
**ОПЕРА С. ПРОКОФЬЕВА
«ЛЮБОВЬ К ТРЕМ АПЕЛЬСИНАМ»
И ТЕАТР В. МЕЙЕРХОЛЬДА**

Сергей Прокофьев и Всеволод Мейерхольд — ярчайшие новаторы в музыкальном и театральном искусстве XX века, чутко уловившие стремительный пульс своего времени, проложившие пути будущим смелым исканиям. Свойственная обоим мастерам огромная жизненная энергия, неистощимаая фантазия порождали процесс непрерывного движения вперед, неустанных открытий и художественных завоеваний. Во многом сходные по типу мышления, они испытывали глубокое взаимное уважение, вылившееся в многолетнюю дружбу и плодотворное сотрудничество.

О признании и высокой оценке результатов творческой деятельности друг друга свидетельствуют сохранившиеся документальные материалы. К примеру, высказывание С. Прокофьева о постановке В. Мейерхольдом гоголевского «Ревизора»: «Ничего подобного постановкам Мейерхольда <...> не встретишь. <...> изумительная работа. <...> Я подхожу к нему не с точки зрения отношения Мейерхольда к Гоголю, его спора с Гоголем, а с точки зрения режиссерской изобретательности. У него есть множество блестящих моментов» [7, с. 73]. В свою очередь В. Мейерхольд находил в музыке С. Прокофьева «яркий, эмоциональный, жизнеутверждающий тон» (цит. по: [14, с. 104]). По мнению режиссера, прокофьевская лирика «крепка, мужественна, — это не замкнутый мир, не мечта, оторванная от действительности», здесь проявляется полнота «охвата жизни человека» [там же].

На творческие связи С. Прокофьева и В. Мейерхольда указывается во многих музыковедческих источниках, среди которых монографии

И. Мартынова. И. Нестьева, исследования Л. Данько, М. Сабининой, О. Степанова, М. Тараканова, Ю. Кирилловой и др. Наиболее полно этапы сотрудничества двух крупнейших мастеров, их совместная работа над рядом музыкально-театральных сочинений прослежены в статье А. Февральского [14]. Вместе с тем, проблема претворения принципов театра В. Мейерхольда в оперном наследии С. Прокофьева далеко не исчерпана и вызывает необходимость проецирования отдельных положений театральной эстетики выдающегося режиссера на конкретное музыкальное сочинение. В этом контексте попытка рассмотреть важнейшие аспекты обозначенной проблемы на материале оперы «Любовь к трем апельсинам» представляется актуальной.

Цель данной статьи — выстроить систему параллелей, направленную на выявление глубинных связей между новаторскими исканиями двух крупнейших представителей искусства XX века, показав влияние принципов «условного театра» В. Мейерхольда на драматургию избранного оперного произведения С. Прокофьева.

Предпринимая сопоставительный анализ эстетических принципов двух художников, необходимо ответить на вопрос: какие же факторы обусловили близость их творческих установок? Думается, что, прежде всего, здесь следует отметить сходную природу творческого мышления одного и другого мастера, а именно специфическую театральность видения мира. Наделенные необыкновенной наблюдательностью, оба художника фиксировали в памяти малейшие детали и явления действительности, а затем передавали их в единстве внешнего и внутреннего через особенности движения, поведения, жестов, пластики. Отсюда тяготение к зримости, точности, рельефности воплощаемых образов, к яркой зрелищности представления, что требовало «портретной выпуклости характеристики каждого действующего лица, максимума конкретности в передаче ситуации, обстановки и атмосферы действия» [9, с. 57]. Этим обусловлено выдвижение на первый план проблемы сценичности как драматического, так и оперного спектакля, его направленности не только на слушателя, но и на зрителя. Показательным в данном контексте является замечание С. Прокофьева: «... публике следовало бы проявлять интерес и к тому, что она видит, и к тому, что она слышит. Опера может иметь разные недостатки, но в ней не может быть недостатка действия. В ней постоянно должно что-то происходить» [7, с. 35].

Охваченные идеей переустройства театра, поисками новых форм, методов сценического воплощения, оба мастера ратовали за предельную активность всех компонентов целостного спектакля, что в целом отвечало тенденциям «режиссерского театра» XX века (вспомним имена К. Станиславского, В. Немировича-Данченко, Е. Вахтангова, А. Таирова, К. Марджанова, Л. Курбаса, Г. Товстоногова, Ю. Любимова,

Р. Виктюка и др.). Обостренное внимание к «жизни» спектакля на сцене показательно и для многих выдающихся композиторов различных национальных школ, среди них Б. Барток, К. Орф, Б. Бриттен, Дж. Гершвин, Д. Шостакович, Р. Щедрин, С. Слонимский и др. Ярким отражением этой тенденции стал оперный театр С. Прокофьева, который М. Сабинина называет «театром композитора-режиссера», требующим новых принципов воплощения [9, с. 72].

Смыкание драматического и оперного театров выразилось также в привлечении драматических режиссеров к оперному искусству. Известно, что в 1908 году Мариинский театр пригласил В. Мейерхольда для постановки «Тристана и Изольды» Р. Вагнера и «Орфея» Х. Глюка. Планировалась и постановка им опер С. Прокофьева «Игрок» и «Семен Котко», но, к сожалению, этим планам не было суждено осуществиться в силу сложившейся политической и социокультурной ситуации в советской России 20–30-х годов¹.

Общность мышления и творческих установок двух выдающихся художников обусловили их приверженность к сходным принципам театральной эстетики, а именно принципам так называемого «условного театра». Что же лежит в его основе, в чем специфика этого типа театра? Не вдаваясь в подробное исследование данного вопроса, получившего разностороннее освещение в театроведческой литературе, сформулируем его главные позиции, опираясь на фундаментальный труд К. Рудницкого, посвященный режиссерскому искусству В. Мейерхольда [8].

Во-первых, подход к трактовке сценического действия.

Сценическое действие имеет чрезвычайно динамичный характер, что порождает высокую степень сюжетной концентрации и вызывает избирательность в жанровой сфере. «Условный театр» обращается к «крайним» жанрам — высокой трагедии и буффонной комедии, фарсу. Театр заранее делает установку зрителя на определенную эмоциональную окраску действия.

Во-вторых, требование к творчеству актера, разрушение так называемой «четвертой стены».

Актер должен точно выполнять заранее обозначенную партитуру роли, наслаждаясь своим мастерством, передавая радость своего перевоплощения зрителю, не вуалируя момент игры, давая понять, что действие происходит не в реальной атмосфере жизни, а на сцене². Поэтому в «условном театре» пространство сцены часто связывается с простран-

¹ Об этом см.: [14].

² Этим «условный театр» отличается от «театра прямых жизненных соответствий», приверженцами которого были К. Станиславский и В. Немирович-Данченко.

ством зрительного зала, в результате чего актеры получают возможность непосредственно общаться со зрителями и делают все, чтобы стереть границу между сценой и залом. Таким образом разрушается воображаемая «четвертая стена».

В-третьих, композиционные и темпоритмические особенности спектакля.

Действие в «условном театре», как правило, дробится на отдельные эпизоды, фрагменты, своего рода «кадры», между которыми подчеркиваются нарочито шероховатые «монтажные стыки» (эффект организации действия напоказ). Возможны резкие темповые смены — от полной остановки действия, до его крайнего ускорения.

В-четвертых, отношение к организации сценической речи и сценического движения.

Речь в «условном театре» ритмически организована, приближена к музыкальному речитативу, может легко переходить от одного типа произнесения слова к другому (от выровненного, напевного к выкрику, возгласу, сухому говорку и т. п.). Движение на сцене строго организовано, подчинено геометрическому принципу построения линий, фигур, их четкому соотношению, при этом значительная нагрузка ложится на цветовую гамму, колорит костюмов, создание ярких световых эффектов.

Выработанные практикой театра В. Мейерхольда, эти принципы в полной мере реализованы в прокофьевской опере «Любовь к трем апельсинам», что, безусловно, не является случайным. Известно, что идею написать оперное сочинение на сюжет пьесы-сказки итальянского драматурга XVIII века Карло Гоцци подсказал молодому автору именно В. Мейерхольд. Сам С. Прокофьев неоднократно указывал на это, рассказывая историю создания своей оперы. Приведем фрагмент из интервью композитора московскому корреспонденту: «История моей оперы “Любовь к трем апельсинам” такова. В 1918 году перед отъездом за границу, я ставил в Петрограде, в бывшем Мариинском театре оперу “Игрок”. Режиссировал В. Э. Мейерхольд и тогда же он предложил мне написать новую оперу. Мейерхольд увлекался К. Гоцци и даже издавал журнал “Любовь к трем апельсинам”. Пьесу с этим названием он и указал мне как сюжет для оперы. Меня также увлек ее сюжет своей сценичностью, и я согласился» [7, с. 68].

По дороге в Америку был обдуман замысел будущего произведения, и дальнейшая работа продвигалась стремительно. Вот что по этому поводу сообщает сам автор: «В течение девяти месяцев я работал над “Тремя апельсинами”, оторвавшись лишь на несколько недель, чтобы отболеть скарлатиной и дифтеритом, и к 1 октября 1919 года партитура была закончена» [7, с. 47–48]. Через два года в Чикаго состоялась премьера оперы, после чего она с большим успехом была поставлена в ряде

европейских стран, в том числе в России (1926 — в Ленинграде, 1927 — в Москве).

Рекомендуя сюжет пьесы К. Гоцци новаторски настроенному музыканту, «режиссер, несомненно, рассчитывал на то, что его поиски новой театральной формы окажутся созвучными поискам Прокофьева в области оперы, что они встретят живой отклик в творческой фантазии композитора», — отмечает О. Степанов [12, с. 10]. Результаты прокофьевской работы полностью подтвердили ожидания режиссера, ответили его творческим позициям.

Перейдем к выстраиванию системы параллелей между двумя самостоятельными и в то же время во многом соприкасающимися явлениями театральной и музыкальной культуры. Осознавая невозможность в рамках статьи дать подробный анализ оперы, остановится лишь на тех особенностях произведения, которые демонстрируют глубокое понимание и творческое преломление С. Прокофьевым принципов «условного театра» В. Мейерхольда.

Прежде всего, рассмотрим вопрос об организации сценического действия в «Любви к трем апельсинам». Уже при знакомстве со сценарной драматургией оперы (либретто составлено самим С. Прокофьевым) обращает на себя внимание огромная событийная плотность, обилие интригующих сюжетных поворотов, активность фабульного развития, что поддерживает постоянное внимание слушателей. Такое качество сочинения в значительной мере обусловлено его синтетической жанровой природой, идущей от литературного первоисточника. «Пьеса меня очень занимала смесью сказки, шутки и сатиры», — пишет С. Прокофьев [7, с. 35] и далее замечает: «Сценическая часть увлекала меня чрезвычайно. Новостью были три разные плана, в которых развивалось действие: 1-й — сказочные персонажи — Принц, Труффальдино и др., 2-й — подземные силы, от которых они зависели (маг Челий, Фата Моргана), и, наконец, 3-й — Чудаки вроде представителей дирекции, которые комментировали все предыдущее» [там же]. Все эти группы персонажей находятся в состоянии постоянных пересечений, продвигающих действие, создающих новые ситуации, в результате чего определяется своеобразный драматургический профиль произведения.

Особенностью драматургии оперы является то, что основной драматургический конфликт (ОДК), лежащий в основе любого зрелищно-театрального сочинения, формирующий логику его построения, в данном случае воплощается дважды, включая все основные фазы: завязку, развитие, кульминацию, развязку. Вследствие этого, в опере выделяются два сцепленных между собой драматургических круга, составляющих основу относительно самостоятельных произведений в рамках единого целого. Такое явление обусловлено тем, что сюжет оперы вбирает в себя

события двух сказок, первая из которых связана с излечением больного ипохондрической болезнью Принца, вторая — с его странствием в поисках счастья.

Отметим узловые моменты действия в каждом из драматургических кругов. Первый круг охватывает два акта (I акт состоит из трех картин, II акт — из двух) и полностью исчерпывает все этапы ОДК. Так, начало первой картины вводит в атмосферу обреченности, царящую во дворце короля Треф в связи с болезнью Принца. Приговор медиков, повергающий Короля в отчаяние, уточняет создавшуюся напряженную ситуацию. Возникающая у Панталоне идея излечить Принца с помощью смеха — знаменует коллизию, перерастающую в завязку — решение позвать Труффальдино, человека, умеющего смешить, который своим шутовским искусством должен заставить Принца рассмеяться. Вторая и третья картины углубляют контрсквозную линию действия, экспонируют фантастических персонажей (сцена игры в карты мага Челия и Фаты Морганы) и раскрывают заговор злодеев — принцессы Клариче и первого министра Леандра, стремящихся умертвить Принца. II акт представляет собой этап развития и содержит предкульминационную и кульминационную фазы ОДК. Переломным моментом первого драматургического круга является блестяще выполненная сцена смеха, которая одновременно служит кульминацией и развязкой первой сказки — Принц рассмеялся, следовательно, излечился.

Однако, на этом действие оперы не завершается, происходит драматургическая модуляция — развязка одного круга действия накладывается на завязку другого: разозлившись на Принца, посмеявшегося над нелепым обликом Фаты Морганы, ведьма закликает его влюбиться в три апельсина, что становится сюжетным стержнем последующих двух действий (III акт состоит из трех картин, IV акт — из двух). В результате образуется второй драматургический круг, также включающий все этапы ОДК. За завязкой следует активная фаза развития, где происходит стремительная смена событий: здесь и приключения Принца и Труффальдино, добывающих три апельсина в замке волшебницы Креонты, и поединок с великаншей Кухаркой, и новые козни злых сил, превращающих принцессу Нинетту в крысу, и соперничество фантастических персонажей, оспаривающих право на контроль над королевством Треф. Такое «накручивание» сюжетных линий готовит кульминацию второго круга действия (выстрел стражников в сидящую на троне крысу), предопределяющую счастливую развязку — принцесса Нинетта расколдована и Принц обретает искомое счастье.

Схематично обрисованный сценарный план оперы, подтверждает осознанную установку автора на приоритет зрелищного начала, событийную концентрированность, быструю смену разнохарактерных собы-

тий, нанизанных на единый стержень, что соответствует требованиям «условного театра», подчеркивает фарсовый характер происходящего на сцене, и тем самым создает эффект разрушения «четвертой стены». Вместе с тем, С. Прокофьев не ограничивается акцентированием «невсамделишного» характера самого действия, а вводит в оперу дополнительных, непосредственно не связанных со сказочным сюжетом персонажей, используя прием «театр в театре».

Обращение к традициям ярмарочного представления понадобилось композитору для усиления полемической направленности спектакля, создания пародии на «оперную вампуку», под которой сам автор понимал накопившиеся штампы, тривиальные сценические положения, ходульные характеристики, закрепившиеся и многократно тиражированные на протяжении последних столетий. Именно такую функцию выполняет пролог, представляющий собой яростную перепалку приверженцев различных типов оперы, провозглашающих свой эстетический идеал спектакля: Трагики требуют «высоких трагедий, философских решений мировых проблем», Комики — «бодрящего, оздоравливающего смеха», Лирики — «романтической любви, нежных поцелуев», Пустоголовые — «фарсов, занятой ерунды, двусмысленных острот». Ожесточенный спор представителей полярных оперных жанров, доходящий до открытой потасовки, прекращают Чудаки, которые гигантскими лопатами разгребают дерущихся и объявляют о начале представления. Таким образом, акцентируется игровой момент, возникает ситуация «двойного отстранения», сцены на сцене, требующая от оперных певцов высокого уровня актерского мастерства. Благодаря этому усиливается ощущение «театральности», у зрителей полностью исчезает иллюзия реальности, что и является важнейшим эстетическим принципом «условного театра» В. Мейерхольда.

Достигнутый в прологе эффект разыгрываемого спектакля, закрепляется дальнейшим развитием основной сюжетной линии за счет комментирования происходящего «внесценическими» персонажами, особенно тех моментов, где в пародийно преувеличенном виде воспроизводятся стереотипные для того или иного оперного жанра положения или состояния героев (например, одобрительные голоса Комиков, поддерживающих Труффальдино в организации веселых празднеств (первая картина II акта); восторженное восприятие Лириками романтической сцены объяснения в любви Принца и Нинетты (третья картина III акта). Особо важная нагрузка в разрушении воображаемой «четвертой стены» ложится на Чудаков, которые не только оценивают ту или иную ситуацию, но и способствуют продвижению действия вперед, нарочито игнорируя при этом фактор логической сюжетной мотивированности. Наглядно это проявляется в третьей картине III акта,

когда Чудаки в пустыне спасают от жажды Нинетту, выдвигая на сцену ведро с водой, а также в первой картине IV акта, где они хитростью заманивают Фату Моргану и запирают ее в башне, тем самым приближая счастливую развязку.

Острота сюжетных переключений, устремленность сценического действия определяет композиционные и темпоритмические особенности оперы, также во многом идущие от приемов «условного театра». По словам композитора, в «Любови к трем апельсинам» «сюжет развивается с быстротой мультипликации» [7, с. 36], чему способствует сочетание сквозного и монтажного принципов композиционной организации. Отсюда, с одной стороны, безостановочность музыкального потока, регулируемого сгущением или разряжением сценического напряжения, а с другой, — деление ряда картин на отдельные структурные звенья, напоминающие кинематографические кадры. Их стремительная смена способствует образованию многоярусных монтажных конструкций, где применяются различные типы монтажа — монтаж по сходству, монтаж по контрасту, параллельный монтаж, прием «кадровой перебивки», что обеспечивает остроту контрастных переключений (особо показательны в этом отношении первая и третья картины I акта, вторая картина II акта, третья картина III акта, вторая картина IV акта).

Важную формообразующую функцию в многофигурных картинах приобретают темповые, метроритмические и динамические изменения, обеспечивающие рельефность «монтажных стыков», смену фаз сценического действия. Аналогичную функцию в театре В. Мейерхольда выполняла разработанная художником А. Головиным система занавесов. Сошлемся на описание К. Рудницкого: «Занавесы нередко опускались посреди диалога, как бы расчлняя его: Мейерхольд выводил персонажей на просцениум и закрывал занавесом сцену. Тем самым он выигрывал время для перемены декораций, добивался либо чрезвычайной краткости антрактов между картинами, либо вообще ликвидировал антракты и вел действие непрерывно» [8, с. 208].

Наделенный точным ощущением динамики музыкально-сценического развития, С. Прокофьев широко использует систему темповых и метроритмических переключений. Так, в событийно насыщенной второй картине II акта, представляющей собой драматургический перелом первого круга действия, смена темпа происходит 22 раза, а размера — 23. Еще более высокий уровень сюжетной плотности отличает третью картину III акта, где смены темпа обозначены 41 раз, а размера — 24. В этом проявляется значительное внимание к трактовке музыкально-сценического времени как важного фактора достижения необходимого художественного эффекта (в данном случае ускорения действия, свя-

занного с нарастанием событийной активности в предкульминационной и кульминационной фазах драматургического развития).

Еще одной важной сферой, сближающей театральные поиски В. Мейерхольда и С. Прокофьева, является работа над точностью речевой интонации и организацией сценического движения. На огромное внимание режиссера к манере произнесения слова указывают многие исследователи, в частности, К. Рудницкий отмечает: «Звуковая партитура спектакля вообще разрабатывалась Мейерхольдом чрезвычайно тщательно <...> несомненно, главной заботой его было стремление к ритмическому чтению» [8, с. 55–56]. Столь же большое значение придавал С. Прокофьев омузыкаливанию слова, нахождению вокального «адекват» речевой интонации, в чем, несомненно, усматривается глубинная связь с традициями М. Мусоргского, разработанным им принципом интонационного портретирования. Идя по этому пути, С. Прокофьев в своих операх создает галерею ярко индивидуализированных образов, наделенных самобытной манерой речи, чуткое воспроизведение которой является важнейшим средством звуковой «лепки» характера. Так, в опере «Любовь к трем апельсинам» каждый персонаж наделен типичным для него слоем интонаций, дающих четкое представление о сути того или иного образа в определенной сценической ситуации. При этом, задача создания интонационно-характеристических портретов в данном случае еще более усложнялась в связи с пародийной трактовкой всех действующих лиц, что предопределило необходимость интонационной гиперболизации, утрированной подачи типизированного слоя интонаций, несущих на себе четкий семантический шлейф. Приведем лишь несколько примеров.

В первой картине I акта после доклада медиков о неизлечимой болезни Принца, в партии Короля появляется характерная для арий *Lamento* нисходящая секундовая интонация в объеме малой терции, имеющая плачевую природу (ц. 41). Ее троекратное проведение с выделением слова «бедный»: «О, бедный я», «О, бедный сын», «О, бедное царство», усиленное имитациями в оркестре и трагедийно форсированным произнесением (авторская ремарка «с рыданиями»), создает эффект «от противного» — скорее комический, чем трагический. Нельзя не согласиться с О. Степановым, который замечает: «Гиперболизация традиционных выразительных средств здесь не столько выражает, сколько *изображает* скорбные переживания героев, причем с явной тенденцией к пародированию» [12, с. 53].

Интонационной характерностью отличаются и многие сцены, представляющие собой психологические поединки действующих лиц. Ярчайшим образцом такого типа диалогической сцены может служить первая картина II акта, где сталкиваются Труффальдино и большой Принц. Ин-

дивидуализированность интонационной сферы каждого из персонажей метко воссоздает полярность их обликов, представляющих собой контрастную пару — активный, полный решимости, волевого напора Шут и ноющий, стонущий, ушедший в свою ипохондрию Принц. Отсюда преобладание в партии Труффальдино размашистых восклицательных интонаций с энергичным пунктирным ритмом, к которым примыкают краткие фразы, произносимые скороговоркой, и напротив — насыщенные партии Принца интонациями вдоха, жалобы, плача. Остроумной находкой композитора является применение «распевочного» вокализа на гласных «о» и «а» (ц. 142) как концентрированного воплощения сто-на (на это указывает и ремарка «стонет»).

Детальная выверенность музыкальных характеристик в опере С. Прокофьева, неразрывная связь музыкального ряда с его моторно-пластической основой, предопределили необходимость точного соотношения музыки и сценического действия, в чем сказался режиссерский талант композитора, его умение предвидеть постановочные решения целостного спектакля. И здесь вновь напрашивается аналогия с режиссерскими принципами В. Мейерхольда, ломающего многие стереотипы, смело вводящего в практику новейшие постановочные приемы, начиная от оформления сцены до необычного построения мизансцен, стирания границы между сценой и зрительным залом. Однако, в отличие от В. Мейерхольда, который непосредственно ставил пьесы, С. Прокофьев, будучи композитором, лишь создавал оперное произведение, поэтому на этапе сочинения музыки должен был предвидеть возможные варианты его сценического воплощения. С этой целью он дает многочисленные указания постановочного характера в виде ремарок, разбросанных щедрой рукой по партитуре оперы, то есть «режиссирует» будущий спектакль.

Выделим наиболее характерные типы режиссерских пояснений С. Прокофьева, «управляющих» последующим постановочным процессом.

К *первой группе* отнесем ремарки сценографического свойства, помогающие верно оформить сцену, создать необходимую атмосферу для развития действия, соответствующий эмоциональный настрой.

Примером такого типа ремарок может служить авторское предписание к первой картине II акта «Любви к трем апельсинам»: «Спальня ипохондрического Принца. Принц сидит в глубоком кресле, одетый в карикатурную одежду больного. На голове компресс. Сбоку от него стол, полный склянок, мазей, плевательниц и других приборов, соответствующих его состоянию». Не менее выразительна и ремарка ко второй картине II акта: «Большой двор королевского дворца. На крытой террасе Король, Клариче и Принц, укутанный в мантию и шубы. На других террасах придворные дамы и кавалеры, также Леандр и Панталон».

В качестве *второй группы* авторских указаний выделим ремарки ситуативного характера, которые способствуют выстраиванию самого действия, особенностей движения, положения актеров на сцене.

Из огромного числа ремарок такого типа, встречающихся в различных картинах, приведем лишь несколько из второй картины III акта, происходящего в замке Креонты: «Кухарка с грохотом трясет дверь». Принц и Труффальдино «Отскакивают», Кухарка «Трясет опять». Принц и Труффальдино «Опрометью бросаются из кухни и прячутся в разные стороны», «Дверь настезь и появляется кухарка с огромной ложкой», «Не получив ответа, направляется вперед. Осматриваясь по сторонам» и т. д.

Третья группа режиссерских уточнений касается игры актеров, их поведения, жестов, мимики, пластики, то есть помогает найти правильный рисунок роли в каждый из моментов сценического действия, раскрыть эмоциональное состояние персонажа.

Укажем несколько примеров из второй картины IV действия.

Король: «Гневно и презрительно», «Величественно», «Трагическим шепотом, утвердительно», «Энергично»; Принц: «Изнеженно»; Клариче: «Взволнованно»; Труффальдино: «На коленях сладко»; Чудаки: «Под сильным впечатлением».

Такие режиссерские указания композитора к опере, где господствует культ игры, постоянная смена положений, помогают созданию законченного спектакля, продуманного до мелочей сочетания музыки и сценического ряда, что свидетельствует о близости художественных установок С. Прокофьева к эстетическим принципам «условного театра» В. Мейерхольда. Оба художника ратовали за возрождение яркой зрелищности театрального действия, наполненного смелой выдумкой, стремительным движением, остроумными игровыми приемами. Эти качества в полной мере выявились в «Любви к трем апельсинам», которая, по словам М. Тараканова, «стала классическим созданием, демонстративно утвердившим в оперном жанре принципы театра представления» [13, с. 109].

Список использованных источников

1. Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр / И. Д. Гликман. — Л. : Сов. композитор, 1989. — 352 с.
2. Данько Л. Г. Комическая опера в XX веке : очерки / Л. Г. Данько. — Л. : Сов. композитор, 1986. — 178 с.
3. Данько Л. Г. Оперы С. Прокофьева / Л. Г. Данько. — Л. : Музгиз, 1963. — 64 с.
4. Кирилина Ю. В. «Любовь к трем апельсинам» С. С. Прокофьева : путеводитель по операм и балетам / Ю. В. Кирилина. — М. : Музыка. 1969. — 80 с.
5. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьев / И. Нестьев. — М. : Сов. композитор, 1973. — 658 с.

6. Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания : [сб. ст. / сост. С. И. Шлифштейн]. — М. : Музгиз, 1961. — 708 с.
7. Прокофьев о Прокофьеве : статьи, интервью / [ред.-сост. В. Варунц]. — М. : Сов. композитор, 1991. — 285 с.
8. Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд / К. Л. Рудницкий. — М. : Наука, 1069. — 527 с.
9. Сабинина М. Д. Об оперном стиле Прокофьева / М. Д. Сабинина // Сергей Прокофьев : статьи и материалы / [сост. и ред. И. В. Нестьев, Г. Я. Эдельман]. — М. : Музыка, 1965. — С. 54–93.
10. Сабинина М. Д. Прокофьев / М. Д. Сабинина // Музыка XX века : очерки. — М. : 1984. — Ч. II, кн. IV. — С. 7–43.
11. Сабинина М. Д. «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии С. Прокофьева / М. Д. Сабинина. — М. : Сов. композитор, 1963. — 293 с.
12. Степанов О. Б. Театр масок в опере С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» / О. Б. Степанов. — М. : Музыка, 1972. — 176 с.
13. Тараканов М. Е. Ранние оперы Прокофьева: исследование / М. Е. Тараканов. — М., Магнитогорск : Гос ин-т искусствознания, Магнитогорский муз.-пед. ин-т, 1996. — 199 с.
14. Февральский А. Прокофьев и Мейерхольд / А. Февральский // Сергей Прокофьев: статьи и материалы / [сост. и ред. И. В. Нестьев, Г. Я. Эдельман]. — М. : Музыка, 1965. — С. 94–120.

Тукова Т. В. Опера С. Прокоф'єва «Любов до трьох апельсинів» і театр В. Мейєрхольда. У статті надається система паралелей, що спрямовано на виявлення глибинних зв'язків між новітніми пошуками двох видатних представників театральної культури ХХ ст. Розглядається вплив принципів «умовного театру» В. Мейєрхольда на драматургію опери С. Прокоф'єва «Любов до трьох апельсинів».

Ключові слова: С. Прокоф'єв, В. Мейєрхольд, опера «Любов до трьох апельсинів», «умовний театр», оперна драматургія.

Тукова Т. В. Опера С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» и театр В. Мейерхольда. В статье выстраивается система параллелей, направленная на выявление глубинных связей между новаторскими исканиями двух крупнейших представителей театральной культуры ХХ века. Рассматривается влияние принципов «условного театра» В. Мейерхольда на драматургию оперы С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам».

Ключевые слова: С. Прокофьев, В. Мейерхольд, опера «Любовь к трем апельсинам», «условный театр», оперная драматургия.

Tukova T. S. Prokofiev's opera «Love to three oranges» and V. Meyerhold's theater. In article the system of parallels directed on identification of deep communications between innovative searches of two largest representatives of theatrical culture of the XX century is built. Influence of the principles of V. Meyerhold's «conditional theater» on dramatic art of the opera of S. Prokofiev «Love to three oranges» is considered.

Keywords: S. Prokofiev, V. Meyerhold, opera «Love to three oranges», «conditional theatre», opera dramatic art.