

М. Банья

Композитор как интеллигент и опера
как альтернативное повествование
о первых годах русской революции
в эпоху сталинизма (об опере
«Семен Котко» С. Прокофьева)

Гражданская война в России была в разгаре. Тысячи рабочих и крестьян защищали новое правительство, обещавшее некапиталистическое будущее. Положение в стране было критическим, причинами тому были: борьба с Белой армией, нехватка продовольствия, суровый климат, эпидемия тифа. Привычным стало видеть людей в очередях за хлебом и вооруженных солдат. Ситуация была сложная как для новой власти, так и для большинства жителей России. В разгар войны, разрухи и дефицита уполномоченный по делам искусств и просвещения большевистского правительства Анатолий Луначарский вел свою битву: в поддержку открытия старых императорских театров, несмотря на войну. Защищая свою позицию, он пошел в этом даже против В. И. Ленина, который, как и многие другие большевики, считал абсурдным и контрпродуктивным одобрить эту меру во время гражданской войны. Однако, как писал литературный критик Виктор Шкловский: «Все театры были заполнены каждый день <...>, в операх оркестранты играли в пальто и кожаных шапках, прикрывавших их уши»¹. Луначарский говорил о пользе оперы, которую можно извлечь из этой формы музыки для общества, которое стремится уйти от капитализма².

Мартин Банья,
*старший
преподаватель,
Национальный
университет
Сан-Мартина
(Аргентина)*

Театр и опера, как и многие другие явления культуры, имели основополагающее значение в создании образа нового советского общества. Опера в годы гражданской войны и последующее развитие оперного жанра в период сталинизма позволяют судить о важности ее в этом обществе. Благодаря своим эстетическим возможностям, способам репрезентации и легитимности представляемого прошлого, опера заняла привилегированное место в советской культурной жизни.

Цель данной статьи, однако, не строго музыковедческая. Мы постараемся показать, как можно было противостоять авторитарной власти через создание альтернативного исторического дискурса с использованием музыки и драмы. Именно в этом смысле мы хотим обратиться к оперному жанру. Опера, которую мы выбрали для этой цели, — «Семен Котко», первая «советская» опера Сергея Прокофьева. Но прежде чем обратиться к нашему источнику, необходимо сделать краткий критический обзор основных трактовок тоталитарного общества сталинского периода. Это позволит нам расширить границы исследования и применить другой подход к анализу оперного жанра — не с позиций социалистического реализма. Затем мы подчеркиваем важность оперы как культурного артефакта советской жизни. Наконец, мы продемонстрируем через текстовой и музыкальный анализ, как в «Семене Котко» Прокофьев выстраивает исторический дискурс, отличный от официального. Такой подход позволит нам обсудить идею тоталитарного общества, что поможет лучше понять формы сопротивления в период сталинского режима.

«Тоталитарное» общество сталинского времени

В течение длительного времени историография, посвященная СССР, концептуализировала это общество как тоталитарное. Этот термин предназначен для описания советского общества как монолитного режима, как «новой формы господства, которая должна была бы разрушить личные отношения человека»³. После Второй мировой войны в условиях «холодной войны» такие авторы, как Ханна Арендт, Карл Фридрих и Збигнев Бжезинский, использовали термин «тоталитаризм» для определения как сталинского СССР, так и гитлеровской Германии⁴. Согласно этим авторам, новая форма господства имела официальную идеологию для манипуляции партией массами и повиновения лидеру. Террор был предпочтительным инструментом навязывания массам партийной идеологии и подчинения целям лидера. Государство также сосредоточило в своих руках средства массовой информации и централизовало управление всей экономикой⁵. Таким образом, индивидуальное предпринимательство было ликвидировано, а все социальные действия находились под строгим контролем государства, предотвращая развития любой социальной инициативы.

К середине 1960-х годов, когда в СССР начался процесс критического переосмысления прошлого, появились исследования, в которых был поставлен под сомнение этот подход и подчеркнуты многие из его недостатков. Во-первых, осуждался крайний идеологизм. В разгар «холодной войны» тоталитаризм противопоставлялся западным либеральным демократиям и ассоциировался с прежним врагом — гитлеровской Германией. Концепция западных авторов доказала свою пользу больше как идеологическое оружие, чем как эпистемологический инструмент (объяснительный подход). Новые исследования показали недостаточность тоталитарной перспективы для анализа политических явлений в том соци-

альном контексте, в котором они возникли. Также в некоторой мере были освещены проявления власти, но не их социальные источники. Это привело к созданию искаженной картины государства и общества, которая преувеличивала автономность общества, монолитность и статические характеристики, не поддающиеся проверке в реальности. Как резюмирует Клаудио Ингерфлом, «либеральные интерпретации, которые часто игнорируют документы <...>, превратили желание тоталитаризма в тоталитарную реальность»⁶.

Новые исследования старались объяснить сталинизм не в терминах разногласий между государственным и частным (что близко к либеральному дискурсу тоталитаризма), но сосредоточиться на развитии социальной динамики. Например, явный конфликт внутри бюрократии вынудил исследователей отказаться от идеи монолитной власти. Более того, в их исследованиях отмечалась «высокая степень консенсуса и активная поддержка рабочего класса в первые годы правления Сталина и, с другой стороны, до сих пор неизвестно, существовала ли стратегия сопротивления режиму»⁷. Таким образом, представления, исходящие из СССР в те годы, были существенно реконструированы. Несмотря на свою авторитарность, советская система не может считаться тоталитарной. Ряд событий показывает социальное и политическое многообразие, которое существовало во время сталинизма: тысячи трудящихся, которые искренне поддержали проект коллективизации, конфликты между центром и регионами, разногласия внутри партии по поводу применения террора — это лишь некоторые из примеров, проанализированных исследователями социальной и политической динамики⁸.

Пересмотру подверглась также сфера культуры. Советскую культуру обычно описывают как развитие художественной и культурной однородности, основанной на жестких предписаниях социалистического реализма⁹. Кроме того, как напряженную атмосферу преследования творческой интеллигенции. Искусство вообще, и опера в частности, рассматриваются как прямой продукт социалистического реализма, как проводник политической пропаганды, без какой-либо возможности создания независимого искусства. Ревизионисты, тем не менее, отмечали существование гораздо более сложной и дифференцированной реальности. Приведем лишь один пример: Кэролайн Брук показала, что чистки в музыкальном мире в годы Большого террора были чем-то большим, чем политический жест. Музыканты и композиторы практически не пострадали от террора, и большинство «побеспокоенных» лиц представляли «музыкальную бюрократию». Автор пришла к выводу, что риск ареста для творческой интеллигенции, которой была разрешена свобода творчества в некоторых областях, с относительной автономией, был ниже, чем в любой другой группе¹⁰.

Новый образ, который следует из этих исследований, еще не совершенен. Тем не менее, эти предположения позволяют нам продвинуться в пересмотре культурных практик и форм сопротивления в сталинском обществе. Давайте посмотрим, как много можно было сделать через оперу.

Опера в сталинский период

Можно подумать, что опере, как буржуазному и элитарному культурному продукту, не было места при советской власти, но, тем не менее, при Сталине она занимала заметное место. После некоторого ослабления позиций в условиях экспериментов и творческого бума 1920-х годов опера стала крупным культурным явлением советского общества, явившись центральным элементом в разработке сталинской культурной политики. В 1936 г. начинается формирование проекта по созданию «советской оперы», целью которого было «создать репертуар из произведений, которые прославляли бы сталинское государство с большей силой и величием, чем любой другой вид искусства»¹¹. Комитет по делам искусств начал очерчивать модели оперных композиций и их структуру. Государство непосредственно интересовалось содержанием либретто оперы, предлагало композиторам темы для структурных изменений. Опера должна была стать результатом прямого сотрудничества между композитором, театром и Комитетом. На страницах журнала «Советская музыка» секретарь Союза композиторов СССР признавал неоценимое значение оперы благодаря монументальности сталинской эстетики, синтезу текста, музыки и действия как метафоры коллективизма, а также благодаря сильному эмоциональному воздействию на аудиторию в деле формирования ее идейной зрелости¹².

Эти установки сопровождались значительными усилиями для привлечения в оперу масс — скидка на билеты для рабочих, посещение музыкантами фабрик в целях выявления реакции слушателей, встречи артистов и рабочих во время спектакля с тем, чтобы обсудить, что происходит на сцене. Однако этот проект скоро зашел в тупик. Как отметила Марина Фролова-Уокер, столкнулись две основные черты этой новой советской оперы: требование реализма в отражении современных проблем и конфликт реализма с необходимостью привлечения большого монументального музыкального языка¹³. Кроме того, использование проблем современности в сюжете оперы означало, что любое резкое изменение во внутренней или международной политической ситуации могло привести к отказу от исполнения оперы. Неудача этого проекта в конце 1940-х годов не привела, тем не менее, к исчезновению оперы как важного культурного явления в сталинском обществе. Оперы с советскими названиями вскоре были заменены возродившимися русскими оперными традициями XIX в. Эти оперы, с некоторыми важными изменениями в либретто, в большей степени соответствовали высокопарным и националистическим запросам конца 1930-х годов. В этом смысле превращение в 1939 г. «Жизни за царя» (опера Михаила Глинки) в Ивана Сусанина оказалось более эффективной разработкой новой «советской оперы» для требований системы¹⁴.

Как уже отмечалось, официальный отказ от этого проекта не означал, что этот род искусства потерял значение во время сталинизма. Напротив, вскоре было признано, что оперные представления в театрах могут быть очень эффективны в деле пропаганды. В этом

смысле опера была еще более эффективной, чем фильмы. Оперный театр, в силу церемониальности, с его дворцовыми интерьерами и иерархическим архитектурным дизайном был наиболее подходящим местом для публичного возвеличивания Сталина¹⁵.

Важность оперы может быть подчеркнута и двумя другими вопросами: перемещение географического центра «оперного производства» из Ленинграда в Москву и возможность укрепления идеологического воздействия через оперу. В первом случае, в течение длительного времени Ленинград был оперной «столицей» в России, а затем в СССР; Москва же являлась только фоном. Превращение Москвы в центр для постановки оперы в Большом театре соответствовало утверждению Москвы как пространственного центра, и центростремительным тенденциям в тот период. Опера была одним из многих элементов, которые служили для укрепления власти Москвы¹⁶. Во втором случае, многие из советских опер заимствовали свои сюжеты из романов социалистического реализма. В этом смысле опера была значимой, поскольку она могла быть использована в качестве средства пропаганды и идеологии. Роман, реструктурированный в либретто, может способствовать уникальному прочтению сюжета, подчеркивая главные характеры и действия и усиливая однозначность прочтения¹⁷.

Опера была значимой и для процесса реструктуризации музыкальной жизни СССР в годы сталинизма, и для формирования «музыкального национализма» в республиках. Со строительством оперного театра был достигнут определенный уровень культурной зрелости нерусских республик, и развитие национальной оперы всегда было под опекой Москвы. Знаменитая фраза Сталина «национальное по форме, социалистическое по содержанию», является официальным выражением этого процесса¹⁸.

Наконец, мы не должны забывать, что проводимые кампании против так называемого формализма в музыкальной сфере были инициированы критическим настроением по отношению к опере: 28 января 1936 г. в «Правде» появилась анонимная статья «Сумбур вместо музыки», в которой была подвергнута резкой критике опера Дмитрия Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» и с которой началась широкомасштабная кампания против музыкальных экспериментов. Двенадцать лет спустя резолюция ЦК КПСС от 10 февраля 1948 г. (позднее опубликованная в журнале «Советская музыка»), озаглавленная «Об опере В. Мурадели „Великая дружба“», поставила под сомнение не только эстетику этой оперы, но и использовала возможность расширить критику ряда известных композиторов как «формалистов».

Мы можем заключить, что опера занимала значимое место в культурной и социальной жизни сталинского периода. И в разработке конкретных проектов, и как направление пропаганды опера продолжала рассматриваться как важная форма художественного и интеллектуального выражения. Это позволяет нам вернуться к опере для того, чтобы понять некоторые аспекты жизни общества и культуры во время сталинизма, особенно те, которые относятся к формам сопротивления политической власти.

Исследования культуры при сталинизме не новы. Хотя в последнее время они переписываются заново, многие из них все еще несут на себе отпечаток «холодной войны». Как показывает Сергей Екельчик, «хотя историки сегодня наслаждаются уникальным и беспрецедентным доступом к источникам, их видение культурной политики сталинизма до сих пор оформлено в терминах “диктата” и “государственного контроля”»¹⁹. Автор полагает, что новые исследования отбросят предрассудки и попытаются объяснить «точную роль иерархии Москвы, местных чиновников и элиты искусства в моделировании сталинской культуры»²⁰. Этот подход, далекий от того, чтобы создавать образ закрытой культуры, авторитарной и монолитной, рассматривает культуру сталинизма как гораздо более открытую, готовую к диалогам, и разнообразную.

В конкретном случае оперы, упомянутые здесь работы являются обновленной репрезентацией, но они застряли на уровне официального дискурса, государственных установок или на уровне прессы. Находясь в плоскости советской культурной политики, эти работы мало говорят о музыкальных и литературных дискурсах оперного искусства. Как заметил один из авторов: «русская оперная культура сталинского периода, за некоторыми исключениями, еще не была подробно изучена»²¹. Более подробное и целенаправленное исследование оперных композиций может дать детальную информацию и может предложить новые гипотезы относительно непосредственно оперы и сталинской культуры в целом. В частности, речь идет об использовании оперы как формы сопротивления. Это то, что мы намерены сделать применительно к анализу оперы С. Прокофьева «Семен Котко».

«Семен Котко» и история первых лет революции

«Семен Котко» была не первой оперой, написанной Сергеем Прокофьевым, и не первой работой, которую он сделал в СССР. Проведя долгое время в Европе и США, Прокофьев решил поселиться в СССР, отчасти вдохновившись успехом своих работ. Некоторые авторы объяснили возвращение Прокофьева результатом сочетания ностальгии и политической «невинности». Игорь Стравинский назвал Прокофьева политически наивным человеком, который так «ничему и не научился на примере своего хорошего друга Мясковского»²². Причины его возвращения, кажется, были преимущественно связаны с его творчеством, но впоследствии он испытал на себе давление цензуры, вкуче с личными страданиями²³. Тем не менее, в какой степени Прокофьев подвергался политическому давлению, пока не выяснено²⁴. Независимо от причин его возвращения в авторитарное общество, очень важно, что идея сочинения «советской» оперы возникла у него задолго до возвращения. По словам Прокофьева: «Я давно хотел написать советскую оперу, но я не решался взять на себя эту работу, пока у меня не было четкого представления о том, как подойти к задаче. Кроме того, было нелегко найти сюжет. Я не хотел неестественный, статический или тривиальный сю-

жет, или, наоборот, сюжет с излишне очевидным моральным подтекстом. Я хотел живой плоти и крови героев с человеческими страстями»²⁵.

Прокофьев нашел такой сюжет в романе Валентина Катаева «Я, сын трудового народа» (1938). Роман описывает историю Семена Котко (участника Первой мировой войны) и его невесты Сони (дочери кулака) во время немецкого вторжения в Украину в 1918 г. и ее последующего освобождения. Вместе с Катаевым Прокофьев был автором либретто. За постановку отвечал его друг — Всеволод Мейерхольд. Однако разногласий между писателем и режиссером было так много, что либретто было значительно модифицировано Прокофьевым. Опера под названием «Семен Котко» была завершена в 1939 г.; премьера состоялась в Москве 23 июня 1940 г. Надо заметить, что в этой композиции Прокофьеву нужны были выраженные в художественной форме престиж и легитимность, какой и была опера в СССР. Прокофьев знал, что если он хочет иметь определенное влияние, то ему нужно прибегнуть к опере.

Есть две работы, посвященные изучению этой оперы, первая из них — Марины Сабининой, и последняя, новейшая, — Симона Моррисона²⁶. В обоих случаях эти исследования подчеркивают драматические и музыкальные аспекты работы. Не исключая и не отвергая их подходы, наше предложение направлено на то, чтобы прочитывать оперу Прокофьева в другом ключе, в основе которого лежит исторический дискурс, через два основных элемента оперы — текст и музыку.

Альтернативная история, рассказанная Прокофьевым

Принято считать, что в СССР при Сталине театральные постановки были отмечены присутствием значительного количества членов партии. Как указывает Кирилл Блак, «в конце тридцатых годов было определенное желание партии использовать русскую историю как средство для укрепления режима», так что «воздействие непосредственных событий большевизма, идущее от имени официальных лиц, было больше, чем от профессиональных историков: исследования в этой области влекли за собой определенные политические риски, к чему очень немногие были готовы»²⁷. Таким образом, изучение истории стало энциклопедическим, механическим и довольно посредственным²⁸. Неудивительно поэтому, что для передачи знания о прошлом использовались другие каналы, особенно если было стремление дать его критику.

Для либретто Прокофьев берет за основу роман Катаева и делает осью оперы историю любви главных героев, Семена и Сони. Тем не менее, параллельно прочитывается интерпретация первых годов революции, которая отличается от официальной и допускает возможность критики и сопротивления режиму. Из текста либретто с помощью музыки (а иногда и без нее) Прокофьев создает ряд элементов, дающих основание для размышлений над реалиями истории²⁹.

В первом акте, кажется, нет никаких элементов, которые противоречили бы официальному историческому дискурсу. Солдат возвращается с фронта после подписания большевиками мира с Германией. Его возвращение вполне благополучно, нет никаких следов злодеяний войны. Напротив, музыка выражает (особенно в первой сцене первой и второй картины) настроение возвышенности и величия, празднует возвращение деревенских парней. В третьей сцене есть специальное упоминание о том, что большевики во главе с Лениным захватили власть. В музыкальном отношении Прокофьев воспроизводит традицию оперного диалога, чтобы выделить каждое слово и подчеркнуть значение музыки для драматического выражения. Например, в третьей сцене второй картины, когда он перед словами музыкально представляет Керенского: две басовые ноты (фа и фа-диез), подчеркивают с помощью контрабаса тяжелый и мрачный характер Керенского, предупреждают о наличии врага — режима Керенского. Сразу же он определяется как «змея», гадюка. Репрезентация усиливается при описании Керенского: нет нотной экспрессии или оркестрового колорита, всего лишь хроматический строй нот. До этого момента у нас нет никаких свидетельств альтернативных интерпретаций. Ситуация меняется, когда мы подходим к следующему акту.

Первое, на что Прокофьев обращает внимание для переосмысления первых лет революции — это *вопрос поколений*, почти забытый в официальной версии. Требования молодых людей, стремящихся к освобождению от длящегося десятилетиями семейного гнета, не упоминаются в качестве важнейших составляющих революционного движения. Но сегодня мы знаем: «вопрос поколений был также важен в сельской местности, где многие молодые мужчины и женщины страдали от гнета старших, что было связано с отсталостью и традициями. Революция для них была новым миром, который предложила современность»³⁰. В шестой сцене второго акта Семен решает жениться на Соне и отправляет Царева (друг, бывший матрос) и Ременюка (Председатель сельсовета) просить руки невесты у ее отца, кулака Ткаченко. Соня воплощает в себе молодость. Сватовство Семена вызывает непосредственные ассоциации: она не только молода, но и революционна. Одновременно это усиливает признак зарождающейся молодежной революции. Здесь вводится элемент несогласия, вступающий в дискуссию с упрощенным официальным толкованием: частично революции связаны с поколенческим неприятием. Соня обсуждает не статус отца-кулака, а его авторитарный патриархат и решимость управлять ее будущим. Эта идея воплощена в хоре мальчиков и девочек, которые входят в дом в то время, когда просят руки Сони. Первый женский хор поет: «Почему там сидят старейшины <...> Сонечка больше не ваша, а наша». Это предложение содержит неприятие старшего поколения. Требования молодого хора, чтобы Соня принадлежала им, также является требованием молодежной революции, дающей возможность независимости от злоупотреблений «старейшин». Здесь музыка сильно выражает то, о чем в тексте говорится робко: струнные тремоло, которые слышны в то время, как хор поет эти слова, подкре-

пляют напряженность текста, отвращение и тревогу ожидания, ее интенсивность возрастает, когда хор поет «она наша». Музыка усиливает текст, и поэтому сцена имеет такой смысл: революция — это не только распределение земли или приход к власти большевиков, но и отказ молодежи всего мира от их родителей, включение проблем молодежи и поколений в первостепенные требования. Важно отметить, что в конце сцены мальчики присоединяются к девушкам. Мужской хор усиливает претензии старшему поколению.

Другой элемент, который вводит Прокофьев, имеет отношение к *проблеме пола*. В истории КПСС при изучении роли мужчин и женщин опускались многие феминистские претензии на равноправие. Хотя в этой опере главный герой — мужчина, в ряде случаев мы видим, как женщины бросают вызов доминирующему положению мужчин и включаются в поддержку революции. В одиннадцатой сцене третьего акта Семен готовится к бою и в ответ на просьбу Сони говорит: «Это не женское дело, это для нас, солдат». Важно отметить, что эти две фразы в исполнении Сони: «Возьми меня» и Семена: «Это для нас, солдат» сопровождаются пением баса, и каждая фраза повторяется унифицированно и подчеркивает стремление женщин к борьбе. Позже, когда пришли немцы, именно женщины первыми столкнулись с ними. Фрося (сестра Семена) говорит: «Вы пришли в нашу деревню и уничтожили нашу собственность». Соня стоит непосредственно перед врагами, когда говорит: «Остановитесь! Мы хотим справедливости. Мы были ограблены вашими кровавыми руками, вы сожгли нашу деревню, мы хотим справедливости!» Протест был столь силен, что один из немецких офицеров вынужден был бежать от них. Наконец, в последнем акте, в конце четвертой картины, женщины компенсируют отсутствие хороших кадров в армии, они включены в военный конвой, хотя и не без протеста мужчин. Фрося хорошо это выразила: «Мы должны бороться за наше счастье». Музыка здесь опять важна для усиления впечатления от этой сцены. Аккомпанемент и резкий его обрыв вполне уместны. В то время когда Ременюк принимает решение о включении женщин в конвой, звучит тема Семена. В момент их принятия и затем, когда Фрося поет, музыка сразу становится строгой и боевой. Струнные усиливают и подчеркивают решение женщин участвовать в защите революции и их собственные требования. Это не робкая попытка или подчинение мужчинам, а четкое решение женщин (опять же выраженное через музыку), желающих защищать революцию и строить свое счастье.

Еще один элемент отсутствует в официальной версии — это *индивидуальные интересы*. В целом коллективные интересы доминировали над индивидуальными, и в историографии подчеркивалась личная жертва для построения социализма. Нарративы, как правило, строятся в классовых терминах, с особым акцентом на рабочий класс. В любом случае, главными фигурами всегда выступают лидеры большевистской партии. «Советское правительство опиралось на рабочий класс и трудовое крестьянство, которые впервые пришли к власти, и предпочли бы умереть, чем согласились бы вернуть помещиков и капиталистов», говорится в работах по истории КПСС³¹. Настоящий революционер никогда не сомневался

в том, чтобы пожертвовать личными интересами ради коллективных. И все же по мере приближения к герою нашей работы мы видим, что сильное чувство к Соне приводит его к отказу от общего дела. В третьей сцене четвертого акта, находясь в лагере партизан, которые собираются сражаться с немцами, Семен узнает, что отец Сони вынуждает ее выйти замуж за другого. Без всяких сомнений Семен тут же приказывает своим товарищам вернуться в деревню. Первая реакция Семена — поставить коллективные интересы выше личных (и действительно, это подчеркивает Ременюк, который напоминает ему, что «это задача не твоя, и не моя, а Красной Армии рабочих и крестьян»). Семен спрашивает: «Так что же, моя судьба простого человека должна быть разрушена?». Он полон решимости уйти. Музыка трагическая и отчаянная. Звуки жестких ударов и скрипки увеличивают напряженность. Тема вновь возникает, когда Семен просит лошадей и решает уйти из отряда. Он полон решимости. Теперь, когда он, наконец, возвращается, он несчастлив. Музыка представляет собой грустную песню: решение остаться неестественно. Виолончели имитируют чувства солдата от принятого решения. Семен чуть не плачет, когда он поет *a capella*, что, в самом деле, усиливает чувство одиночества. Все это происходит в то время, как он поет фразу «Прощай, мое счастье», в которой главный герой не связывает личное счастье с коллективным. У него есть время, чтобы подумать и преодолеть свои проблемы, размышлять о причине революции. Его счастье — «буржуазное», и нет сомнений в том, чтобы поставить под угрозу защиту революции ради своих желаний и интересов. И это не первый раз, когда Семен ведет себя таким образом. Он рассказывает в седьмой сцене первого акта: «В 1917 году мы должны были арестовать [Ткаченко] по соображениям безопасности. Я стоял у двери с винтовкой. Ткаченко воскликнул: Отпусти меня. Я отдам Сою. Все перевернулось. Я открыл дверь». Он явно пренебрег коллективными интересами, пусть даже ценой создания угрозы революции. Интересно отметить, что он не был наказан своими товарищами, напротив, Царев заключает: «мы должны помочь хорошему человеку».

Наконец, мы сталкиваемся с вопросом *субъекта революции и национальностей*. Согласно официальной истории, именно рабочий класс, возглавляемый большевистской партией, свершил революцию в России. Благодаря этому многие другие субъекты и народности могли найти путь к социализму и к новому обществу. «Ведущая роль в союзе рабочего класса и трудового крестьянства должна принадлежать рабочим <...>, основой Красной Армии были рабочие. Вокруг них объединяются солдатские массы, состоящие из крестьян», говорится в справочнике о годах борьбы с контрреволюцией³². На протяжении всей оперы ясно, что крестьяне и вернувшиеся с фронта солдаты (бывшие крестьяне) защищали новое советское правительство от вторжения Германии на Украину, что и выражает сам Семен (бедный крестьянин, ставший солдатом). Победа над немцами стала возможна только благодаря действию крестьян. В первой сцене четвертого акта второго действия Семен учит невежественных крестьян, как обращаться с оружием. Совершенно ясно, что здесь нет рабочих вообще

и нет большевистского лидера, выполняющего свою задачу, крестьяне могли быть организованными и готовы были защищать свою землю и свои завоевания без всякого просвещенного авангарда. Сцена начинается с мотива Семена; все последующее будет выражать его личность. Семен как представитель крестьянства борется за свои завоевания. И тут возникает поразительный музыкальный контраст между персонажами: когда Семен поет, он делает это весело, в рамках основного ключа и восходящих интервалов. Когда другие крестьяне делают то же самое, они поют односложно и с нисходящими интервалами. Повторение мотива Семена служит только для того, чтобы подчеркнуть его значение для победы над немцами. Таким образом, не рабочие или большевики, а крестьяне готовят других крестьян к защите революции. Моррисон видит эту сцену как ненужную с точки зрения драматургии. Тем не менее, мы полагаем, что содержание этой сцены сильное, и требует историографического осмысления. Кроме того, Моррисон показывает, что мотив в исполнении Семена во время обучения крестьян, как пользоваться оружием, повторяется двумя сценами позже Ременюком³³. Если для Моррисона это повторение отражает произвольное участие Семена в борьбе, то можно, тем не менее, полагать, что эта борьба проникнута крестьянской силой, и крестьяне пойдут вперед на защиту долгожданных завоеваний, не дожидаясь прихода рабочего класса и партии.

Что касается *национальности*, нужно отметить, что, согласно сценарию, действие происходит на Украине. Здесь Прокофьев подчеркивает важность претензии на автономию и независимость различных национальностей, входивших в состав Российской империи. Отображение этого Прокофьевым, в отличие от приведенных выше примеров, строго музыкальное. Моррисон отмечает, что один из главных лейтмотивов оперы — украинская народная песня «Рано-раненько». Эта песня показывает любовь Семена к Софье и звучит во втором и третьем акте в исполнении Семена³⁴. Но Прокофьев использовал ее на протяжении всей оперы, чтобы отразить национальную гордость крестьян. Тем не менее, историографическое значение песни мы можем увидеть уже в самом начале. Увертюра начинается с мотива Семена. Итак, мы имеем первый посыл: крестьянин-солдат, сражающийся за революцию. После повторяющегося мотива Семена мы услышали «Рано-раненько», которая представляет собой двойную любовь: Сони — к Семену, что следует из объяснения в любви, и любовь к Украине, в силу народного характера песни. Третье повторение мотива Семена грубо прерывается диссонирующими металлическими нотами, четко объявляющими о вторжении Германии в Украину и угрозе революции. Ответ на это незамедлителен: «Рано-раненько» резонирует, но теперь представлена по-новому. В то время как струнные напевают мелодию народной песни, духовые инструменты играют тему Семена. Обе песни звучат одновременно, но «Рано-раненько» является доминирующей. Первая музыкальная тема — крестьянин-солдат борется за свою революцию, вторая — любовь к Соне, третья — к Украине, и затем происходит объединение трех тем в одновременном исполнении мотивов.

Смысл понятен: это не просто история любви и не просто крестьянин, который борется за свои завоевания. Есть также чувство национальности, которое будто поднимается на гребне «революционной волны», чтобы вновь заявить о себе. Любовь Семена к Соне и его любовь к Украине сливаются в символ революции, который воплощен в Семене. Перед началом развития оперы Прокофьев музыкально сказал нам то, что последует за этим (в исторической реальности. — *Ред.*). Это позволит нам прочесть историю первых лет революции способом, альтернативным официальному.

¹ Цит. по: *Slonim M.* El teatro ruso: del Imperio a los Soviets. Buenos Aires, 1965. P. 206.

² *Frolova-Walker M.* The Soviet Opera Project: Ivan Dzerzhinsky vs. Ivan Susanin // *Cambridge Opera Journal*. 2006. Vol.18 (2). P. 188.

³ *Adamovsky E.* Octubre de 1917 y la experiencia soviética: la política del recuerdo // *Octubre Hoy. Conversaciones sobre la idea comunista a 150 años del Manifiesto y 80 de la Revolución rusa* / Comp. E. Adamovsky. Buenos Aires, 1997. P. 156.

⁴ *Arendt H.* Los orígenes del totalitarismo: Madrid, 1994; *Friedrich C., Brzezinski Zb.* Dictadura totalitaria y autocracia. Buenos Aires, 1975.

⁵ *Fernandes L.* Conceitos fora de lugar: uma crítica epistemológica das principais teorias ocidentais sobre os estados socialistas do leste // *DADOS — Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, 1994. Vol. 37 (2). P. 179–193.

⁶ *Ingerflom C.* ¿Ha habido un ‘totalitarismo’ soviético? // *La Ciudad Futura*. 1990. N 22.

⁷ *Adamovsky E.* Octubre de 1917 y la experiencia soviética: la política del recuerdo. P. 158.

⁸ *Lynne V.* The Best Sons of the Fatherland. Workers in the Vanguard of Soviet Collectivization. Oxford, 1987; *Getty A., Naumov O.* La Lógica del Terror: Stalin y la autodestrucción de los bolcheviques, 1932–1939. Barcelona, 2001.

⁹ *Toby C.* La propaganda en el Estado comunista // *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid, 2000.

¹⁰ *Brooke C.* Soviets Musicians and the Great Terror // *Europa–Asia Studies*. 2002. Vol. 54 (3). P. 397–413.

¹¹ *Frolova-Walker M.* The Soviet Opera Project: Ivan Dzerzhinsky vs. Ivan Susanin. P. 181.

¹² *Bullock Ph. R.* Staging Stalinism. The Search for Soviet Opera in the 1930's // *Cambridge Opera Journal*. 2006. Vol. 18 (1). P. 87.

¹³ *Frolova-Walker M.* The Soviet Opera Project: Ivan Dzerzhinsky vs. Ivan Susanin. P. 212–216.

¹⁴ *Idem.* P. 200–216.

¹⁵ *Idem.* P. 207.

¹⁶ *Bullock Ph. R.* Staging Stalinism. The Search for Soviet Opera in the 1930's. P. 94–95.

¹⁷ *Idem.* P. 96–104.

¹⁸ *Frolova-Walker M.* Nacional in Form, Socialist in Content: Musical Nation-Building in the Soviet Republics // *Journal of the American Musicological Society*. 1998. Vol. 51. (2). P. 335.

¹⁹ *Yekelchik S.* Diktat and Dialogue in Stalinist Culture: Staging Patriotic Historical Opera in Soviet Ukraine, 1936–1954 // *Slavic Review*. 2000. Vol. 59 (3). P. 598.

²⁰ *Idem.* P. 599.

²¹ *Bullock Ph. R.* Staging Stalinism. The Search for Soviet Opera in the 1930's. P. 84.

²² *Craft R.* Conversaciones con Igor Stravinsky. Madrid, 1991. P. 35.

- ²³ *Maes F.* A History of Russian Music. From Kamarinskaya to BabiYar. Berkeley & Los Angeles, 1996. P. 318–324.
- ²⁴ *Morrison S.* Sergei Prokofiev's Semyon Kotko as a Representative Example of Socialist Realism. Montreal, Faculty of Music, McGill University, 1992. P. 7.
- ²⁵ *Прокофьев С. С.* Материалы, документы, воспоминания. М., 1961. С. 235.
- ²⁶ *Сабинина М.* «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. М., 1963; *Morrison S.* Sergei Prokofiev's Semyon Kotko as a Representative Example of Socialist Realism. Montreal, 1992.
- ²⁷ *Black C.* Historia y política en la Unión Soviética // Rumbos de la historia soviética. Buenos Aires, 1965. P. 32–33.
- ²⁸ *Mazour A.* Modern Russian Historiography. Connecticut, 1975. P. 193.
- ²⁹ См.: *Robinson H.* Love for Three Operas: The Collaboration of Vsevolod Meyerhold and Sergei Prokofiev // Russian Review. 1986. Vol. 45 (3). P. 291.
- ³⁰ *Adamovsky E.* Mitos y realidades de la Revolución rusa // Octubre rojo. A noventa años de la Revolución rusa. Buenos Aires, 2008. P. 12.
- ³¹ ААВУ. Compendio de historia del Partido Comunista de la Unión Soviética. Moscú, 1970. P. 158.
- ³² Idem. P. 160–167.
- ³³ *Morrison S.* Sergei Prokofiev's Semyon Kotko as a Representative Example of Socialist Realism. Montreal, 1992. P. 60–61.
- ³⁴ Idem. P. 53–54.

Bañía M. The Composer as an Intellectual and Opera as an Alternate Narrative About the First Years of the Russian Revolution During the Stalin Epoch (on S. Prokofiev's Opera "Semyon Kotko")

ABSTRACT: The aim of this paper is to re-examine Prokofiev's "Semyon Kotko" not as a typical socialist-realist product, but as a device of conscious resistance. Although its main subject seems to be a simple love history set in Ukraine, a suggestive and critical interpretation of the early years of the Russian Revolution may also be discerned within this opera. Since the historical narratives of the Revolution were strongly controlled by the Communist Party, the chances of historians to present critical views were very limited. The careful making of the libretto by Prokofiev and the use of music as a non-traditional channel for narrating history, makes of "Semyon" an outstanding example of how opera can be used as a critical device in an authoritarian society.

KEYWORDS: Sergey Prokofiev, "Semyon Kotko", Russian Revolution.

AUTHOR: Assistant Professor, National University of San Martín (Argentina); martinbana@yahoo.com.ar

REFERENCES:

- ¹ *Slonim M.* El teatro ruso: del Imperio a los Soviets. Buenos Aires, 1965.
- ² *Frolova-Walker M.* The Soviet Opera Project: Ivan Dzerzhinsky vs. Ivan Susanin // Cambridge Opera Journal. 2006. Vol.18 (2).
- ³ *Adamovsky E.* Octubre de 1917 y la experiencia soviética: la política del recuerdo // Octubre Hoy. Conversaciones sobre la idea comunista a 150 años del Manifiesto y 80 de la Revolución rusa / Comp. E. Adamovsky. Buenos Aires, 1997.

- ⁴ Arendt H. Los orígenes del totalitarismo: Madrid, 1994.
- ⁵ Friedrich C., Brzezinski Zb. Dictadura totalitaria y autocracia. Buenos Aires, 1975.
- ⁶ Fernandes L. Conceitos fora de lugar: uma crítica epistemologica das principais teorias ocidentais sobre os estados socialistas do leste // DADOS — Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 1994. Vol. 37 (2).
- ⁷ Ingerflom C. ¿Ha habido un 'totalitarismo' soviético? // La Ciudad Futura. 1990. N 22.
- ⁸ Lynne V. The Best Sons of the Fatherland. Workers in the Vanguard of Soviet Collectivization. Oxford, 1987.
- ⁹ Getty A., Naumov O. La Lógica del Terror: Stalin y la autodestrucción de los bolcheviques, 1932–1939. Barcelona, 2001.
- ¹⁰ Toby C. La propaganda en el Estado comunista // Arte y propaganda en el siglo XX. Madrid, 2000.
- ¹¹ Brooke C. Soviets Musicians and the Great Terror // Europa–Asia Studies. 2002. Vol. 54 (3).
- ¹² Bullock Ph. R. Staging Stalinism. The Search for Soviet Opera in the 1930's // Cambridge Opera Journal. 2006. Vol. 18 (1).
- ¹³ Frolova-Walker M. Nacional in Form, Socialist in Content: Musical Nation-Building in the Soviet Republics // Journal of the American Musicological Society. 1998. Vol. 51. (2).
- ¹⁴ Yekelchik S. Diktat and Dialogue in Stalinist Culture: Staging Patriotic Historical Opera in Soviet Ukraine, 1936–1954 // Slavic Review. 2000. Vol. 59 (3).
- ¹⁵ Maes F. A History of Russian Music. From Kamarinskaya to BabiYar. Berkeley & Los Angeles, 1996.
- ¹⁶ Morrison S. Sergei Prokofiev's SemyonKotko as a Representative Example of Socialist Realism. Montreal, Faculty of Music, McGill University, 1992.
- ¹⁷ Prokofev S. S. Materialy, dokumenty, vospominaniia. Moscow, 1961.
- ¹⁸ Sabinina M. "Semyon Kotko" i problemy opernoi dramaturgii Prokofeva. Moscow, 1963.
- ¹⁹ Morrison S. Sergei Prokofiev's Semyon Kotko as a Representative Example of Socialist Realism. Montreal, 1992.
- ²⁰ Black C. Historia y política en la Unión Soviética // Rumbos de la historia soviética. Buenos Aires, 1965.
- ²¹ Mazour A. Modern Russian Historiography. Connecticut, 1975.
- ²² Robinson H. Love for Three Operas: The Collaboration of Vsevolod Meyerhold and Sergei Prokofiev // Russian Review. 1986. Vol. 45 (3).
- ²³ Adamovsky E. Mitos y realidades de la Revolución rusa // Octubre rojo. A noventa años de la Revolución rusa. Buenos Aires, 2008.
- ²⁴ AAVV. Compendio de historia del Partido Comunista de la Unión Soviética. Moscú, 1970.