

УДК 792.03

DOI: 10.34670/AR.2023.27.57.037

**Феномен сохранения творческой индивидуальности в условиях
сталинского соцреализма (на примере создания оперы
С.С. Прокофьева «Война и мир»)**

Иванова Надежда Сергеевна

Выпускник аспирантуры,
Российский государственный институт сценических искусств,
191028, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Моховая, 34;
e-mail: zaburdiaeva85@mail.ru

Аннотация

Советское искусство остается сегодня одним из наиболее противоречивых разделов истории искусств. Основной целью данной работы является исследование ключевых аспектов влияния советской эпохи на личность автора и описание социально-политических процессов, сопровождавших рождение произведения искусства в сталинский период, для выявления и исследования феномена сохранения в этих условиях творческой индивидуальности автора. На примере творчества С.С. Прокофьева и его оперы «Война и мир» автор исследует основные критерии, влияющие на создание художественного произведения в обозначенный период. Автор доказывает, что советская эпоха не может быть воспринята как однородная структура, поскольку при пристальном ее изучении выявляются произведения, которые являются симбиозом из канонов, навязываемых временем, и уникальных композиторских находок, существовавших в логике развития европейского музыкального творчества. Именно это позволяет утверждать существование феномена сохранения творческой индивидуальности в условиях тоталитарного искусства.

Для цитирования в научных исследованиях

Иванова Н.С. Феномен сохранения творческой индивидуальности в условиях сталинского соцреализма (на примере создания оперы С.С. Прокофьева «Война и мир») // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 5А-6А. С. 216-225. DOI: 10.34670/AR.2023.27.57.037

Ключевые слова

Советское искусство, соцреализм, художественный текст, роль автора, С.С. Прокофьев, опера «Война и мир».

Введение

Советское искусство остается сегодня одним из наиболее противоречивых разделов истории искусств. Его феномен состоит в том, что из-за историко-политических особенностей тоталитарного режима, жестко регламентирующего все сферы общественной жизни, анализ этой эпохи был невозможен, пока исследователь был частью этой системы. С пришествием времени научная мысль все чаще обращается к этому этапу, рассматривая советский период отечественной истории с различных сторон, пытаясь их сопоставить и выявить закономерности. Однако неоспоримо, что в условиях наиболее регламентированной и жестко формализованной системы советского искусства 1930-х – 1940-х годов рождались уникальные произведения, сравнимые по значимости с образцами мирового искусства, созданного в этот период. Анализируя это явление и сопоставляя его с многообразием факторов идеологического влияния на творческий процесс, можно утверждать существование феномена сохранения творческой авторской индивидуальности в условиях жесткой регламентации и идеологизации искусства этого периода.

Поэтому изучение с современной позиции процессов, протекавших в искусстве в сталинский период, необходимо для понимания современного искусства и анализа произведений, созданных в этот период.

Основной целью данной работы является исследование ключевых аспектов влияния советской эпохи на личность автора и описание социально-политических процессов, сопровождавших рождение произведения искусства в сталинский период, для выявления и исследования феномена сохранения в этих условиях творческой индивидуальности автора.

Материалы и методы

В конце XX – начале XXI века исследователи начинают переосмыслять процессы, протекающие в советский период. Следует отметить ряд работ, встраивающих советский период в общий контекст отечественного искусства XX века. Среди них монографии Н. Степанян [Степанян, 1999], Е. Деготь [Деготь, 2000] и М. Голубкова [Голубков, 2001]. Имеют большое значение для исследования выбранной темы концепции развития сознания автора, сформулированные в работах М. Бахтина, В. Тюпы, Р. Барта и Б. Гройса, а также труды, касающиеся культурологического и социологического контекста советской эпохи Е. Добренко, А.В. Блюма, Л.Г. Ионина и других авторов.

В современном искусствоведении не сформулирована единая концепция анализа советской эпохи, которая должна существовать, по мнению автора, в рамках междисциплинарного подхода, также не определено место и облик художника в контексте социокультурного и историко-политического развития советской эпохи. Автор в статье выявляет основные позиции, формирующие облик советского искусства сталинской эпохи, на примере творчества С.С. Прокофьева и его оперы «Война и мир», исследует основные критерии, влияющие на создание художественного произведения в обозначенный период.

Результаты исследования

В основе понятия «советское искусство» лежит принцип не просто тотального контроля, а, прежде всего, отказа от творческой индивидуальности в пользу закреплённых канонов «понятности» и «доступности» массовому зрителю и слушателю. Отдельно следует отметить

особенность художественной парадигмы соцреализма, подробно описанную в работах В.И. Тюпа и Т.А. Кругловой: «В соцреалистическом дискурсе писать и его аудитория взаимосвязаны, между ними теперь возникает коммуникативное событие взаимодействия и обоюдного контроля: автор возвышается над читательской массой, но над самим автором довлеет авторитарная фигура сверхчитателя [власти – *Н.С.*]» [Тюпа, 1998, 52]. Советское искусство создает феномен взаимовлияния и взаимопроникновения автора и адресата его произведения.

Таким образом, в основе соцреализма, как единственно возможного в эту эпоху художественного течения, лежит не «реализм» Станиславского и не классическое искусство XIX века, как утверждает в ряде работ советских исследователей, а принципы «понятности» и «актуальности» для нового советского зрителя – малообразованного выходца из «низов». Искусство, как главный инструмент идеологии в доктрине большевистской партии, было призвано нести обозначенные «сверху» принципы и идеи в массы зрителей доступными для них средствами. Это приводит к появлению в произведениях и нового героя – понятного зрителю и «одобренного» советским искусством. Это идеальный человек, лишенный рефлексии, поглощенный проблемами коллективного блага.

Определив основные рамки произведения, соответствующего канонам соцреализма, и выявив значение и роль автора в этом процессе, многое в реальной картине жизни и искусстве складывалось иначе, чем в идеологических трудах партийных деятелей и антропологических и культурологических исследованиях. Очевидно, что советская культура не должна рассматриваться как нечто совокупное и неделимое, ее необходимо разнимать на отдельные факты и явления, учитывая контекст эпохи, но и предполагая наличие «перегибов» на местах и человеческих отношений, вмещающихся в стройную «официальную» и логически выстроенную картину советского мира. Это доказывает тот факт, что в период наибольшего тоталитарного влияния на искусство рождались и исполнялись уникальные произведения искусства, и наглядным примером этому может служить процесс написания оперы С.С. Прокофьева «Война и мир». Это произведение не только занимает значительное место в истории музыки и театра, но является особенным и для композитора, который многократно дорабатывал его и переделывал в последнее десятилетие своей жизни.

Сама судьба Прокофьева была одновременно уникальна, но и имела много схожего с жизненными перипетиями его современников. Композитор был рожден в Российской империи, проходил свое музыкальное становление в эпоху авангарда, 18 лет провел в зарубежной «командировке», вернулся на Родину в Советскую Россию уже в 1936 году, пропустив процесс «плавной перестройки» мышления «новых» советских творцов, проводимый идеологами с начала 30-х годов, и был вынужден стремительно и более «болезненно» погружаться в «новую» действительность особых предлагаемых обстоятельств бытия автора. «Наступление на горло собственной песне» – строчка Владимира Маяковского – очень точно и образно отражает процессы, происходившие с авторами под воздействием советской эстетики в конце 1930-х и 1940-х годах.

Следует отметить, что в этот период из-за поворота советского искусства на новый, существующий вне логики исторического развития вектор развития сообщество советских композиторов, впрочем, как и писателей и художников, можно было условно разделить на два лагеря. Первый – органично существующих в новых реалиях соцреализма, готовых творить сообразно рекомендациям и заказам, – и здесь следует отметить, что эти композиторы зачастую были не лишены таланта, хотя их творчество было призвано соответствовать требованиям времени, более того оно было востребовано публикой, – ныне не известные широкой публике Иван Держинский, Олесь Чижко, Назиб Жиганов, Дмитрий Кабалевский, Юлий Мейтус и

многие другие активно ставились театрами и собирали полные залы.

Второй лагерь – иное музыкальное направление, проявившееся в лучших музыкальных образцах 1930-50-х годов, которые с трудом приспособляли свое сознание и творчество к новым реалиям, в ряды которого вошли композиторы и музыкальные произведения, составившие золотой фонд музыкального театра этого времени, – Сергей Прокофьев, Дмитрий Шостакович, Арам Хачатурян, Родион Щедрин, Игорь Стравинский и другие. Их творчество шло «по грани дозволенного», ставилось с многократными доработками и имело противоречивые отзывы современников.

Очевидно, эти два направления можно вычленишь, только глядя на эпоху со стороны и рассматривая творчество данных композиторов в единой линии музыкального процесса XX века. Находясь внутри событий, можно было судить лишь о том, что это были люди, которые более или менее успешно справлялись с заказами, которые достаточно щедро оплачивались государством. Доступность образов и смыслов для широкой публики, не имеющей теперь необходимого контекста для понимания «прежнего» искусства, продолжающего свое логическое развитие в западной музыке в сочетании с повествовательным способом построения художественного материала, становятся «формулой успеха» для «нового» советского художника.

В 1936 году окончательно формируется система государственных институтов, призванных реализовывать и регламентировать четко сформулированные к этому времени постулаты советского искусства. В это время также начинает свою работу Комитет по делам искусств при ЦК ВКП (б) (далее – Комитет). В достаточно короткие сроки различные творческие общества, организованные ранее в 1920-е и 1930-е годы, переходят под его контроль и объединяются в крупные союзы: Союза советских писателей, Союза советских композиторов, Всесоюзного театрального общества и прочих. Через Комитет определяется кадровая политика во всех сферах культуры, именно Комитет распределяет финансирование и материальные ресурсы между учреждениями, согласовывает репертуар театров. Одним из действенных инструментов реализации государственной политики становится государственный заказ на произведения, размещающийся среди членов творческих союзов. Структура Комитета очень быстро разрасталась и внедрялась во все аспекты деятельности искусства, а к 1940 году штат сотрудников Комитета насчитывал уже 671 человек [Головкина, 2012] – окончательно формируется система непосредственного контроля творческого процесса художника.

Замысел написать сочинение по роману Л.Н. Толстого «Война и мир» возник у композитора уже во второй половине 1930-х годов, еще до возвращения на Родину, однако приступил он к его реализации только в конце 1941 года, когда этой идеей заинтересовался Комитет и предложил композитору заказ на нее. В соответствии с установленными порядками, для помощи в реализации заказа по написанию оперы «Война и мир», от Комитета был назначен куратор – одаренный музыкант, музыковед и критик С.И. Шлифштейн, занимавший должность старшего консультанта по творческим вопросам Главного управления музыкальными учреждениями Комитета, впоследствии близкий друг Прокофьева. Именно в таком контексте будет проходить написание партитуры.

Важно отметить, что Прокофьев в конце 1930-х – 40-е годы – композитор, имеющий известность и за рубежом, и в советской России, и почитаемый современниками, близкими к искусству и музыкальному театру. Это доказывает тон и осторожные выражения, в которых ведется переписка между композитором и членами Комитета при работе над партитурой.

В апреле 1942 года композитор отправляет партитуру в Ленинград, как он пишет, «для ознакомления» комиссией Комитета. Исследуя переписку, мы видим, что Прокофьев, воодушевленный интересом к опере со стороны сразу нескольких театров: Тбилисский,

Бакинский, Театр оперы и балета им. С.М. Кирова, Большой театр и даже Метрополитен-опера (постановку, в котором планировал выдающийся дирижер Леопольд Стоковский), практически полностью уверен в скорейшем ее утверждении и начале постановки. Поэтому, не дожидаясь согласования Комитетом, композитор начинает оркестровку. Однако уже в мае от Комитета приходят подробные предписания о необходимости значительных доработок сочинения, прежде всего военной темы, и корректировок народных образов. В результате композитор продолжительное время исследовал произведения русского народного фольклора и значительно дорабатывал либретто, пересматривая и перетекстовывая сочинение Толстого, переводя в стихоподобный текст и мелодизируя его в музыкально-речитативной стилистике. Для композитора эти переработки были безусловной уступкой просьбам Комитета и, в частности, Шлифштейна, который буквально убеждал его в необходимости каждой переделки. Однако самобытная индивидуальность автора преломляла и присваивала все изменения, приводя их в единую художественную концепцию произведения.

Именно через сочетание ариозного пения (расширенного в более поздних редакциях) с речитативом *secco* и вокальных эпизодов с ритмизированным проговариванием текста, благодаря «врезкам» дополнительных картин и эпизодов, складывается уникальная театральность партитуры Прокофьева, которая делает оперу «Война и мир» уникальным произведением и в ряду творчества композитора, и в контексте истории музыки.

Анализируя процесс работы композитора над партитурой в 1941-1942 годах, можно выявить привычную для Прокофьева быстроту творческого процесса: опера на собственное (в соавторстве с супругой М. Мендельсон) либретто из 11 картин потребовала всего восьми с половиной месяцев упорного труда, в тяжелых условиях эвакуации. Композитора постоянно торопили телеграммы от театров, ждущих партитуры для постановки и правки из Комитета, куда Прокофьев регулярно отправлял эскизы своего произведения. Музыкальные отрывки рассматривались на заседаниях Комитета, после чего автору отправлялись ответные послания с подробными разборами и настоятельными рекомендациями коррективов и переработок.

Еще одним ожидаемо сложным моментом в рамках необходимости согласования итога своей работы с Комитетом стала выбранная композитором литературная основа – как одно из самых почитаемых произведений отечественной литературы она таила множество подводных камней в виде сложившихся к этому времени в советской литературе шаблонов и стереотипов, которым предстояло соответствовать еще не написанному произведению Прокофьева.

Композитор исполняет правки Комитета, в несколько этапов получая выплаты гонорара за проделанную работу, но дело к постановке так и не продвигается, слишком не однозначными были музыкальные дополнения, внесенные в партитуру, несмотря на их полное соответствие присланным рекомендациям.

Сравнивая первоначальный вариант клавира от апреля 1942 года и одобренную Комитетом первую редакцию оперы 1943 года, заметим значительное преобразование замысла композитора. В итоге по полученным «рекомендациям» Прокофьев расширил героическую линию и сократил ряд лирико-бытовых эпизодов, при этом значительно преобразовав сюжет оперы. Один из главных героев романа и более поздних вариантов партитуры Прокофьева князь Андрей Болконский в первой части оперы в первоначальной партитуре не появлялся вовсе – на первом плане была вынесена история Наташи Ростовской и ее взаимоотношений с Анатолом Курагиным, что полностью противоречило произведению Толстого, которое, по мнению чиновников, должно было быть максимально воплощено в опере.

От автора ждали масштабного патриотического произведения о судьбе народа, а Прокофьева, прежде всего, интересовали частные судьбы людей, переживающих тяжелые

потрясения, такие как крушение юношеских мечтаний. Прокофьев взял от романа лишь то, что его более всего интересовало, – взаимоотношения героев, что выразилось отчетливо и в музыкальной партитуре. И здесь композитор не попадал в выработанные «образцы» нормативных канонов, требовавших от художника четкого противопоставления носителей позитивных и негативных нравственных ценностей, – хотя, вероятнее всего, композитор не воспринимал это как движение «против режима», он просто следовал своим внутренним установкам, продолжая исследовать темы, начатые в его более ранних работах.

Доработанное произведение Прокофьева хотя и было принято Комитетом, однако на сцену допущено не было: Кировский театр от постановки отказался, дата премьеры в Большом театре несколько раз переносится и с репертуара снимается, и только легендарный дирижер С.А. Самосуд, покоренный новым сочинением Прокофьева и специально хлопотавший о его исполнении, сумел добиться успеха. 7, 9 и 11 июня 1945 года в Большом зале Московской консерватории Самосуд дирижировал первым оркестровым исполнением оперы «Война и мир» С.С. Прокофьева в концертном варианте (редакцией 1943 года с купированием ряда сцен). «Война и мир» в редакции 1943 года так никогда и не была поставлена на сцене.

Первое оркестровое исполнение стало настоящим событием и вызвало многочисленные отклики прессы, что отражено в воспоминаниях современников. Прокофьева в них называли мелодистом и продолжателем традиций оперной классики XIX века: зритель предпочитал слышать в произведении то, что отвечало требованиям, предъявляемым советской опере временем.

Следует обратить внимание и на время написания оперы и ее первого исполнения: в начале 40-х годов, с началом Великой Отечественной войны, внимание партии к театрам и печатному слову стало не столь пристальным и категоричным, вероятно, именно благодаря этому столь неоднозначное, по мнению художественного совета при Комитете, произведение было исполнено в 1945 году и даже допущено до постановки в Малом оперном театре. Это событие стало стремительно обрастать большим количеством статей и отзывов: организуются интервью с артистами, печатаются как общие обзорные статьи, посвященные музыкальной основе сочинения, так и небольшие информационные зарисовки, отражающие ход подготовки постановки в театре. С момента окончания войны проходят считанные месяцы, и темы Войны и Победы имеют огромный отклик у зрителя: от сочинения Прокофьева ждут именно оду Победы народа. В сравнении с другими произведениями этого времени, премьеры оперы «Война и мир» широко обсуждается и освещается, тем более дирижер С.А. Самосуд, составивший имя Малому оперному театру и возглавлявший его с 1926 по 1936 годы, возвращается в Ленинград специально, чтобы заняться постановкой. Премьера оперы Прокофьева стала центральным событием первого послевоенного театрального сезона музыкальных театров Ленинграда.

Самосуд, активно взявшийся за постановку, тонко чувствовал эпоху и обладал большим музыкальным и драматургическим талантом. Малый оперный театр в 1930-е годы именно благодаря ему стал не просто «лабораторией советской оперы», а кузницей советского музыкального спектакля. Дирижер чутко встроился в новую систему координат советского искусства, сумев присвоить его принципы и переработать их в новый подход к постановке произведений на сцене. Новый постановочный метод Малого оперного театра определяло и глубокое проникновение в ткань сочинения, вплоть до его переработки в процессе постановки, и привлечение к этой работе в тесном взаимодействии всех постановочных сил, в том числе и композитора. Уже перед концертным исполнением 1945 года дирижер вносил свои поправки в партитуру и давал советы композитору, а когда началась работа над постановкой, они обрели более детальный характер. Так были дописаны две дополнительные картины «Бал у

екатерининского вельможи» и «Совет в Филях», а также дополнены мелодическими вставками уже имеющиеся эпизоды партитуры. Именно благодаря совместной работе Самосуда и Прокофьева появился один из самых известных эпизодов оперы – си-минорный вальс Наташи, появляется целый ряд хоровых эпизодов в «военной» части оперы, также дописана ария Кутузова: дирижер требовал создать «масштабный портрет» полководца, который должен был стать одним из «идейных и музыкальных центров оперы» [Самосуд, 1961, 120]. Это давалось Прокофьеву нелегко: Самосуд писал, что только ему композитор показывал восемь вариантов арии, и это, не считая мелких редакционных изменений. Прокофьев не всегда соглашался с предлагаемыми доработками. Режиссер Б.А. Покровский считал партитуру оперы недостаточно продуманной с точки зрения организации сюжета: «Прокофьев находился в плену своей “идеи фикс”: люди, характеры, совсем не похожие, столкнулись в хаосе событий...» [Чурова, 1989, 56]. И Самосуд, по мнению режиссера, как раз пытался устранить непривычные для сцены формы, добавляя новые музыкальные номера. Самосуд умел убеждать, и партитура разрасталась, что шло в разрез с первоначальным замыслом композитора. Лирическая, камерная опера о Наташе Ростовской превратилась в масштабное произведение об истории России.

Таким образом, процесс доработки, начатый при взаимодействии с чиновниками от Комитета, продолжается при подготовке произведения к постановке. Самосуд, входивший в Художественный совет при Комитете и присутствующий на обсуждениях и произведения Прокофьева и других его современников, прекрасно понимал, что от постановки ждут и его коллеги от Комитета, и публика. Именно поэтому дирижер предпринимает столько усилий, чтобы доработать с композитором произведения, более того, берет на себя смелость еще и купировать ряд эпизодов при переносе на сцену. Например, по решению Самосуда спектакль начинался не с эпиграфа (масштабного оркестрового вступления), как было задумано композитором, а непосредственно с картины «Отрадное». Дирижер считал, что мелодика вступления слишком непривычна для уха слушателей, и уже с первых минут спектакля способна настроить многих зрителей негативно. Режиссер Покровский в поздних своих воспоминаниях объяснял этот шаг, как и многие другие предпринятые по совету Самосуда переделки, нежеланием возбудить обвинения в формализме, а в итоге – опасений запрета спектакля [Покровский, 1984, 48]. Дирижер намеренно нивелирует монтажный принцип партитуры композитора, выстраивая ткань спектакля в логике причинно-следственных связей.

Таким образом, под влиянием постановочной команды под руководством Самосуда одиннадцать картин первой редакции 1943 года преобразуются в тринадцать картин, сформировав вторую редакцию, опубликованную в 1958 году и получившую широкую известность [Шлифштейн, 1962]. Внесенные изменения предопределили деление спектакля на две части: премьеры второй части была намечена на сезон 1947 года.

Все вышесказанное доказывает, что Самосуд заново выстраивал драматургию прокофьевского сочинения, изменяя общий облик первой редакции оперы. Следует заметить, что значимость вклада Самосуда в облик произведения Прокофьева в том числе была продиктована социальным весом личности Самосуда. К 40-м годам он был не просто легендарным дирижером, он был основателем Малого оперного театра, сформировавшего его облик как «лаборатории советского театра». Самосуд был личностью практически всевластной в кругах музыкального театра, способной открыть для сочинений Прокофьева многие двери. Этот факт был очень важен для композитора, страстно желавшего увидеть свое произведение на сцене. Поэтому Прокофьев, сумевший обойти корректировки Комитета, был готов менять свое произведение по рекомендациям Самосуда и верить его «театральному чутью». Заметим, что именно Самосуд договорился о первой концертной постановке оперы, именно он, получив

запрет на постановку в Большом театре в Москве, приложил все усилия, чтобы опера появилась на сцене в Ленинграде в его родном Малом оперном театре.

Постановка 1946 года на сцене Малого оперного театра имела огромный успех и в марте 1947 года отмечала юбилейный 50-ый показ. Однако до показа на зрителя вторая часть оперы в этом же году допущена не была. С середины 1947 года борьба с формализмом приобретает невиданные обороты и беспощадно прокатывается по многим творениям режиссеров, композиторов и писателей, составлявших славу русского театра первой половины XX века и существовавших в военные годы в рамках «компромиссов», многократно перерабатывая свои произведения, иногда доводя их до постановок, но неизменно порицаемые прессой. Теперь государству требовались быстрые результаты, времени на «притирку» и «уговоры», как в 30-е годы, уже не было. Война завершилась, 26 миллионов погибло, экономика истощена – требовались новые ресурсы для восстановления страны, и этим ресурсом были сами люди. Здесь снова потребовалось обратиться к самому действенному «инструменту», способному мотивировать и воодушевлять огромные массы людей в короткие сроки, – искусству.

Заключение

Тема исследования феномена сохранения творческой индивидуальности автора в условиях сталинского соцреализма имеет перспективу развития в рамках изучения творчества других крупнейших представителей советского искусства, создававших свои произведения в 1930-е – 1940-е годы. Кроме того, выявление данного феномена доказывает, что советская эпоха не может быть воспринята как однородная структура: ее многослойность и неоднозначность требуют дальнейшего осмысления и анализа.

Рассматривая процессы, влиявшие на искусство 1930-х – 1940-х годов, на примере творчества Прокофьева, мы видим, что композитор, погруженный в этот «неоднородный» контекст, действовал как часть сообщества. Он не мог идти вопреки своей композиторской сущности, не мог полностью «переключить» свое сознание на «новые правила», но не мог и не учитывать рекомендации, которые позволяли ему продолжать жить и писать, быть востребованным в театре и концертных залах, видеть свои произведения на сцене. При этом Прокофьев пытался создать симбиоз из канонов, навязываемых временем, и своих уникальных композиторских находок, полностью существовавших в логике развития европейского музыкального творчества, именно это позволяет утверждать существование феномена сохранения творческой индивидуальности в условиях тоталитарного искусства.

Библиография

1. Головкина Н.Л. Институциональные изменения в системе художественного управления культурой в СССР (30-е годы XX в.) // Государственное управление. Электронный вестник. № 30. Февраль 2012. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/institutsionalnye-izmeneniya-v-sisteme-upravleniya-hudozhestvennoy-kulturoy-v-sssr-30-e-gody-hh-v/viewer/>
2. Голубков М.М. Русская литература XX века. После раскола. М.: Аспект Пресс, 2001. 267 с.
3. Деготь Е. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000. 224 с.
4. Покровский Б.А. Ступени профессии. М.: Всероссийское театральное общество, 1984. 343 с.
5. Самосуд С.А. Вспоминая встречи с С.Прокофьевым // Советская музыка. 1961. № 4. С. 115-122.
6. Степанян Н.С. Искусство России XX века: Взгляд из 90-х. М.: ЭКСМО-пресс, 1999. 315 с.
7. Тюпа В. Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара: Сенсоры. Модули. Системы, 1998. 155 с.
8. Чурова М.А. (ред.) Б.А. Покровский ставит свою советскую оперу. М.: Советский композитор, 1989. 288 с.
9. Шлифштейн С.И. С.С. Прокофьев: нотографический справочник. М.: Советский композитор, 1962. 167 с.

The phenomenon of preservation of creative individuality in the conditions of Stalinist socialist realism (on the example of creating S.S. Prokofiev's opera "War and Peace")

Nadezhda S. Ivanova

Postgraduate,
Russian State Institute of Performing Arts,
191028, 34 Mokhovaya str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: zaburdiaeva85@mail.ru

Abstract

Soviet art remains one of the most controversial sections of art history today. The main purpose of this paper is to study the key aspects of the influence of the Soviet era on the personality of the author, and to describe the socio-political processes that accompanied the birth of a work of art in the Stalinist period, in order to identify and investigate the phenomenon of preserving in these conditions the creative individuality of the author. On the example of S.S. Prokofiev's work and his opera "War and Peace", the author investigates the main criteria influencing the creation of an artwork in the designated period. The author proves that the Soviet era cannot be perceived as a homogeneous structure, since a close study of it reveals works that are a symbiosis of canons imposed by time and unique compositional findings that existed in the logic of the development of European musical creativity. It is this that allows us to affirm the existence of the phenomenon of preserving creative individuality in the conditions of totalitarian art.

For citation

Ivanova N.S. (2023) Fenomen sokhraneniya tvorcheskoi individual'nosti v usloviyakh stalinskogo sotsrealizma (na primere sozdaniya opery S.S. Prokof'eva «Voina i mir») [The phenomenon of preservation of creative individuality in the conditions of Stalinist socialist realism (on the example of creating S.S. Prokofiev's opera "War and Peace")]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (5A-6A), pp. 216-225. DOI: 10.34670/AR.2023.27.57.037

Keywords

Soviet art, socialist realism, artistic text, role of the author, S.S. Prokofiev, opera "War and Peace".

References

1. Churova M.A. (ed.) (1989) *BA. Pokrovskii stavit svoyu sovetskuyu operu* [BA. Pokrovsky is staging his Soviet opera]. Moscow: Sovetskii kompozitor Publ.
2. Degot' E. (2000) *Russkoe iskusstvo XX veka* [Russian art of the XX century]. Moscow: Trilistnik Publ.
3. Golovkina N.L. (2012) *Institutsional'nye izmeneniya v sisteme khudozhestvennogo upravleniya kul'turoi v SSSR (30-e gody XX v.)* [Institutional changes in the system of artistic management of culture in the USSR (30s of the XX century)]. *Gosudarstvennoe upravlenie. Elektronnyi vestnik* [State Administration. Electronic Bulletin], 30. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/institutsionalnye-izmeneniya-v-sisteme-upravleniya-hudozhestvennoy-kulturoy-v-sssr-30-e-gody-hh-v/viewer> [Accessed 15/05/2023].
4. Golubkov M.M. (2001) *Russkaya literatura XX veka. Posle raskola* [Russian literature of the XX century. After the split]. Moscow: Aspekt Press Publ.

-
5. Pokrovskii B.A. (1984) *Stupeni professii* [Profession steps]. Moscow: Vserossiiskoe teatral'noe obshchestvo Publ.
 6. Samosud S.A. (1961) Vspominaya vstrechi s S.Prokofevym [Remembering meetings with S. Prokofiev]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], 4, pp. 115-122.
 7. Shlifshtein S.I. (1962) *S.S. Prokofev: notograficheskii spravochnik* [S.S. Prokofiev: notographic reference book]. Moscow: Sovetskii kompozitor Publ.
 8. Stepanyan N.S. (1999) *Iskusstvo Rossii XX veka: Vzglyad iz 90-kh* [Art of Russia of the 20th century: A look from the 90s]. Moscow: EKSMO-press Publ.
 9. Tyupa V. (1998) *Postsimvolizm: teoreticheskie ocherki russkoi poezii XX veka* [Post-symbolism: theoretical essays on Russian poetry of the XX century]. Samara: Sensory. Moduli. Sistemy Publ.