы), отражающие изменчивость отношений художника с властью.

В воспоминаниях М.А. Мендельсон<sup>12</sup> представлены обстоятельства обсуждения «Повести», состоявшегося сразу после просмотра. Поток критики, обрушившейся на оперу 3 декабря 1948 года на закрытом просмотре в театре им. Кирова, был продолжен в периодической прессе. Подчеркивается, что решение о создании оперы возникло у Прокофьева еще до Постановления, и от поставленной цели композитор не отказался

Закрепившаяся за «Повестью...» формулировка «самой неудачной оперы Прокофьева» сохранилась и в некоторых высказываниях современных рецензентов на новые постановки «Повести». Психологически понятно конъюнктурное желание опровергнуть тот безусловный успех «соцреалистической» оперы в постановке Большого театра 1960-х годов.

Архивные материалы «Повести о настоящем человеке» позволяют установить этапы работы композитора над литературным первоисточником и рассмотреть первые попытки музыкального воплощения словесного текста. Исследованию данной проблемы посвящен параграф «О либретто: метод работы с источником». При анализе различных версий текста либретто мы

---

<sup>12</sup> Мендельсон-Прокофьева М.А. Воспоминания о Сергее Прокофьеве. Фрагмент: 1946-1950 годы (публ. Е. Кривцовой и М. Рахмановой) // Сергей Прокофьев. Воспоминания, письма, статьи / Ред.-сост. М.П. Рахманова. Труды ГЦММК им. М.И. Глинки. — М., Дека-ВС, 2004. С. 5-226.

приходим к выводу о сложившемся методе работы композитора с литературным первоисточником: Прокофьев стремился сохранить характерную лексику персонажей, поэтому отдельные фразы в либретто «конструируются» из нескольких фраз повести, используются слова-«рефрены» и устойчивые словосочетания. Данные особенности работы была ранее отмечены по отношению к либретто опер «Семен Котко» (М.Д. Сабининка), «Дуэнья» (Л.Г. Данько) и «Война и мир» (М.В. Курдюмова). Однако многообразие пометок в материалах «Повести» дает возможность поэтапно рассмотреть дальнейший путь композитора от текста к музыке.

Первый этап — от сценарного плана к конкретному текстовому наполнению сцен — комментируют «режиссерские» пометки, поясняющие сценическую ситуацию. Так, в либретто «Повести» указывается на будущее сценическое оформление сцены «Сталинград» с помощью панорамы. Второй этап фиксирует выработку обобщенной типизированной интонации оперных героев. Ему соответствуют наиболее распространенные знаки поэтического ритма. Очевидно, пометки данного типа предшествовали написанию стихотворного текста и являлись той «хаотической массой», из которой возникало словесное оформление. Далее наступало время более конкретного оформления отдельных фраз. Записывая музыкальный ритм, Прокофьев «примерял» произнесение той или иной фразы. Наконец, четвертый тип пометок, встречающийся наиболее редко — разметка мелодической линии в виде нот на «нитке» или даже на нотном стане. «Нитка» — специфический прокофьевский прием, передающий лишь относительную высоту звука (фиксирующая высоту линия лишь одна). Во всех примерах такого рода легко угадывается будущая мелодическая линия.

В данном параграфе отмечается также неконфликтность как принципиальное свойство повести Полевого, позволяющее Прокофьеву избежать шаблона советской оперы-драмы. На достижение данной цели было направлено и оригинальное решение финальной сцены, трактуемой в



камерном плане (в существующей записи постановки Большого театра вместо заключительного трио фигурирует «народная» хоровая сцена, во многом отражающая решение предшествующей по времени постановки оперы «Война и мир»).

Среди эскизов оперы главную ценность представляют эскизы переработки увертюры, резко контрастные существующему в качестве увертюры «Маршу летчиков», и, возможно, в большей степени соответствующие опере о человеке, который проходит важный и трудный этап своей жизни. В данном разделе также впервые вводится в научный оборот план предполагаемой сюиты, во многом опирающийся на цитируемые произведения, которые — видимо, именно так стоит понимать их присутствие в списке — композитор полагал наиболее репрезентативными для стиля оперы.

В разделе о жанре и драматургии «Повести о настоящем человеке» мы приходим к выводу о лирико-эпической направленности оперы. Сочетание двух драматургических линий образует своеобразный рельеф, напоминающий форму рондо, в котором кульминационные зоны (сцена падения, сцена бреда Алексея, сцена смерти Комиссара, «Фронт», заключительный дуэт) чередуются со сценами переломного характера (сцена Алексея с колхозниками, сцена Алексея и Комиссара, сцена танцев, сцена письма Алексея), а действие между данными опорными точками носит повествовательный характер.

Воображаемый диалог главной лирической пары (Алексей – Ольга), продолжающийся на протяжении всей оперы, а также наличие побочной лирической пары (Анюта – Гвоздев), несомненно, замедляет развитие действия. Однако это лишь частный случай более общего для «Повести» принципа: медленное разворачивание сюжета призвано показать «ожидание» героем своей участи, все движение сосредоточенно во внутреннем мире Алексея.

Композиция «Повести о настоящем человеке» интересна тем, что Прокофьев единственный раз в своем оперном творчестве использует номерную структуру. Правда в рассмотренных оперных планах нумерация уже встречалась («Рассказ о простой вещи» и «Вас вызывает Таймыр»). Еще более дробное деление фигурирует в либретто незавершенной оперы «Хан Бузай» (Прокофьев сравнивал сегменты либретто с кинокадрами). В целом замкнутость номеров «Повести» — порой атрибут, видимый на глаз в нотах, но незаметный при прослушивании.

Трактовка номерной структуры в «Повести о настоящем человеке» достаточно оригинальна. Так, в названиях номеров часто встречаются типичные для оперы жанровые обозначения — «ариозо», «ария», «рассказ», «баллада», «песня». Однако, не меньшее, а даже большее число номеров содержит в заголовках обоначение «сцена» (см. №№ 5, 10, 19, 21, 23, 31 и др.). Некоторые названия ориентируют на «сцену» и без ее упоминания: «Алексей у разбитого самолета» (№1), «Смерть комиссара» (№28), «Отъезд летчиков» (№37), «Письмо» (№30).

Среди номеров, близких традиционным оперным формам, есть ряд песенных, большая часть из которых была написана ранее. Все они замкнуты по форме и, в отличие от других номеров, написаны на стихотворные тексты. Некоторые из них выполняют функцию характеристики персонажей («Песенка Кукушкина»), другие являются жанровой характеристикой (дуэт «Всякий на свете-то женится», «Песня для трио») или берут на себя функцию обобщения. В большей степени это относится к двум «Песням Клавдии», образующим контраст с предыдущими кульминационными сценами, и отчасти к хору колхозников, в котором метафорически преподносится история жизненного подвига Алексея.

Музыкальный стиль оперы «Повесть о настоящем человеке» показателен тем, что Прокофьев почти без изменений цитирует 12 своих произведений (из них 5 — обработки народных песен), созданных в 1935-

1945 годы. Причем степень стилевой близости цитируемого и оригинального материала настолько высока, что цитаты не воспринимаются как таковые.

Цитирование целого ряда массовых песен не может не вызвать вопрос — насколько близка «Повесть о настоящем человеке» к жанру так называемой песенной оперы? Представляется, что введение песен в оперный текст было продиктовано исключительно стремлением к большей мелодической доступности языка, о которой композитор неоднократно упоминал; в отличие от «песенной оперы» в «Повести» песни не являются главными смысловыми центрами.

Вокальный стиль оперы отличается певучестью, декламация в большой степени мелодизирована, причиной чему доминирование «рассказа» и «размышления» как центральных речевых ситуаций (термин М.Г. Арановского). В целом вокально-интонационная сфера сочинения разнообразна: от разговорных реплик до мелодики ариозного типа.

Немалую роль при формировании вокального стиля оперы сыграла жанровая направленность тематизма. В «Повести» центральное положение занимает тематизм умеренных темпов и размеров 6/8, 9/8. Данный пласт тем можно назвать «визитной карточкой» оперы. Другой характерный тип тематизма, играющий значительную роль в «Повести» — маршевый. Главенствующую роль играет, конечно, так называемый «марш летчиков», являющийся одним из центральных лейтмотивов оперы.

Стилистический «портрет» оперы определяется и особенностями ее гармонического языка — частым обращением к увеличенному трезвучию и другим элементам, вызывающим ассоциации с увеличенным звукорядом.

**Третья глава «Нереализованные сюжеты»** посвящена двум замыслам С. Прокофьева — «Хан Бузай» (1942-1947) и «Далекое моря» (1948). В материалах данных незавершенных опер присутствует музыкальный материал.

«Хан Бузай», пожалуй, самый экзотический оперный замысел Прокофьева. Нехарактерная на первый взгляд для композитора национальная тема с течением времени потеряла свою актуальность, а предполагаемое цитирование народных казахских тем так и осталось на стадии их выбора с музыкальными выписками.

В диссертации изложена хронология работы над произведением, выдвинуты предположения о причинах обращения Прокофьева к данному сюжету, представлена ситуация в музыкальной культуре Киргизии и Казахстана 1940-х годов, которую помогли воссоздать привлеченные архивные документы и воспоминания.

Помимо использования нового музыкального материала Прокофьев планировал особый метод работы. Либретто, почти оконченное, поделено на 91 фрагмент («номер»). Почти к каждому фрагменту выписаны несколько народных тем. Таким образом композитор, очевидно, пытался создать некий новый «алгоритм» работы над оперой: Прокофьеву оставалось обработать подготовленный материал и объединить его в целостную форму. Характерно, что режиссерские комментарии композитора порой предваряют создание словесного текста.

Несмотря на выставленные «номера» фрагментов, назвать номерной структуру нереализованной оперы было бы не совсем точно. В большинстве случаев разделение материала на сцены оказывается крупнее (и зачастую значительно), нежели прокофьевские «номера-кадры». Строение либретто фиксирует не дробность материала как такового, а лишь стремление композитора максимально детально проработать отдельные сцены, ясно видимые и на существующем этапе проработки либретто. Главным доказательством того, что Прокофьев мыслил именно сценами, служит четвертая картина — «Сон Хана Бузая», подробный план которой был записан отдельно в виде монолитного изложения. В либретто данный план представлен в виде 9 номеров с 28 выписанными музыкальными темами.

«Сцена сна» также выделяется и по своему сценическому решению. Здесь использован уже знакомый по «Повести» и «Расточителю» прием «наплыва».

В материалах оперы «Хан Бузай» нашло отражение характерное сочетание исследовательского принципа работы с различными источниками (в том числе и с научными) и «неисследовательского» творческого претворения полученных данных. Обратившись к сборникам народной музыки, Прокофьев выстроил свою классификацию выбранных песен. «Вынимая» из мелодий куски, порой не обращая внимания на структуру песни, композитор определял прежде всего ее характер: медленный танец, живой танец, широкая песня, спокойная лирика, тревожная лирика и даже сценическое действие. М.Д. Сабина, комментируя данную классификацию, отмечала отсутствие в культуре азиатских народов танцевальной музыки как таковой<sup>13</sup>.

Определение Прокофьевым принадлежности темы к той или иной группе в подавляющем большинстве не вступает в противоречие с ремарками собирателя народных мелодий А.В. Затаевича. Однако, как кажется, происходит это не по причине «вживания в материал», а, если можно так выразиться, в противоположной попытке «вживить» избранный материал в собственный музыкальный язык. В двух случаях Прокофьев идет наперекор характеристике, данной Затаевичем, и своей ремаркой кардинально меняет музыкальный образ темы: например, рядом с ремаркой Затаевича «Медленно, в характере молитвы» ставит свою — «быстрый танец».

Некоторые темы повторяются на протяжении либретто до четырех раз. Это значит, что уже на уровне музыкального плана видна попытка тематического объединения оперы. Как справедливо отметила М.Д. Сабина, некоторые лейтмотивы связаны не столько с каким-либо

---

<sup>13</sup> Сабина М.Д. Незавершенная казахская опера С. Прокофьева // Музыка народов Азии и Африки / Ред.-сост. В.С. Виноградов. — М., Советский композитор, 1969. С. 137.

персонажем, сколько с каким-либо конкретным переживанием героев<sup>14</sup>. Такое проявление лейтмотивного принципа обнаруживает сходство ни много ни мало с оперой «Любовь к трем апельсинам», написанной двадцатью годами ранее.

В целом ряде фрагментов видны начальные попытки композитора преобразовать тему. Гармоническое оформление тем, задуманное Прокофьевым, весьма терпкое по звучанию. Очевидно, в гармонических «фальшивизмах» проявилось индивидуальное слышание композитора. Кроме попыток первоначальной обработки тем либретто «Хана Бузая» содержит также множество примеров, в которых к мелодиям рукой Прокофьева приписан текст. В некоторых случаях, когда текст «не укладывался» в мелодическую канву, композитор дописывал недостающие ноты или даже фрагменты.

Как известно, композитор считал, что во многих случаях цитирование источников служит прикрытием скудности творческой фантазии. Однако убежденность Прокофьева не переросла в предрассудок и среди его собственных сочинений немало таких, в которых ярко слышимо «народное начало». Однако если интонационный строй русских и украинских песен был с детства известен композитору, то казахские песни для Прокофьева звучали несколько экзотично. Примечательно само стремление композитора уловить оригинальность звучания чуждой культуры

Сам факт обращения к народно-песенным темам в «Хане Бузае» как нельзя более красноречиво свидетельствует о том, что мелодизация стиля Прокофьева в его произведениях 1940-х годов — явление отнюдь случайное. Мелодическая щедрость, отличающая и «Дуэнью», и «Войну и мир» и «Повесть о настоящем человеке», в набросках к «Хану Бузаю» обнаруживает себя в наиболее чистом виде. Наброски оперы убедительно свидетельствуют о том, что стремление к плавности вокальной партии в оперном театре Прокофьева было целенаправленным.

---

<sup>14</sup> Там же. С. 140.

Замысел оперы «Далекие моря» стал последним в оперном творчестве Прокофьева, пополнив список других незавершенных произведений. История создания оперы раскрыта на основе исследования переписки композитора с Комитетом по делам искусств. Сохранился подробный план оперы, либретто первых двух картин с набросками и, что самое главное, музыка — клавиры вступления и первой картины, а также музыкальные эскизы.

Интерес представляет и неоконченное вступление к опере, позволяющее провести параллели с киномузыкой Прокофьева. В намеченном развивающем разделе тема проводится в увеличении — такое «укрупнение» тем характерно для финальных фрагментов киномузыки. У самого Прокофьева данный прием появляется, например, в черновиках музыки к кинофильму «Тоня»<sup>15</sup>.

В плане либретто «Далеких морей» представлено несколько моментов, фигурировавших в операх Прокофьева ранее: например ряд разнохарактерных любовных пар. Одна из сцен вызывает прямые аналогии с «Ноктюрном» из начала III действия оперы «Семен Котко». Так же как оперы «Война и мир» и «Повесть о настоящем человеке», план «Далеких морей» содержит сцену танцев, на протяжении которой решается судьба героев.

В «Далеких морях» Прокофьев вновь стремился сделать речь персонажей характерной. Следы такой работы сохранились среди отрывков либретто<sup>16</sup>, где встречаются выписки рукой Прокофьева на океанологическую тему. И так же как оперные планы «Вас вызывает Таймыр» и «Рассказ о простой вещи», либретто «Хана Бузая» и черновики текста «Повести о настоящем человеке», либретто «Далеких морей» в одном из вариантов демонстрирует подробный план первой картины<sup>17</sup>. Характерно, что музыкальные границы в первой картине «Далеких морей» не всегда соответствуют «номерной» разметке.

<sup>15</sup> РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 102

<sup>16</sup> РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 31.

<sup>17</sup> РГАЛИ, ф. 1929, оп. 3, ед. хр. 16, л. 28 – 28 об.

Так же как и в «Повести о настоящем человеке» в «Далеких морях» Прокофьев использует несколько средств для создания индивидуального стиля оперного произведения. В качестве «узлового» аккорда здесь фигурирует минорное трезвучие с тритоном. Другим знаком стилевой идентичности в «Далеких морях» становится песенный жанр. В данном случае песенный тематизм опирается преимущественно на размер 2/4.

В одном из писем в Комитет по делам искусств Прокофьев сообщал о намерении ввести в оперу «арии, песенки, ансамбли» вместо «дробных разговоров». Однако диапазон трактовки песни в «Далеких морях» простирается от финального «терцета согласия» в духе массовых советских песен до «Анекдота о трех пьяных», приближающегося скорее к песням Мусоргского, от галопа в «монологе восторга» одного из главных персонажей Андрея до неоклассицистских ассоциаций в его же ариозо.

Показательно, что в главных драматургических узлах композитор отдает предпочтение речитативному стилю. Наиболее характерен для вокального стиля «Далеких морей» своеобразный гибридный стиль: вокальная партия в песенных фрагментах подчас выглядит как декламация, а в декламационных, наоборот, сглажены вокальные интонации.

В *Заключении* сформулированы следующие выводы:

- высказывания композитора демонстрируют существование ряда критериев, актуальных на протяжении всей творческой жизни;
- выбор сюжета во многом обусловлен контрастом избираемого литературного произведения по отношению к предыдущему оперному замыслу. Также в 1940-е годы Прокофьев интересовался современной литературой, что нашло воплощение в ряде незавершенных оперных замыслов;
- для композитора тот или иной литературный сюжет интересен прежде всего наличием необыкновенного события, личной драмы. Финансовые мотивы в «Расточителе» Н. Лескова, образ коллектива в «Повести о



настоящем человеке» Б. Полевого, революционные идеи в «Семене Котко» В. Катаева не нашли отклика у Прокофьева;

- в литературном произведении композитор неизменно обращал внимание на стилистику текста. Образное ее толкование формировало конкретное наполнение литературной речи персонажей;

- на начальных этапах работы Прокофьева стремился к четкой структуре повествования, прорабатывал начальную, кульминационную и конечную сцены и психологическую мотивацию действий персонажей;

- работа над музыкальным воплощением либретто включала в себя три этапа: выявление обобщенной интонации с помощью поэтического ритма, ее конкретизация в музыкальном ритме, определение высотного рельефа в записях на «нитке».

Все перечисленные общие для метода работы композитора над оперным произведением принципы позволяют отнести их к разряду характерных, определяющих некоторые типологические черты оперного театра С.С. Прокофьева.

В *Приложении* приведены планы опер «Рассказ о простой вещи», «Вас вызывает Таймыр», «Расточитель», а также первая картина оперы «Далекое море».

По теме диссертации опубликованы следующие работы (общий объем — 17,95 печатных листа):

1. *Лобачева Н.А.* «Повесть о настоящем человеке» С.С. Прокофьева: 60 лет спустя. — М.: Композитор, 2008. — 248 с. 15,5 п.л.
2. *Лобачева Н.А.* «Повесть о настоящем человеке» С.С. Прокофьева: соревнование со временем // Научные чтения памяти А.И. Кандинского: материалы научной конференции / Ред.-сост. Е.Г. Сорокина, И.А. Скворцова. — Науч. труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского; сб. 59. — М.: 2007. — С. 272-284. 0,6 п.л.
3. *Лобачева Н.А.* Прокофьев-читатель // Музыкальная академия. 2008. №4. С. — 63-69. 0,55 п.л.
4. *Лобачева Н.А.* «Мне хотелось бы написать оперу на советский сюжет...» О несостоявшейся опере С. Прокофьева «Далекие моря» // Музыковедение. 2010. № 1. — С. 33-40. 0,55 п.л.
5. *Лобачева Н.А.* «Повесть о настоящем человеке»: некоторые наблюдения над поздним стилем С.С. Прокофьева // Наука о музыке: Слово молодых ученых: материалы III Всерос. науч.-практич. конф. — Казань: Казан. гос. консерватория, 2010. — С. 139-159. 0,75 п.л.