

RU

## Философия Сергея Прокофьева

Кондаков И. В.

**Аннотация.** Целью данной статьи является представление философии Сергея Прокофьева не только как концентрации его творческого опыта, но и как результата глубокого изучения трудов великих философов – И. Канта и А. Шопенгауэра. Прокофьев различает в своем творчестве априорную философию музыки и апостериорную. Первая представлена мыслями о музыке (творческой волей); вторая – собственно музыкальными произведениями (творческими представлениями). Научная новизна исследования заключается в рассмотрении кантовских антиномий чистого разума как системы жизненных и творческих координат Прокофьева. Так, симфоническое творчество композитора складывается как цепь бинарных структур, представляющих собой смысловые антиномии, противоположные суждения о реальности, соотнесенные между собой как «тезис» и «антитезис». В результате исследования автор приходит к выводу, что симфонии Прокофьева, связанные попарно, запечатлевают историю первой половины XX века как трагический разлом мира между силами добра и зла, созидания и разрушения, свободы и жестокой необходимости.

EN

## The Philosophy of Sergei Prokofiev

Kondakov I. V.

**Abstract.** The aim of the paper is to present the philosophy of Sergei Prokofiev not only as a concentration of his creative experience, but also as a result of studying works by the great philosophers, I. Kant and A. Schopenhauer. Prokofiev distinguishes between a priori philosophy of music and a posteriori philosophy of music in his creative work. The first one is represented by thoughts about music (creative will); the second one is represented by musical works themselves (creative ideas). The scientific novelty of the research lies in considering Kant's antinomies of pure reason as Prokofiev's frame of reference in his life and creative work. Thus, the composer's symphonic oeuvre develops as a chain of binary structures representing semantic antinomies, opposite judgments about reality correlated with each other as a "thesis" and an "antithesis". As a result of the research, the author comes to the conclusion that Prokofiev's symphonies, connected in pairs, capture the history of the first half of the XX century as a tragic rift of the world between the forces of good and evil, creation and destruction, freedom and cruel necessity.

### Введение

Среди невербальных способов философствования пока известны два – визуальный и музыкальный. Если первый из них довольно наглядно характеризуется изобразительной символикой, складывающейся в разнообразные знаковые системы, то в отношении философствования музыкальными средствами у исследователей нет методологического единства. Общепринято считать, что философское содержание музыки И. С. Баха передает христианская эмблематика его музыкального языка; философия В. А. Моцарта во многом обусловлена его масонством; философская составляющая творчества Л. ван Бетховена связана с контрастным тематизмом и его драматической разработкой; философия Р. Вагнера выражается в системе его лейтмотивов и лейтгармоний, несущих музыкально-мифологическую символику. Романтической символикой с философским подтекстом проникнуты программные произведения Г. Берлиоза, Р. Шумана, Ф. Листа. Более сложной, хотя и не порывающей с позднеромантической образностью, представляется музыкальная философия Г. Малера, Р. Штрауса, И. Брамса, А. Брукнера, Я. Сибелиуса. Философское содержание позднейшей европейской музыки можно обнаружить в ряде произведений французской «Шестерки», представителей нововенской школы во главе с А. Шёнбергом, в творчестве Э. Кшенека, Б. Бриттена, П. Хиндемита, О. Мессиана, Я. Ксенакиса, Д. Лигети, К. Штокхаузена и др.

Философские начала русской музыки начали заявлять о себе лишь на рубеже XIX и XX вв. – в творчестве С. И. Танеева, А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова, Н. К. Метнера. Кажется, все исследователи русской музыки XX в. согласятся с тем, что позднейшее творчество Н. Я. Мясковского и Д. Д. Шостаковича (каждого по-своему) наполнено философскими смыслами и подтекстами, что позволяло их считать философами в музыке. Свою причастность к философии отрицал И. Стравинский, но это не означает, что у Стравинского не было своей музыкальной философии. Еще позднее как философы в музыке заявили о себе А. Шнитке, С. Губайдулина, А. Тертерян, Г. Канчели.

Между тем, мало кто задумывался над тем, что одной из самых интересных и значительных фигур в области музыкальной философии XX в. был и остается С. С. Прокофьев, занимавшийся философией специально и почти профессионально (Крейнина, 2013). А главное, – совершенно сознательно и целеустремленно.

## Основная часть

### *«...И погрузился в мудрость Канта»*

Размышляя о генетике своего творчества, С. Прокофьев в самом почти начале «Автобиографии» сообщает: «Мать любила музыку, отец музыку уважал. Вероятно, он тоже любил ее, но в философском плане, как проявление культуры, как полет человеческого духа» (Прокофьев, 1982, с. 24). Думается, Прокофьев полагал, что он соединил в себе оба типа любви к музыке – эмоционально-чувственную и философскую, и это получило множество различных подтверждений в его творчестве. Во всяком случае, отношение к собственной (а иногда и к чужой) музыке как к «проявлению культуры» и как к «полету человеческого духа» он неоднократно заявлял. Так, характеризуя только что написанную в 1944 г. Пятую симфонию, Прокофьев написал: «Я задумал ее как симфонию величия человеческого духа» (Прокофьев, 1961, с. 252). Через несколько лет он почти так же обозначил смысл своей Шестой симфонии: «Работая над ней, я стремился выразить в музыке свое восхищение силой человеческого духа, столь ярко проявляющей себя в наше время, в нашей стране» (Прокофьев, 1961, с. 253). Еще несколько лет спустя в заметке «Музыка и жизнь», возвращаясь к оценке Пятой симфонии, Прокофьев почти повторил свою мысль: «Это музыкальное произведение прославляет свободу человеческого духа» (Прокофьев, 1961, с. 254). «Величие», «сила», «свобода» человеческого духа – близкие, уточняющие друг друга определения идеала человечности, утверждаемого композитором. «В Пятой симфонии я хотел воспеть свободного и счастливого человека, его могучие силы, его благородство, его духовную чистоту» (Прокофьев, 1961, с. 254).

Еще в консерваторской юности в сознание Прокофьева запала фраза Н. Мясковского, сказанная в процессе их совместного музицирования (играли в четыре руки «Ученика чародея» Дюка): «Вы знаете, я очень люблю думать... Вот просто думать, как процесс» (Прокофьев, 1982, с. 332). Удивившая поначалу юного Сергея мысль друга-музыканта в дальнейшем стала почвой для его занятий философией. В своих литературных занятиях (Дневник, автобиографии, статьи, рассказы, стихи, либретто опер, тексты кантат, эпистолярное наследие и др.) Прокофьев выступал как мыслитель в первую очередь. В текстах, как правило, обращенных к самому себе, С. Прокофьев то и дело предается философствованию – на темы музыки и творчества, о собственной личности и об окружающей социальной действительности, о жизни вообще. Это именно «просто думать, как процесс».

Впервые пробудил в начинающем композиторе интерес к философии его консерваторский товарищ Макс Шмидтгоф, с которым он поначалу поддерживал взаимополемические и колкие отношения. В своей «Автобиографии» Прокофьев рассказывал: «Макс... нашел поле для нападения на меня: цитаты из Шопенгауэра, на которые я не знал, как возразить, или же не всегда удачно импровизировал мои ответы» (Прокофьев, 1982, с. 450). К 1917 году, очевидно, под влиянием нараставших революционных событий, Прокофьев вспомнил о советах покойного друга юности (Макс Шмидтгоф – не без влияния философии А. Шопенгауэра – в апреле 1913 г. застрелился) заняться всерьез философией и читать Шопенгауэра. Как мы можем судить по Дневнику Прокофьева, его увлечение философией Шопенгауэра продолжалось достаточно долго и плавно перешло к заинтересовавшему его учению «Christian Science» (Крейнина, 2013, с. 170-172).

Уже на пути в Америку, в 1918 г., измученный «сплошным ожиданием», «нервным настроением» и «скукой», беглец из революционной России записывает в Дневнике: «Заставляю себя относиться к делу философски, и это поразительно влияет на настроение» (Прокофьев, 2002а, с. 716). Речь шла, конечно, не только о житейских делах, но и о музыке как феномене культуры, способном нести в себе философию и выражать философские мысли в духе Шопенгауэра. Однако влияние философии Шопенгауэра на мышление и творчество Прокофьева (Вишневецкий, 2009, с. 176-171) не было единственным. Противовесом философии Шопенгауэра у Прокофьева стал И. Кант.

В своей краткой автобиографии композитор вспоминал, как летом того же 1917 г. он уединился под Петроградом, где, будучи «совсем один, читал Канта и много работал» (Прокофьев, 1961, с. 158). Параллельно с чтением Канта Прокофьев сочинял Классическую симфонию «в гайдновском стиле», оркестровал Первый скрипичный концерт. По окончании «Классической симфонии», писал Прокофьев в краткой автобиографии, «у меня возникла мысль написать такую же миниатюрную «Русскую симфонию» и посвятить ее Дягилеву за его заботы о моем русском стиле» (Прокофьев, 1961, с. 159). Одновременно задумывалась кантата «Семеро их» для хора и большого оркестра на текст халдейского заклинания (в поэтическом изложении К. Бальмонта).

Трудно без специального анализа понять, как повлияла философия Канта на создание и содержание каждого из этих четырех произведений. Но тематический и стилиевой разброс названных произведений, во многом противоположных друг другу и даже взаимоисключающих, свидетельствует о том, что перед нами

система музыкально-философских антиномий – наподобие кантовских антиномий чистого разума. В самом деле, «Классическая симфония» и будущая «Русская» симфония (Вторая) – это тезис и антитезис, водораздел между которыми проходит по границе *европейское – русское*. Первый скрипичный концерт (воплотивший «мечтательное начало» (Прокофьев, 1961, с. 159) прокофьевской лирики) противостоит устрашающей кантате «Семеро их» («желанию сочинить что-нибудь большое, космическое» (Прокофьев, 1961, с. 159)). Комментируя этот свой поворот, композитор писал: «Революционные события, всколыхнувшие Россию, подсознательно проникли в меня и требовали выражения. Я не знал, как это сделать, и устремление мое, совершив странный поворот, обратилось к сюжетам древности» (Прокофьев, 1961, с. 159)). Это были уже другие тезис и антитезис прокофьевской музыки: *интимно-лирическое – космически-эпическое*.

В своем Дневнике (июль 1917 г.) Прокофьев записал: «На другой день утром я по телефону узнал, что на Невском сейчас тихо: большевики, продемонстрировав до поздней ночи, отдыхали. Я решил использовать их отдых и отправился на Невский. Некоторые магазины были открыты. Я купил английских папирос, омаров, книгу Куно Фишера о Канте и отправился на Николаевский вокзал. Впоследствии выяснилось, что я уехал в час, а полвторого большевики проснулись и по всему Невскому пошла оживленная перепалка... Я благополучно приехал в мое Саблино, которое прямо очаровало меня своим глубоким покоем, миром, тишиной, солнцем, голубым небом и цветами. Я с наслаждением погрузился в инструментовку финала Концерта и в доканчивание сочинения симфонии. В антрактах я гулял по живописной местности, окружающей мою дачу, закуривал мои папиросы, раскупорил омары. Разрезал Куно Фишера и погрузился в мудрость Канта» (Прокофьев, 2002а, с. 659-660).

Таким образом обозначилась и еще одна пара антиномий. «Классическая симфония» вместе с Первым скрипичным концертом, представлявшие гармоничное единство с цветущей летней природой, тишиной единения и идеалами мирной жизни, с мудростью Канта, противостояли революционной смуте и насилию, творившимися в Петрограде, «в котором стреляли и громили, и где вершилась судьба России» (Прокофьев, 2002а, с. 660). Музыкальное творчество, художественное созидание, мирная жизнь впервые в жизни Прокофьева предстали как альтернатива политическому перевороту, революционному разрушению и кровопролитию. В дальнейшем эта антиномия стала для композитора-гуманиста едва ли не основополагающей.

Общение Прокофьева с Кантом не прошло даром. И не только сказалось на его увлечении космогонией и астрономией (юный композитор не расставался с телескопом, с помощью которого созерцал звездное небо и утверждал нравственный закон в душе), но и отразилось на принципах музыкального творчества Прокофьева. Создаваемые им произведения складывались как система *антиномий чистого разума*, в равной мере доказуемых и не доказуемых теоретически. Вот как выглядит эта система антиномий чистого разума по Канту:

1. *Тезис*. «Мир имеет начало во времени и ограничен также в пространстве» (Кант, 1984, с. 336).

*Антитезис*. «Мир не имеет начала во времени и границ в пространстве; он бесконечен и во времени, и в пространстве» (Кант, 1984, с. 337).

2. *Тезис*. «Всякая сложная субстанция в мире состоит из простых частей, и вообще существует только простое или то, что сложено из простого» (Кант, 1984, с. 342).

*Антитезис*. «Ни одна сложная вещь в мире не состоит из простых частей, и вообще в мире нет ничего простого» (Кант, 1984, с. 343).

3. *Тезис*. «Причинность по законам природы есть не единственная причинность, из которой можно вывести все явления в мире. Для объяснения явлений необходимо еще допустить причинность через свободу» (Кант, 1984, с. 350).

*Антитезис*. «Нет никакой свободы, все совершается в мире только по законам природы» (Кант, 1984, с. 351).

4. *Тезис*. «К миру принадлежит или как часть его, или как причина безусловно необходимая сущность» (Кант, 1984, с. 356).

*Антитезис*. «Нигде нет никакой абсолютно необходимой сущности – ни в мире, ни вне мира – как его причины» (Кант, 1984, с. 357).

Эти четыре антиномии чистого разума стали для С. Прокофьева его подлинной «системой координат» – как в жизни, так и в творчестве. В самом деле, 1) дилемма *конечности/бесконечности* мира в пространстве и во времени постоянно преследовала композитора, находившегося и действовавшего то в России, то в Америке или в Европе, то в дореволюционной стране, то в эмиграции, то в Советском Союзе, и его стремление не считаться с границами национальными, политическими, культурными, временными постоянно наткалось на те или иные запреты. Свой индивидуальный, новаторский стиль Прокофьев смело переносил из своего дореволюционного творчества в зарубежное и советское, а находки из области формы и музыкального языка, родившиеся за рубежом, легко забирали из эмиграции в советскую музыку, как бы даже не задумываясь о возможных последствиях для себя и своего творчества. Еще острее для него была проблема *конечности/бесконечности времени* (смерти и бессмертия).

2) Дилемма *сложности/простоты* применительно к собственному творчеству оказывалась практически неразрешимой. С одной стороны, Прокофьев постоянно отстаивал свою «склонность мыслить сложно», ссылаясь при этом на «атмосферу Парижа, где не боялись ни сложности, ни диссонансов» (Прокофьев, 1961, с. 174); с другой, – писал Прокофьев в своей краткой автобиографии, – «я искал простоты, но больше всего боялся, как бы эта простота не превратилась в перепевы старых формул, в “старую простоту”, которая мало нужна в новом композиторе. В поисках простоты я гнался непременно за “новой простотой”, и тут-то оказалось, что новая простота, с новыми приемами и главное новыми интонациями, совсем не воспринималась как таковая». Автор признавался, что во многих случаях «вещь все-таки оказалась сложной, явление, фатально преследовавшее меня...» (Прокофьев, 1961, с. 190).

3) Дилемма *детерминированности/свободы* составляла для Прокофьева важнейшую проблему жизни и творчества. Еще в консерватории молодой музыкант столкнулся с учебной рутинной и консерватизмом своих преподавателей, всячески препятствовавших «поискам нового гармонического языка» и к тому же проявлявших «желание всех стричь под одну гребенку» (Прокофьев, 1961, с. 142). Стремясь быть в полном смысле «свободным художником» и последовательно протестуя против консерваторской рутины, Прокофьев слыл среди своих учителей «нигилистом» и «хулиганом». Оказавшись в эмиграции, свободный от всяких предубеждений и запретов, С. Прокофьев казался «просвещенным европейцем» агентом «советской музыки» – «ключим цветом служителей Пролеткульта» и «апостолом большевизма» (Прокофьев, 1961, с. 180-181). По возвращении в СССР к Прокофьеву прилагался другой идеологический ярлык – «белоэмигранта», представителя западного модернизма и формалиста, который сначала муссировали догматики РАПМа, а после 1948 г. – все официозные критики и функционеры от музыки. Каждый раз идейные оппоненты композитора твердили: «Прокофьев путешествует по нашим странам, но отказывается мыслить по-нашему» (Прокофьев, 1961, с. 181). Между тем, Прокофьев всегда хотел мыслить и мыслил по-своему и в этом отношении был свободен – даже в условиях гонений и обструкций, хотя во многих отношениях был несвободен – от обстоятельств жизни, от политического давления, от идеологических инсинуаций и т.п. В борьбе с окружающей тотальной «несвободой» Прокофьев отстаивал свою свободу – то сарказмами и иронией, то нарочитым высокомерием, то пунктуальностью, то экстравагантными выходками, то скрытыми подтекстами своих суждений – и умер свободным.

4) Дилемма *абсолютной необходимости или отсутствия безусловной необходимости* некой сущности мироздания, являющейся его причиной или составной частью, – это вопрос признания верховного трансцендентного начала мира (например, Бога) или его отрицания, – вопрос для Прокофьева важный и болезненный, но до конца так и не разрешенный. С одной стороны, Прокофьев не верил в predeterminedness истории или личной судьбы, но считал, что всё определяется волей человека, способной преодолевать неблагоприятные обстоятельства или просто игнорировать их (здесь чувствовалось влияние философии Шопенгауэра, а позднее – учения “Christian Science”). С другой стороны, композитор прочитал у Куно Фишера шопенгауэровскую оценку кантовской теологии: «Кантовское телеологическое мировоззрение завершается в моральной телеологии, на которой основывается единственное состоятельное доказательство бытия Бога, в реальности которого наш философ никогда не сомневался, доказуемость которого он отрицал и опровергал в своем учении о познании, и бытие которого он утверждал с полной достоверностью в своем учении о свободе и своем учении о вере. Без воли, как первопричины мира, в мире нет ни свободы, ни целей, ни развития» (Фишер, 2008, с. 601).

«Я, – признавался в своем Дневнике С. Прокофьев, – решил приняться за главный труд Шопенгауэра – “Мир как воля”, но с первых же страниц Шопенгауэр выругал меня невеждой и запретил читать себя дальше, пока я не ознакомлюсь с Кантом...» (Прокофьев, 2002а, с. 657). Прокофьев читал у Шопенгауэра: «Требование к читателю могло бы даже безмолвно подразумеваться само собою, ибо это не что иное, как знакомство с самым важным явлением, какое только знает философия в течение двух тысячелетий и которое так близко к нам: я имею в виду главные произведения Канта. Влияние, оказываемое ими на ум того, кто их действительно воспринимает, можно сравнить, как это уже и делали, со снятием катаракты у больного. И если продолжить это сравнение, то мой замысел надо охарактеризовать так: я хотел вручить очки тем, для кого названная операция была удачна, так что сама она составляет необходимое условие для пользования ими» (Шопенгауэр, 1999, с. 6).

А из приложения к главному труду Шопенгауэра, широко разрекламированного автором в начале «Мира как воли и представления» и называвшегося «Критика кантовской философии», Прокофьев узнал, что «величайшей заслугой Канта является различие явления и вещи в себе посредством указания на то, что между вещами и нами лежит еще интеллект, вследствие чего вещи не могут познаваться так, как они существуют сами по себе. <...> Различение вещи в себе и явления получило гораздо более значимый и глубокий смысл. Но для этого Кант должен был предпринять громадный труд отделения априорных элементов нашего познания от апостериорных, что до него никем еще не было сделано с надлежащей строгостью и полнотой, отчетливо и сознательно» (Шопенгауэр, 1999, с. 352-353).

Чередую чтение Канта и Шопенгауэра, Прокофьев относился к их философиям как к взаимодополняющим и взаимоисключающим учениям, как к своего рода тезису и антитезису. Кант – это «априорная» философия; Шопенгауэр – «апостериорная». Кант – это «хитрости» чистого разума; Шопенгауэр – «афоризмы житейской мудрости». Обе философии в сознании музыканта и философа-неофита корректируют друг друга и выступают как «критика разума». Философские положения обоих философов Прокофьев экстраполировал на свое творчество, на музыку в целом. Например, 30 июля 1924 г. композитор записал в Дневнике, что Кант считает, что «окружающий нас мир есть только представление, вероятно неверное; в основе же лежат идеи. Кант через посредство пяти чувств и разума отказывается познать их» (Прокофьев, 2002b, с. 275). Так же считал и композитор С. Прокофьев.

Читая его дневники и автобиографии, то и дело обращаешь внимание на то, что Прокофьев различает априорные *мысли о музыке* и апостериорную *музыку*, в которую развились эти мысли. Мысли о музыке – это «вещь в себе», а музыка – это чувственный опыт, преломленный через творческую индивидуальность автора. Рассуждая о своем творческом процессе, Прокофьев постоянно пишет: «Я носился с мыслью написать целую симфоническую вещь...» (Прокофьев, 1961, с. 138); «у меня возникла мысль написать... симфонию»; «желание сочинить что-то большое... перебило эту мысль» (Прокофьев, 1961, с. 159); «иногда казалось, что не получается музыка, есть только замысел» (Прокофьев, 1961, с. 160); «такие мысли пришли мне в голову, когда я знакомился с текстом...» (Прокофьев, 1961, с. 214).

Примеров таких рассуждений Прокофьева можно привести множество. «Мысль о музыке» – это творческий замысел, проект, задача. «Музыка» – воплощение замысла, творческий результат, сочиненное произведение. В течение своей творческой жизни Прокофьев неоднократно сталкивался с ситуациями, когда его абстрактные музыкальные мысли так и не могли реализоваться в конкретную музыку, и ему приходилось впоследствии придумывать, где эти мысли можно использовать (т.е. приложить замысел к иному его воплощению, превратить «вещь» в «явление», точнее – в одно из возможных явлений). Поэтому Прокофьев всегда более всего ценил в своем творчестве *мысли* как источник будущей музыки, как проявление своей творческой воли. Некоторые из его произведений так и остались «мыслями».

Неслучайно в дальнейшем у Прокофьева появляются сложные музыкальные произведения для фортепьяно (т.е. для себя как пианиста), получившие авторские названия «Вещи в себе» (1928), «Мысли» (1933-1934). Про кантовские «Вещи в себе» Прокофьев в краткой автобиографии сообщал: «Я работал над двумя довольно большими вещами для фортепьяно, в которых мне хотелось углубиться в музыку и в самого себя, мало интересуясь обличьем содержания в форму, с размаху лезущую в сознание слушателя» (Прокофьев, 1961, с. 182). Про «Мысли» автор не без вызова писал, что это «одна из лучших моих удач» (Прокофьев, 1961, с. 193). Представление, что эти пьесы – «абстракция и чистая игра в звуки», он считал «ошибочным впечатлением» и добавлял, что их «критика ведется с неверных позиций, я бы сказал, с позиций непонимания, в чем тут дело» (Прокофьев, 1961, с. 182). Недаром после 1948 г. прокофьевские «Мысли» были запрещены. Конечно, для тех, кто не читал, подобно Прокофьеву, с карандашом в руках, сочинений Канта и Шопенгауэра и, скорее всего, даже не слышал о них, было невдомек, что музыкальные представления о мире не раскрывают музыкальную волю автора, которая есть «вещь в себе».

Это убеждение Прокофьева вполне согласуется с заключением Шопенгауэра из его «Критики кантовской философии»: «Кант не сделал вывод, что вещь в себе – воля, а мир как представление – явление. Но он показал, что являющийся мир столько же обусловлен субъектом, как и объектом; выделив общие формы его явления, т.е. представления, он показал... что при помощи этих форм никогда нельзя проникнуть в глубь объекта, как и в глубь субъекта, т.е. невозможно познать истинное существо мира, вещь в себе» (Шопенгауэр, 1999, с. 355).

Прокофьев одновременно и соглашается с Шопенгауэром, и спорит с ним. Он все время, на основании прочитанного у Шопенгауэра, формулирует взаимоисключающие тезисы, представляющие собой в словесной или музыкальной форме «кантовские антиномии». Он как бы читает Шопенгауэра глазами Канта, а Канта – глазами Шопенгауэра; он постоянно соотносит противоречивые философские суждения с собственным жизненным и творческим опытом и вторгается в мир музыкальных и жизненных явлений со своей необычайно сильной и неколебимой извне волей, оказывающейся для большинства слушателей «вещью в себе». В каждом почти произведении Прокофьева есть развернутое музыкальное представление о мире и его интеллектуальное ядро – истинное существо мира. Это делает его музыку наполненной философским содержанием.

### **Смысловые антиномии в творчестве С. Прокофьева**

В мире музыки Прокофьева – множество смысловых контрастов, столкновений, борьбы антагонистических сил, создающих драматическое, а подчас и трагедийное напряжение. Границы между противоположностями у Прокофьева, как правило, не размываются, образуя четкую бинарную конструкцию. Бинарность у Прокофьева проявляется не на микро-, а на макроуровне, а именно в строении прокофьевского художественного мышления, а в его творчестве – в тяготении к парным макроструктурам, бинарным циклам, сопоставлению полярных смыслов (Кондаков, 2010, с. 334-343; Слонимский, 1964, с. 48).

Но в целом для музыки Прокофьева характерна не столько внутренняя, сколько внешняя, формальная *бинарность*, – своего рода «взаимоупор» противоположностей, создающий ощущение силового баланса взаимоисключающих начал, хрупкой гармонии мира, достигаемой очень высокой ценой – титаническими усилиями людей, преодолением препятствий, превышающих человеческие силы. Эта героическая бинарность, антиномичность не только проникала в систему образов и в структуру произведений Прокофьева, но и структурировала противоречивые комплексы прокофьевских произведений в симметричную метасистему его творчества в целом.

Изначальная парность некоторых произведений Прокофьева просто бросается в глаза. 2 стихотворения для женского хора (1910), 2 симфонии (1914 и 1929), 2 сонатины (1932); Увертюра на еврейские темы (1919, 1934) и Русская увертюра (1936); 2 симфонические сюиты «Летний день» (1941) и «Летняя ночь» (1950); 2 сонаты для скрипки с фортепьяно (1938, 1944), 2 струнных квартета (1930, 1941), 2 праздничные кантаты – к 20-летию (1937) и к 30-летию (1947) Великого Октября, 2 дуэта, обработка русских народных песен (1945), два Пушкинских вальса – F-dur и cis-moll (1949), Цыганская фантазия и Уральская рапсодия из балета «Сказ о каменном цветке» (1951) и т.д. В каждом из перечисленных случаев мы имеем дело с декларацией двух альтернативных вариантов музыкального мировосприятия.

Подобная бинарная самоорганизация творчества несла и важную мировоззренческую особенность Прокофьева. С одной стороны, собственно трагическое в мире композитора всегда диалектически уравновешено героическим, лирическим или комическим, что открывает оптимистический выход из любой, даже самой, казалось бы, неразрешимой ситуации. С другой стороны, пары полярных противоположностей – как в системе образов и структуре формы, так и в метакомпозиции двух произведений в парный цикл – представляют противоположные суждения о реальности соотношенными между собой, как «тезис» и антитезис». В творчестве С. Прокофьева (в отличие от творчества Д. Шостаковича) «*третьего не дано*». Недаром еще с юношеских

лет Прокофьев, как мы видели, увлекался философией Канта и Шопенгауэра и во многом руководствовался в своей жизни и творчестве принципом кантовских антиномий и шопенгауэровской антитезы «Мира как воли» и «Мира как представления».

Так, в жизни у Прокофьева было две жены, два сына; находясь в эмиграции, он не порывал с Советской Россией, а вернувшись в Советский Союз, пытался сохранить все свои дела и отношения в Русском Зарубежье, хотя и то, и другое было очень сложно и опасно. Прокофьев был органично связан с традициями русской музыки – от Глинки до Глиера – и тесно связан с исканиями русских композиторов XX в. (Скрябиным, Рахманиновым, Стравинским), и был сознательным носителем «русского стиля» в музыке. Но в то же время он был не менее органично интегрирован в европейскую музыку – от классики (Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Листа, Вагнера) до западного модернизма. Особенно рискованным было одновременное совмещение полярных начал, к чему Прокофьев постоянно прибегал – иногда демонстративно, иногда бессознательно... Отсюда его тяготение к политональности, а также к соединению тональности с атональностью.

Прокофьеву как будто важно было каждый раз показать «обе стороны медали», «обе стороны спора», представить свой предмет в двух противоположных или даже взаимоисключающих ипостасях, измерениях или срезах и тем самым выявить объективную многомерность и противоречивость самой художественной правды, раскрыть диалектику жизни, в которой всегда есть что-то «хорошее» и что-то «плохое», что-то «светлое» и что-то «темное», что-то «доброе» и что-то «злое». В этой дихотомичности музыкального и философского мышления Прокофьева проявилась его глубокая, органическая связь с классической традицией XVIII-XIX вв. и в то же время его чуткость к драматическим противоречиям XX века, отразившимся в художественной культуре, современной Прокофьеву.

Прокофьевская бинарность проявлялась в его творчестве как двойственный взгляд на события и лица с противоположных точек зрения, как выявление альтернативных стратегий музыки по отношению к противоречивой реальности. Особенно последовательно эта бинарность проявилась у Прокофьева в его симфониях, глубже всего воплотивших его философию. Именно симфонизму Прокофьева посвящена данная статья.

Не случайно в 1917 году Прокофьев сочинил два значительных произведения – легкую, ироничную «Классическую симфонию» (№ 1), стилизованную под Моцарта / Гайдна, или точнее, рассказывающую условным языком Гайдна / Моцарта о событиях XX века, и суровую кантату «Семеро их» на текст халдейского заклинания в переводе К. Бальмонта, воссоздающую доисторическую архаику как воплощение ужаса перед разверзшейся стихией, управляемой жестокими и бесчеловечными богами. Оба сочинения стали яркими и противоположными по смыслу аллюзиями на Русскую революцию, составляя своего рода бинарную композицию. Но это был лишь «первый заход» к музыкальному представлению Русской революции, великой и страшной, имевшей огромное значение в истории российской цивилизации и русской культуры, в судьбе великих исторических деятелей и творцов русского искусства, в жизни самого Прокофьева.

Первая симфония была восторженным и отчасти ироническим откликом на события Февральской революции и воссоздавала эйфорию демократической интеллигенции, – подобную той, что сопровождала поначалу у современников-просветителей Великую французскую революцию с ее идеалами Свободы, Равенства и Братства; другое сочинение – кантата «Семеро их» – на события Октября и фанатизм толп, следовавших за большевиками.

«Февральская революция, – писал Прокофьев в своей краткой автобиографии, – меня застала в Петрограде. И я, и те круги, в которых я вращался, радостно приветствовали ее» (Прокофьев, 1961, с. 158). Эти настроения нашли свое отражение в 19-й «Мимолетности» и в «Классической симфонии». В автобиографии рубежа 1930-х – начала 40-х гг. Прокофьев доказывал, что задуманный им «проект симфонии в гайдновском стиле» был осуществлен потому, что «гайдновская техника мне стала как-то особенно ясна после работ в классе Черепнина...». «Мне казалось, – продолжал композитор, – что если бы Гайдн дожил до наших дней, он сохранил бы свою манеру письма и в то же время воспринял бы кое-что от нового. Такую симфонию мне и хотелось сочинить: симфонию в классическом стиле. А когда она начала клеиться, я переименовал ее в “Классическую симфонию”: во-первых, так проще; во-вторых, из озорства, чтобы “подразнить гусей” и в тайной надежде, что в конечном счете обыграю я, если симфония так классической и окажется» (Прокофьев, 1961, с. 158-159). В этой, более поздней, версии своих комментариев к Первой симфонии Прокофьев, несмотря на упоминаемое «озорство», явно претендует на собственную классичность и преемственность с Гайдном.

В Дневнике, писавшемся одновременно с написанием «Классической симфонии», автор несколько иначе мотивирует свое сочинение, больше акцентируя свое революционное «озорство». «Когда наши классически настроенные музыканты и профессора (а по-моему, просто лже-классики) услышат эту симфонию, то они завопят о новой прокофьевской дерзости. О том, что он и Моцарта в гробу не оставил, и к нему полез со своими грязными руками, пересыпая чистые классические перлы грязными прокофьевскими диссонансами, – но истинные друзья поймут, что стиль моей симфонии именно настоящий моцартовски-классический, и оценят, а публика – та, вероятно, просто будет рада, что несложно и весело, и, конечно, будут хлопать» (Прокофьев, 2002а, с. 651). В этом объяснении своего замысла Прокофьев настроен более полемично – по отношению к своим современникам, особенно учителям и критикам, иронизируя над их примитивным осуждением его новаторства и подчеркивая универсальность своего творчества, которому все доступно, включая моцартовский стиль – как «самый классический». Поэтому и «покушение» на Моцарта, и пастиш в духе Моцарта выглядят не меньшим «кошунством», чем, к примеру, третий политональный «Сарказм» Прокофьева (ор. 17), с его тремя диезами в правой руке и пятью бемолями в левой.

Именно в это время, параллельно с сочинением «Классической симфонии», Прокофьев упорно читает то Канта, то Шопенгауэра и отмечает в Дневнике: «Мое философское чтение, хотя и доставляло мне огромное наслаждение, однако подвигалось медленно, так как оно требует большого напряжения мысли» (Прокофьев, 2002а, с. 658), а лучшие часы дня, т.е. утро, Прокофьев посвящает сочинению симфонии. Благодаря чтению Шопенгауэра, композитор не только не предался пресловутому пессимизму, но, напротив, «как-то ясней и сознательней стал смотреть на все явления, больше ценить и радоваться данному... не требовать экстра-счастья, а считать за счастье отсутствие печального и то, что больше – считать приятной неожиданностью (как их много тогда будет!) – чтобы сразу сделаться вдвое счастливее!» (Прокофьев, 2002а, с. 654). Усвоив эту философскую мысль, Прокофьев записывает в Дневнике: «Я написал новый финал, живой и такой веселый, что во всем финале не было ни одного минорного трезвучия, одни мажорные. <...> Дался он мне необычайно легко, и я лишь боялся, что его веселость граничит с непристойным легкомыслием. Но, во-первых, она границ не переходит; во-вторых, такой финал вполне соответствует симфонии в моцартовском стиле. Мне становилось ужасно весело, когда я его сочинял!» (Прокофьев, 2002а, с. 658). Однако эйфория от Февральской революции быстро закончилась.

Написанная уже в эмиграции (1924) 2-я симфония (первоначально замышлявшаяся как «Русская») уже без всякой иронии, но едва ли не со священным ужасом рисует Россию – в первой части – как бескрайнюю, неуправляемую стихию революционного хаоса, как «безудерж» русского бунта, «бессмысленного и беспощадного», несущего ужасные разрушения, а во второй части, представляющей собой чисто русскую, ностальгическую тему с вариациями, как «тихий омут», в котором водятся страшные «черти», как цепочку непредсказуемых метаморфоз щемящей мелодии то в задумчивую пасторальность, то в яркую, ярмарочную стихию, то в дикую, разнузданную пляску народных мстителей, то в варварский марш новоявленных «апостолов революции», держащих «революционный шаг».

Сам композитор, устав от упреков парижской публики, что он «делает успех старыми вещами», решил поразить воображение своих слушателей принципиально новой вещью. «Я решил писать большую симфонию, “которая была бы сделана из стали и железа”... Общий план симфонии напоминал план последней сонаты Бетховена» (что выдает амбициозность грандиозного замысла Прокофьева. – И. К.). <...> Вторая симфония («Классическая симфония» была не очень симфония, но все же симфония, поэтому я решил считать ее первой) вышла большой и сложной вещью. <...> После напористой первой части захотелось сделать отдушину хотя бы в начале второй, которую я задумал как тему с вариациями, и взял для этого спокойную тему, сочиненную в Японии» (Прокофьев, 1961, с. 173-174). Речь шла, таким образом, о том, что напористый «железный поток» революции сменился, спустя годы, различными вариациями на русскую тему, и революционные мотивы отечественной истории стали постепенно угасать, уступая место «спокойным» темам повседневной жизни.

Так в творчестве Прокофьева сложилась первая симфоническая диада, посвященная музыкальному отражению русской революции, – Первая и Вторая симфонии. Принцип смысловой «парности», дихотомии, отрабатываемый Прокофьевым в его творчестве, в одном случае (Первая симфония – кантата «Семеро их») – хронологический, выявляющий контрастные фазы одного и того же процесса; в другом (Первая симфония – Вторая симфония) – драматургический (Вторая симфония отвечает на «вызов» Первой как взгляд извне, притом издалека, на те же революционные события). Однако в любом случае Первая симфония светла и оптимистична, несмотря на тонкую иронию; «Семеро их» и Вторая симфония – мрачны и трагедийны, несмотря на свою кажущуюся героичность. Соединение симфонии и кантаты в парную композицию – менее логично, нежели бинарный симфонический цикл. В дальнейшем С. Прокофьев придерживался принципа жанровой бинарности (не только в симфоническом, но и театральном, и в камерном творчестве).

В отличие от лучезарного моцартианского финала Первой симфонии концовка Второй симфонии трагична. Как заметил исследователь творчества Прокофьева М. Е. Тараканов (1968), Второй симфонии «свойствен оптимизм светлой, едва брезжащей надежды, веры в неумирающую силу человеческого духа, каким бы отдаленным ни казалось его конечное торжество». При этом «трудно отделаться от впечатления, что силы зла и уничтожения не только не преодолеваются, но к концу сочинения вырастают в своем грозном величии» (с. 127). Прокофьев, как и в случае других своих симфоний, отрицал программность Второй симфонии; после ее премьеры 6 июня 1925 г. он заметил И. Ф. Стравинскому: «Это чистая музыка...» (Прокофьев, 2002b, с. 324). Но и средствами «чистой музыки» (как и «чистого разума») можно выразить историческую и социокультурную контрастность бытия.

Вообще все симфонии Прокофьева сопряжены между собой попарно: 1-я – 2-я; 3-я – 4-я; 5-я – 6-я; 7-я – Симфония-концерт для виолончели с оркестром (которую С. Слонимский считал возможным называть «Восьмой») (Слонимский, 1964, с. 129)). Как правило, первая из двух парных симфоний – светлая; другая – темная. Исключение составляет вторая пара прокофьевских симфоний зарубежного периода (где светлая и темная стороны переставлены местами): Третья (1928) – исключительно зловещая и беспросветная, а Четвертая (1930), напротив, полна оптимизма и устремленности в будущее.

Это связано – в первом случае – с разочарованием Прокофьева в эмиграции и Европе, мрачный облик которой в эпоху Средневековья, включая мистику, «охоту на ведьм» и инквизицию, воссоздан в опере «Огненный ангел» (на сюжет символистского романа В. Брюсова), по мотивам которой была сочинена Третья симфония (связь которой с сюжетом оперы автор упорно отрицал). Сам Прокофьев считал Третью симфонию «одним из значительных... сочинений» (Прокофьев, 1961, с. 182). С. Т. Рихтер, услышавший Третью симфонию в 1939 г. под управлением автора, вспоминал: «Она подействовала на меня как светопреставление». В последней ее части, – продолжал он, – «разверзаются и опрокидываются грандиозные массы – “конец вселенной”» (Прокофьев, 1961, с. 459). Вероятно, в начале Второй мировой войны в Третьей симфонии слышались не только

призраки «нового Средневековья» (пророческое выражение Н. А. Бердяева) и нового мистицизма, но и предчувствие скорой вселенской войны, конца гуманизма и рационализма (Бердяев, 1994, с. 407, 410, 415, 419).

Во втором случае – в Четвертой симфонии, где используются мотивы балета «Блудный сын», превратившегося из рискованной хореографической вариации на евангельские темы в манифест возвращения из Зарубежья в СССР, – отчетливо звучит решение Прокофьева вернуться на родину; отсюда заметный русский колорит ее тематики.

Характерна бинарность тональных планов четырех первых прокофьевских симфоний. Они попарно выдержаны в одноименных мажорных и минорных тональностях. Первая («Классическая») – D-dur, Вторая – d-moll; Третья – c-moll, Четвертая – C-dur. На этом, правда, тональный параллелизм симфоний Прокофьева заканчивается. Следующие симфонии написаны Прокофьевым уже в его советский период, и в их взаимном соотношении уже нет прежней прямолинейности. Да и тональный план поздних творений Прокофьева – условный и далеко не однозначный. По справедливому утверждению М. Е. Тараканова (1968), в последующих (за Четвертой симфонией) сочинениях композитора «основной ладовой системой станет двенадцатиступенный мажор-минор с резкими периодическими противопоставлениями устоев и неустоев лада» (с. 256).

Пятая и Шестая симфонии – «военные» (т.е. написанные во время или сразу после Великой Отечественной войны и по поводу войны); но Пятая (1944) носит отчетливо героический характер и устремлена на Победу, а Шестая (1945–1947) рефлексировала итоги войны и ее последствия, предстающие в исключительно траурном и едва ли не апокалипсическом свете. Недаром почти сразу после первых исполнений Е. Мравинским Шестая была запрещена в СССР как «антивоенная» и формалистическая. Как мы помним, автор характеризовал обе свои «военные» симфонии как *симфонии духа*. Однако если победную Пятую симфонию Прокофьев характеризовал как утверждение «величия человеческого духа», «свободы человеческого духа», то Шестую он аттестовал как «восхищение силой человеческого духа» и объяснял ее трагичность теми потерями, которые принесла людям война. «Сила духа» была нужна для того, чтобы справиться со всеми трудностями и испытаниями, пришедшими вместе с войной, чтобы выстоять в сопротивлении обстоятельствам, превышающим возможности человека. И. В. Нестьев сохранил слова Прокофьева, связанные с замыслом Шестой симфонии, высказанные им в личной беседе с будущим автором его биографии: «Сейчас мы радуемся достигнутой победе, но у каждого из нас есть незалеченные раны: у одного погибли близкие, другой потерял здоровье... Об этом не следует забывать» (Нестьев, 1973, с. 537).

Пятая симфония написана в «торжественной», отчасти даже «помпезной» тональности – B-dur, вполне подходящей для передачи победных, жизнеутверждающих настроений. Шестая симфония написана в тональности es-moll, которая многими музыкантами признается одной из самых мрачных и депрессивных. В воспоминаниях второй жены Прокофьева М. А. Мендельсон-Прокофьевой сохранились слова композитора: «У Симфонии будет, в общем, очень драматический конец – вопрос, брошенный в вечность» (Мендельсон-Прокофьева, 2012, с. 281). «Когда я спросила его, что же они (диссонирующие «выкрики» в заключении финала. – И. К.) означают, он не сразу, после настойчивых просьб, сказал мне: “Что же такое жизнь?”» (Мендельсон-Прокофьева, 2012, с. 322). Это означало, что композитор уже в Шестой симфонии обратился к подведению жизненных и творческих итогов, которые посчитал не только неутешительными, но и прямо несостоявшимися... А ведь роковое Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба”», касавшееся, в частности, музыки Прокофьева, еще не было принято.

Последние две симфонии Прокофьева – послевоенные, но радость Победы в них омрачена начавшимися после Постановления ЦК «Об опере “Великая дружба”» (1948) гонениями на музыкантов, их дискредитацией и травлей (в том числе и самого С. Прокофьева). К этому добавлялось еще и острое чувство одиночества – творческого и личного.

Седьмая симфония (1952) представляет собой светлое, но неотвратимое прощание творца с жизнью и передает умиротворенные воспоминания о прожитых годах, особенно консерваторской юности; она наполнена реминисценциями и аллюзиями с музыкой учителей Прокофьева – Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова, А. К. Глазунова, Н. Н. Черепнина, искусно стилизованными и вписанными в авторский стиль позднего Прокофьева. Однако ведущая тональность Седьмой симфонии – cis-moll, считающаяся довольно «темной» и зловещей, – придала последней (по нумерации) симфонии Прокофьева особенно печальный, безысходный характер. Конечно, официальная версия содержания Седьмой симфонии, будто бы посвященной советской молодежи («симфония для детей» (Прокофьев, 1961, с. 257)), миру счастливого детства (если не иметь в виду сонцовское детство Сережи Прокофьева), является идеологическим «камуфляжем» и полностью несостоятельна.

Парной по отношению к Седьмой симфонии оказалась Симфония-концерт (1952), первоначально складывавшаяся как Второй концерт для виолончели с оркестром, представлявший собой радикально обновленный и переработанный Первый виолончельный концерт, написанный Прокофьевым за рубежом (1933–1938) и не имевший успеха. Симфония-концерт полна тревожных предчувствий и смутных сомнений насчет ближайшего будущего – самого композитора, русской музыкальной культуры, советской страны и послевоенного мира, а потому несет в себе лирически сдержанный трагизм и трезвую, суровую безнадежность – как в отношении личной судьбы творца, так и положения в социуме и культуре конца 40-х – начала 50-х гг. XX в. Это про нее Т. Н. Хренников сказал, будучи генеральным секретарем Союза композиторов, что это – «старческий маразм» (Вишневская, 1993, с. 177).

Единственное, что позволил себе композитор в Симфонии-концерте, это ерническая цитата, вставленная в финальную тему – припев из популярной псевдонародной песни официозного В. Захарова (одного из остервенелых своих гонителей) на слова М. Исаковского «На закате ходит парень возле дома моего»: «И кто его знает, / Чего он моргает, / Чего он вздыхает, / На что намекает...». Подтекст цитаты был всем ясен.

На предварительном прослушивании Симфонии-концерта – с участием В. Захарова, ставшего на волне Постановления 1948 года одним из секретарей Союза композиторов, в результате саркастического выпада Прокофьева разразился «неизбежный скандал». Автор предложил М. Л. Ростроповичу, инициатору этого произведения, временно вставить «на место этой мелодии специально сочиненный вальсок, а потом, без лишнего шума, вернуться к изначальному варианту» (Вишневецкий, 2009, с. 656-657).

Обе последние симфонии Прокофьева писались одновременно, но симфония-концерт была закончена и исполнена раньше Седьмой. Так или иначе, парность этих двух прощальных симфоний Прокофьева, подытоживших творческий путь композитора, вполне очевидна.

Интересен замысел пятой дилогии симфоний Прокофьева, задуманной автором как реабилитация двух эмигрантских его симфоний, недооцененных в первой редакции. Одной из них является Четвертая симфония C-dur (1947), кардинально переработанная автором и получившая новый опус (op. 112). Переработка довоенной и зарубежной симфонии была задумана автором под влиянием 5-й и 6-й симфоний и представляла собой своего рода «победную» симфонию (но не в смысле апологии Победы в Великой Отечественной войне, а в смысле личной победы Прокофьева как советского композитора над окружающими обстоятельствами). И. В. Нестьев даже полагал, что Пятая, Шестая и новая Четвертая симфонии образуют своего рода триаду (Нестьев, 1973, с. 532-544), что не подтверждается самим Прокофьевым. К тому же новая Четвертая не имеет отношения к военной тематике. Тема «возвращения Блудного Сына на родину» в первой редакции выросла во второй редакции в торжество музыкального гения, вернувшегося в лоно отечественной культуры как творец всемирного масштаба, во всем блеске музыкальной техники и инструментовки, европейской и мировой славы.

М. А. Мендельсон-Прокофьева передала слова С. Прокофьева: «Появилась нужная мысль, и я написал в два дня». И далее: «Сережа считал, что в Симфонии много хорошего материала, но факт написания Пятой и Шестой симфонии показал ему, что с точки зрения общего построения Четвертая симфония может быть сделана сильнее» (Мендельсон-Прокофьева, 2012, с. 300). Заслуживает внимания заявление композитора, что «это произведение, по существу, можно назвать моей седьмой симфонией» (Цит. по: Слонимский, 1964, с. 67). Открывая новую симфоническую диаду, новая Четвертая все же не стала Седьмой, уступив место другой симфонии. К сожалению, при жизни автора обновленная Четвертая симфония (если угодно – «Девятая» Прокофьева!) так и не была исполнена. Более того, попытка Г. Н. Рождественского исполнить ее в память о композиторе неоднократно наталкивалась на упорное сопротивление руководства Союза композиторов, и только 5 января 1957 г., т.е. через почти 10 лет после ее написания, Симфония была впервые исполнена под управлением Г. Н. Рождественского.

Парной к новой Четвертой, по-видимому, должна была стать новая версия Второй симфонии в 3-х частях (первая ее редакция была в 2-х частях). Но автор не успел даже начать работу над ней. Очевидно, примером трехчастности для новой версии Второй симфонии, отобразившей Русскую революцию (взгляд из Парижа), должны были стать Шестая симфония и Симфония-концерт. В 1924-1925 гг. третья часть Второй симфонии у Прокофьева не получалась. Взгляд на Русскую революцию из послевоенной Москвы должен был предстать более уравновешенным и объективным – за счет финала, завершавшего собою две конфликтные и противостоящие друг другу части в первой редакции – *Allegro ben articolato* и Тему с вариациями.

## Заключение

Неожиданное возвращение в поздний период творчества Прокофьева его двух зарубежных симфоний в новой бинарной комбинаторике должно было, видимо, продемонстрировать, с одной стороны, верность Прокофьева себе на всех этапах его творчества и смелое признание собственных эмигрантских сочинений как сохранивших свое значение и для советской музыки. С другой стороны, возвращение старых, болезненных для Прокофьева тем (революции и возвращения в СССР) в новом смысловом и музыкальном облике означало переосмысление композитором в конце жизни двух своих самых рискованных и судьбоносных поступков – эмиграции из революционной России на Запад и возвращения из Европы в страну социализма, в сталинскую диктатуру. Здесь было не только самооправдание неординарной творческой личности, но и вызов – самоутверждение великого деятеля русской культуры, остававшегося неповторимым и нестигаемым в любых исторических условиях, в любом культурном контексте.

Рассмотрение цикла симфоний Прокофьева как системы смысловых антиномий (в духе Канта и Шопенгауэра) дает возможность в дальнейшем представить корпус его симфоний как единый текст (гипертекст) – во всем многообразии интертекстуальных связей и философских подтекстов (Слонимский, 1964, с. 129). Это позволит еще яснее понять величие С. Прокофьева как музыкального философа XX века.

## Источники | References

1. Бердяев Н. А. Новое Средневековье // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства: в 2-х т. М.: Искусство, 1994. Т. 1.
2. Вишневецкий И. Г. Сергей Прокофьев. М.: Мол. гвардия, 2009.
3. Вишневская Г. П. Галина. История жизни. М. – Алматы: Горизонт; Паритет; Социнвест, 1993.

4. Кант И. Критика чистого разума // Кант И. Собрание сочинений: в 8-ми т. М.: Чоро, 1984. Т. 3.
5. Кондаков И. В. Трагическое в советской музыке: С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Шнитке // Русская антропологическая школа: труды. М.: РГГУ, 2010. Вып. 7.
6. Крейнина Ю. О философских интересах Прокофьева: от футуризма и Шопенгауэра к идеям «Христианской науки» // Сто лет русского авангарда: сборник статей / ред.-сост. М. И. Катунян. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013.
7. Мендельсон-Прокофьева М. А. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники. 1938-1967. М.: Композитор, 2012.
8. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Сов. композитор, 1973.
9. Прокофьев С. С. Автобиография (краткая) // С. С. Прокофьев: Материалы. Документы. Воспоминания. 2-е изд. М.: Музгиз, 1961.
10. Прокофьев С. С. Автобиография. 2-е изд. М.: Сов. Композитор, 1982.
11. Прокофьев С. Дневник 1907-1918 (часть первая). Париж, 2002.
12. Прокофьев С. Дневник 1919-1933 (часть вторая). Париж, 2002.
13. Слонимский С. Симфонии Прокофьева. Опыт исследования. М. – Л., 1964.
14. Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева: исследование. М.: Музыка, 1968.
15. Фишер К. История новой философии. М.: Директмедиа Паблишинг, 2008. Т. V. Иммануил Кант и его учение. Ч. 2.
16. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собрание сочинений: в 6-ти т. М.: Терра – Книжный клуб; Республика, 1999. Т. 1.

#### Информация об авторах | Author information

**RU****Кондаков Игорь Вадимович**<sup>1</sup>, д. филос. н., к. филол. н., проф.<sup>1</sup> Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва;  
Государственный институт искусствознания, г. Москва**EN****Kondakov Igor Vadimovich**<sup>1</sup>, Dr, PhD<sup>1</sup> Russian State University for the Humanities, Moscow;  
State Institute of Art Studies, Moscow<sup>1</sup> [ikond@mail.ru](mailto:ikond@mail.ru)

#### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 08.09.2022; опубликовано (published): 30.10.2022.

**Ключевые слова (keywords):** философия музыки; С. Прокофьев; И. Кант; А. Шопенгауэр; бинарные макро-структуры музыки; philosophy of music; S. Prokofiev; I. Kant; A. Schopenhauer; binary macrostructures of music.