

**О. Л. Девятова**

*Екатеринбург, Россия*

## **СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ В СОВЕТСКОЙ РОССИИ:**

### **КОНФОРМИСТ ИЛИ СВОБОДНЫЙ ХУДОЖНИК?**

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** конформизм, неконформизм, свободный художник, противостояние, советская культура, тоталитарная система, композитор.

**АННОТАЦИЯ.** Статья посвящена исследованию проблемы «художник и власть» на примере отношения Сергея Прокофьева к советской России. В ней объясняются причины отъезда композитора за рубеж (в 1918 году) и его возвращения в Советский Союз (в 1936 году). На основе анализа многих дневниковых записей, а также других материалов, связанных с жизнью и творчеством выдающегося мастера, оспариваются суждения ряда авторов о якобы конформистских установках в художественной позиции композитора и доказывается неконформизм С. Прокофьева как свободного художника, активно противостоящего власти.

**O. L. Devyatova**

*Yekaterinburg, Russia*

## **SERGEY PROKOFIEV IN SOVIET RUSSIA:**

### **A CONFORMIST OR A FREE ARTIST?**

**KEYWORDS:** conformism, nonconformist artist, confronting the Soviet culture, the totalitarian system, composer.

**ANNOTATION.** The article is devoted to research of the problem of «the artist and the authorities» to apply the relations of Sergei Prokofiev to Soviet Russia. It explained the reasons for departure composer abroad (in 1918) and his return to the Soviet Union (in 1936). Based on the analysis of many of diary records, and other materials, connected with the life of new York and work of the outstanding master challenged the opinions of several authors about the alleged conformist facilities in artistic position of the composer and proved to be non-conformism S. Prokofiev as a free artist, actively opposing the authorities.

*Классический композитор – это безумец, который сочиняет вещи, непонятные для своего поколения. Ему удалось открыть некую логику, еще неведомую другим...*

*С. Прокофьев*

Сергей Прокофьев ныне принадлежит к общепризнанным классикам музыкальной культуры XX века. О нем созданы сотни научных трудов (монографий, сборников статей, диссертаций и т.д.), в которых глубоко, обстоятельно и всесторонне исследуются разные грани великой музыки солнечного гения. В числе авторов и создателей музыкальной прокофьевнианы выдающиеся ученые – Б. Асафьев, И. Нестьев, М. Сабина А. Волков,

М. Тараканов, С. Слонимский, О. Степанов, А. Стратиевский, Г. Орджоникидзе и многие, многие другие. Счастлива тем, что также внесла свою, пусть небольшую, лепту в исследование музыкального театра Прокофьева (в кандидатской диссертации, посвященной его ранним операм «Игрок», «Любовь к трем апельсинам» и «Огненный ангел», которую имела честь защитить в Ученом совете Ленинградской (Петербургской) консерватории, в стенах которой, как известно, получил свое образование и блестяще его завершил Сергей Прокофьев). В последние два-три года научная прокофьевниана пополнилась еще несколькими интересными, содержательными работами, в их числе фундамен-

тальная книга петербургского музыковеда Е. Ручьевской «"Война и мир": роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева»; совсем недавно вышедшая в свет монография профессора Московской консерватории Е. Долинской «Театр Прокофьева»; документированное исследование Е. Власовой «1948 год в советской музыке», содержащее немало материалов о Прокофьеве. Представляет интерес и изданная в 2009 г. в серии «Жизнь замечательных людей» книга «Сергей Прокофьев» поэта и историка культуры И. Вишневецкого, а также написанная в опоре на нее яркая, полемически-заостренная статья Т. Кругловой под названием «"Искреннее приношение свободного художника на алтарь брачного союза с трудовым государством": случай Сергея Прокофьева» [6].

Моя статья напрямую связана с последними из двух названных работ, в которых ставится целый ряд актуальных проблем, касающихся положения художника в тоталитарной системе советского государства. И главная из них – проблема конформизма, которая проецируется на жизнь, личность и творчество С. Прокофьева. В книге И. Вишневецкого этот вопрос специально не педалируется, однако многие его мысли и суждения позволяют Т. Кругловой методологически четко выстроить свою концепцию и сделать вывод о целенаправленном, сознательном, как бы изначально, самой личностной, музыкальной и художественной природой «запрограммированном» конформизме С. Прокофьева в его отношениях с советской Россией, его «брачном» союзе с властью (особенно в поздний период творчества, 1936–1953), который и обеспечил ему успех, награды и признание, благополучную спокойную жизнь, возможность творить «в Большом стиле гражданственно-державного звучания». При всей логичности и доказательности суждений Т. Кругловой, опирающихся на материалы книги И. Вишневецкого, и моем уважении к ее концепции, постараюсь высказать свой взгляд на обозначенную проблему.

Гипотеза Т. Кругловой мне кажется слишком прямолинейной и тенденциоз-

ной, ибо базируется лишь на внешних обстоятельствах сложной биографии художника, которые оказались весьма удобными для подтверждения якобы конформистских установок и поступков С. Прокофьева (имеются в виду – его возвращение в СССР, вступление в Союз советских композиторов, работа над многочисленными сочинениями на советскую тематику, в ряде случаев – по соцзаказу).

Опираясь на целый ряд суждений И. Вишневецкого, касающихся напряженной профессиональной деятельности С. Прокофьева, Т. Круглова делает совершенно неверные, на мой взгляд, выводы о прагматичных, рационально-практичных основаниях этого духовного труда, измеряемого якобы только финансовой стоимостью, в то время как у такого гениального художника как Прокофьев, вся его неустанная многогранная творческая деятельность была направлена, прежде всего, на совершенствование своего искусства (сочинения музыки, фортепианного исполнительства, дирижирования и т.д.), на решение сложных художественных задач, которые он перед собой ставил, на освоение новых, увлекающих его тем и творческих идей, и поиск нового языка для их воплощения. В результате подхода, предложенного Т. Кругловой, композитор предстает перед нами честолюбивым карьеристом, жестким прагматиком и рационалистом, ставящим во главу угла только свой успех и материальную выгоду; расчетливым «игроком», заключившим выгодную сделку с властью.

С таким представлением о С. Прокофьеве как личности и как художнике не могу согласиться, хотя он действительно на многих, плохо знающих и не любящих его людей-современников, производил впечатление надменного, самоуверенного человека с завышенными амбициями и самооценкой, занятого продвижением своих сочинений и думающего об успехе любой ценой.

Трудно согласиться и с тезисом Т. Кругловой о самом конформизме, который якобы возможен при условии свободы выбора. Думаю, что там, где есть сво-

бода выбора, конформизм, просто не нужен, ибо он возникает именно в условиях несвободы, в случае полного подчинения художника чужим правилам; подавления и нивелирования им собственной индивидуальности и личностных интересов в угоду интересам государства.

В осмыслении проблемы «Прокофьев и советская Россия» важно не смешивать, на мой взгляд, его отношение к России как к родине, с отношением к России как советской государственной, политической и идеологической системе. Россию он бесконечно любил и ценил: русская культура, взрастившая его с юных лет, стала незыблемым национальным фундаментом его творчества разных исторических периодов (дореволюционного, зарубежного и советского), вне зависимости от присущей ему поэтики контрастов, обусловившей внезапность, подчас парадоксальность изменений и трансформаций его многоликого, поистине протеевского музыкального стиля, который как художник-новатор он постоянно обновлял и совершенствовал. Отношение же к новой политической системе, господствующей в России после Октябрьской революции, к «большевизму» и «Большевизии» или СССР (по его выражению) поначалу было резко отрицательным, что собственно и послужило причиной его отъезда за границу (как он предполагал на два месяца, а как оказалось – на 18 лет). Пока в России было, как он тогда считал, «не до музыки», он поехал завоевывать Америку и Европу и как пианист, и как композитор, что ему, в целом, весьма успешно удалось осуществить. Готовясь к отъезду в Америку в 1918 году, Прокофьев записал в Дневнике несколько мыслей о России, существенных для понимания его намерений: «Кавказ – остров, за ним бушующее море – Россия, целый ряд слоёв, а где-то чужеземные страны, о которых никаких слухов, только старая память» [10. С. 685]. Примечательны и слова относительно важности для него успеха в Америке, о котором ему говорила одна из знакомых. Заметим, что композитор различал разные стороны успеха в Америке – внешнюю и

внутреннюю. Внешний успех, конечно, ему был нужен, как и всякому артисту, прежде всего, для самоутверждения и признания в новой, пока мало знакомой ему стране, а также для заработка и укрепления материального благополучия. Но более важным был для него как большого художника и мастера, композитора-новатора внутренний успех у понимающей и компетентной публики. Вот почему он записал в дневнике в ответ на замечание знакомой: «Успех меня интересует только с внешней стороны, да разве еще со стороны денежной. Внутренняя же сторона оценки очень мало ценна, ибо американцы недостаточно утонченные музыканты, чтобы я к ним серьезно прислушивался» [10. С. 685]. В этом высказывании Прокофьев подчеркивает, с одной стороны, свое отношение к американской публике, с которой он еще хотя и не соприкоснулся на практике, но реакцию ее уже спрогнозировал, и не без оснований, предполагая возможность недооценки и недопонимания его музыки, весьма сложной для восприятия неискушенным слушателем. С другой стороны, исподволь композитор показал важность для него внутренней оценки, исходящей от настоящих, утонченных музыкантов, к мнению которых он мог бы прислушаться (такowymi для него в России были, к примеру, авторитетные в музыкальном мире друзья и единомышленники – В. Державинский, Н. Мясковский, Б. Асафьев).

Важно также и то, что уезжая из России, Прокофьев мучался сомнениями; не покидало его и постоянное беспокойство о судьбе матери, которая осталась на родине, и от которой он долгое время не имел вестей. Вот одна из красноречивых записей 1918 года, которая говорит о том главным, что было определяющим для композитора по сути: «Не проще было бы сидеть в России, где и друзья, и музыка» [10. С.704]. Но тогда он считал эти мысли «слабостью и порождением Владивостокского бесцелия и безделия» и был убежден в необходимости отъезда: «Но я должен был уехать, иначе себя похоронил бы в гроб» [ 10. С. 718]. Свой выезд за рубеж

он сопровождал и такими, по-детски ликующими записями в Дневнике (от 28 и 29 мая 1918 года): «Прощай, Россия, прощайте старые мечты, да здравствуют новые берега! Прощайте, большевики! Прощайте, товарищи! Отныне не стыдно ходить в галстуке и никто не наступит на ногу» [10. С. 705]. Примечательны и суждения Прокофьева о жизни в Японии, подчеркивающие разительный контраст с ситуацией в России: «Вступив на японскую почву, я испытывал особое наслаждение, как всегда, попадая в иноземные края, сулящие столько нового. А теперь, из российской все же тюрьмы, попасть в цветущую страну, где нет ни войны, ни революции – это ли не отдых?» [10. С. 705]. В этих словах выражено отношение С. Прокофьева к войне и революции, которые он не принимал в принципе как человек и как художник.

Это подтверждается и его последующими записями, сделанными уже во время пребывания в Америке, где он постоянно задумывался о своем возвращении в Россию, судьба которой его очень волновала: «На самом деле политический горизонт не так уж прояснился. Я не боюсь даже всемирной революции, но останавливается жизнь искусства, хотя может быть и открывая ему в будущем широкие горизонты» [10. С. 705]. Заставляет задуматься и еще одно откровенное признание молодого С. Прокофьева, который уже живя в Америке, попал на доклад о положении в России (его делал американец, вернувшийся из советской страны, запись от 4 декабря 1918 г.): «Я слушал доклад и думал: как странно – я каким-то наитием бежал из той среды и теперь на почетном месте, в удобном кресле слушаю доклад о всех ужасах, которые творятся на родине! “Вы убегаете от истории, – сказал Демчинский, когда я покидал Петроград.” История вам этого не простит. Когда вы вернетесь в Россию, вас в России не поймут, потому что вы не перестрадали того, что перестрадала Россия, и будете говорить чуждым для нее языком”. В этих словах много мудрости и немножко зависти к человеку, спасшемуся от бед. Но мое твор-

чество вне времени и пространства» [10. С. 752]. К счастью, эти слова Б. Демчинского – филолога, литератора, большого друга С. Прокофьева, знатока и поклонника его музыки не стали в полном смысле пророчеством, хотя впоследствии неприятие и недооценка его новаторских открытий (в советский период творчества), доставили ему множество переживаний и боли, особенно, как отметим далее, в последние годы жизни. Существенно для нас и определение С. Прокофьевым своего культурного бытия «вне времени и пространства», свидетельствующее об интуитивном понимании им собственного художнического предназначения на земле, заключающегося в неустанном служении его величеству Музыке. Дополняет сказанное и его ответ американскому полицейскому на вопрос, почему он не состоит в политической партии: «Я считаю, что артист должен быть вне политики» [10. С. 726-727]. Именно таковой была твердая личностная позиция композитора всю жизнь.

Однако, это не означало, что его вовсе не интересовали сами политические события, напротив, все происходящее в России, как он писал, – «ужасные разбои, голод в Петрограде, озлобленная чернь» и многое другое его очень волновали и заботили, о чем свидетельствует запись от 24 января 1919 года, в которой он признается: «Я очень слежу за политикой, хотя часто теряю нить, куда все идет. Когда земной шар несколько соскочил с оси, то трудно учесть все феномены, которые могут произойти» [11. С. 17]. Размышляя тогда о будущем России, композитор писал: «Большевики победоносно наступают. В чем дело? Почему будущей России суждено выковаться сильной через грубость и разбой» [11. С. 40]. В такой России, по представлениям Прокофьева, была «полная бесперспективность для композитора и пианиста» [11. С. 13].

В дальнейшем, после нескольких гастрольных поездок в СССР, и особенно после триумфального приезда в 1927 году, отношение композитора к своей родной стране, новой России изменилось в луч-

шую сторону. Тогда возобновились его творческие контакты с советскими музыкантами и исполнителями, появились шансы на постановки его сочинений, созданных за рубежом (опера «Любовь к трем апельсинам» была поставлена в Ленинграде и в Москве, в 1927 г.; оперу «Игрок» обещал поставить в Кировском театре его большой друг и единомышленник В. Мейерхольд; были намерения поставить в СССР и балет «Стальной скок» на советскую тему). Сам Прокофьев, живя за рубежом, активно содействовал пропаганде сочинений советских композиторов в Европе (своего большого друга Н. Мясковского, а также Г. Попова, Д. Шостаковича и др.).

Однако, к «большевизму» как к идеологии, отношение продолжало оставаться негативным и осторожным. В частности, в первый приезд в новую Россию (1927) он писал как о неприятном факте, попытке со стороны властей сделать социальный заказ на пьесу к юбилею революции: «Это было самое неприятное, так как надо было во что бы то ни стало отказаться, но отказаться под приятным и благовидным предлогом», – записал он в Дневнике [11. С. 514]. Надо сказать, что в те годы, когда он приезжал в СССР как гость, гастролер и был принят, что называется «с распростертыми объятиями» и друзьями, и властью, он строго соблюдал правила политеса в отношениях с представителями правительства (М. Литвиновым, А. Луначарским и др), ловко «лабирировал» в щекотливых и затруднительных ситуациях. Как он писал в Дневнике, «на любезность высокопоставленных лиц необходимо было отвечать любезностью». Так, разговаривая с дипломатами Караханом и Литвиновым о загранице и впечатлениях об СССР, он с присущей ему артистичностью «ругал то, что плохо за границей, и хвалил то, что хорошо в СССР, не выходя, разумеется, из рамок искусства. И таким образом выходило, что мы в сущности – во всем согласны», – не без иронии записал он в своем Дневнике [11. С. 489]. Прокофьев отказывался от всякого рода сомнительных сделок в СССР.

Так, в переговорах с импресарио Меклером, который предлагал ему поездки по России, он «несмотря на международную телеграмму и на гонорар в десять раз больше против нее», «возвратил сунутую ему в руку тысячу рублей и отделался от него неопределенными восклицаниями». Вполне в духе Прокофьева и его отказ в бестактной просьбе специально поиграть для невестки Каменева на приеме его жены, занимающейся культурными связями с заграницей. Прокофьев отказался играть для молодой девочки «в силу усталости, позднего времени», и предложил ей прийти на концерт, а в ответ на слова девицы о занятости сказал: «Я тоже занят завтра утром на репетиции и мне нужно иметь свежую голову и крепкие пальцы, и прибавил, если Вам очень хочется меня слышать, то вы все равно сможете устроиться, а если не сможете, то значит Вам вовсе не так хочется меня слышать. В таком случае не стоит, чтобы я вам играл и сейчас». Далее, Прокофьев с присущей ему иронией в Дневнике заметил, что «кажется разговаривать с принцессами крови не полагается так, и мое упорство произвело на Каменеву неприятное впечатление, но я рад, что поставил девчонку на место» [11. С. 517]. Прокофьев не любил какой-либо торг и отмечал в Дневнике, что это его «бесит».

Приведу еще ряд примеров, связанных с двойственным отношением Прокофьева к новой России, опираясь на записи в его Дневнике, сделанные под впечатлением приездов в Россию в 1927, 1929, 1932 и 1933 годах. Они красноречиво свидетельствуют сами за себя. Вот строки, посвященные сложным, подчас противоречивым и даже взаимоисключающим по характеру восприятия впечатлениям от Москвы и Ленинграда: «После американских небоскребов и парижских насаженных один на другой домов, я любовался московскими переулками, из которых иные целиком состояли из просторных особнячков, тихих и уютных». Правда, такие милые сердцу композитора впечатления от Москвы были омрачены рассказом Яковлева о реалиях советского быта, где «эти тихие особнячки укомплек-

тованы до невозможности, а так как комнат много, кухня же одна, то эта кухня является часто местом пересечения интересов всех семейств. И можно себе вообразить тот ад, который творится на кухне...» [11. С. 479].

В рассказе о новой Москве (запись от 30 января 1927 г.) захватывающие впечатления от «ошеломляющего вида на Кремль», который был «весь залит солнцем», тут же сменяются описанием разговора с Б. Яворским о слежке, «особенно за теми, кто является из-за границы», о подслушивании телефонных разговоров: «Яворский описывает характер того шума, который слышен в телефоне, когда к нему подцепляется официальный подслушиватель. Действительно, на такого рода шума мы уже обратили внимание. Хотя мы ничего предосудительного в телефон не говорили, но все же этот шум надо иметь в виду» [11. С. 482].

Немало строк в Дневнике посвящено любимому С. Прокофьевым Петербургу (Ленинграду). Причем, сравнение Петербурга с Москвой делается композитором в пользу великого города (запись от 9 февраля 1927 г.): «Я... горел нетерпением поглядеть на Петербург и потому вышел со всеми. Мы прошли Михайловскую улицу и повернули по Невскому направо – по направлению к Адмиралтейству. Всюду мои афиши, двух типов, одни объявляют о двух симфонических концертах, другие – о двух реситалиях<sup>1</sup>. За долгие годы странствования я как-то забыл Петербург, мне стало казаться, что его красота была навязана ему патриотизмом петербуржцев и что по существу сердце России, конечно, Москва; мне стало казаться, что европейские красоты Петербурга должны меркнуть перед Западом, и что напротив, евразийские красоты иных московских переулков остаются чем-то единственным. Настроенный таким образом я сейчас был совершенно ошеломлен величием Петербурга: насколько он наряднее и великодержавнее Москвы! Белый снег и ясная

погода способствовали этому впечатлению» [11. С. 498].

В конце 1920-х годов, когда в СССР начались «закручивание гаек», чистки, когда активизировала свою деятельность РАПМ (Российская ассоциация пролетарских музыкантов), выискивающая признаки формализма в музыке, отношение к С. Прокофьеву радикально изменилось, оно стало все более негативным и остро критичным. В результате, ни одна из обещанных премьер так и не состоялась, под вопросом были и его новые гастрольные поездки в СССР. Иными во многом стали и впечатления Прокофьева от советской России, в которых любовь к родной стране подчас смешивалась с горечью от сознания многих несправедливых дел и событий, творящихся в ней и заставляющих его переживать за судьбы русского музыкального искусства. С тревогой композитор писал о проводившихся в стране среди интеллигенции чистках. Вот, к примеру, запись от 31 октября 1929 года: «Мейерхольд о чистке, вопросы о постановлении такой-то партконференции. Гусмана чистят, собрался весь театр, начали с других, кричат: Гусмана, хотим Гусмана<sup>2</sup>. Я прошу взять на чистку» [11. С. 727]. Чувствуя себя в определенной мере «чужим среди своих», С. Прокофьев хотел присутствовать на «чистках», чтобы хоть как-то разделить удел своих коллег. В этот приезд композитора удручали «серые лица» на улицах Москвы, а в Ленинграде возникали ощущения, что вот «сейчас выскочат геппеушники». Заботила художника и судьба его друзей и их музыки, особенно любимого и дорогого друга, талант которого он высоко ценил, Н. Мяковского; об исполнении его произведения за рубежом Прокофьев неустанно хлопотал: «После репетиции иду в Музсектор... Юровский<sup>3</sup> говорит о Мяковском, о плохом отношении к нему, идео-

<sup>1</sup> Реситалия – с фр.: сольный концерт.

<sup>2</sup> Гусман Б. Е. – театральный критик, заместитель директора и заведующий репертуарной частью в Большом театре в 1929 году.

<sup>3</sup> Юровский А. Н. – пианист, профессор Московской консерватории, директор Государственного Музыкального Издательства (1922 – 1944).

логически неподходящ, время уезжать из России, а то останется без заработка. Я: в Германии я не имею связей, во Франции Мясковский не подходит. Идея об Америке» [11. С. 732].

Весьма красноречива и горька запись композитора в Дневнике от 22 апреля 1930 года, в то время Прокофьеву, по совету друзей, пришлось отложить очередной приезд в Россию, которого он ждал и хотел: «Много писем, важнейшие от Боровского, который только что вернулся из России в Берлин. Видел Асафьева и тот категорически не советует мне ехать. В общем это лишь поставило точку к тому, что писал мне Мясковский. Но Асафьев не решился об этом написать, а передал на словах через Боровского. Мясковский же храбрее – и написал прямо, в этом разница их характеров. Итак, по-видимому, *пролетарские музыканты так вытеснили меня из России*. Но думаю, что сами они долго не удержатся. Чем они прошли? Политикой. Как спецы же они невысокой квалификации – и в этом залог их краткосрочности. Поездку в Россию надо отложить. На полгода? На год?» [11. С. 770–771. Курсив мой – О.Д.]. Сопоставим эти размышления С. Прокофьева с содержанием письма к нему Н. Мясковского от 30 марта 1930 года, в котором он подробно описывает весь драматизм сложившейся в советской музыкальной культуре тех лет ситуации: «У нас здесь дела совсем омертвели. Концертной жизни почти нет. Симфонических концертов не бывает. Персимфанс<sup>4</sup> при последнем издыхании, Софил<sup>5</sup> – так перестраивается, что ему не до концертов; в нем теперь засели Ваши «друзья» – пролетарские музыканты с Пшибышевским<sup>6</sup> во главе – и современной музыке едва ли дадут ходу

(кроме своей, конечно). Про Вас и говорить нечего. В Большом театре тоже все переменялось. Гусман и Александровский<sup>7</sup> ушли и вновь появилась Малиновская<sup>8</sup>... Пока современная музыка оттуда тоже изгнана: «Стальной скак», «Нос», Хиндемит и еще что-то... Что будет дальше, трудно себе вообразить. Во всяком случае, хорошей музыке, тем более современной и в особенности русской, – придется пока посторониться» [13. С. 327]. В дневниковых записях, сделанных во время гастролей Прокофьева в 1933 году, примечательны его слова, проясняющие отношение к славе и причинам постоянных приездов на родину. С. Прокофьев приводит слова Б. Демчинского, вновь упрекающего его в том, что он якобы «бегает от жизни» и «жизнь этого не прощает»: «Я возражал, что я приезжаю не для срыва лавров, а чтобы постепенно знакомить слушателей с тем, что я делаю; что о путях моего творчества я за последние годы много думал и без перерыва в работе, и при том как раз в плоскости Демчинскому любезной – т.е. в духовной...» [11. С. 825].

Осмысливая отношение Прокофьева к советской России, важно также учесть присущие ему личностные качества. Прокофьев всегда (и в молодости, и в зрелости) был независимым человеком и художником, живущим и творящим по своим собственным законам. В этой связи вызывает возражение утверждение И. Вишневецкого о том, что «замес личности Прокофьева» был заключен в его «встраивании в живое разворачивание человеческого процесса, человеческой общественности». Автор цитирует здесь слова из письма Б. Яворского к В. Протопопову, который, общаясь с С. Прокофьевым в Париже в 1926 году, утверждал, что композитор тогда якобы раздваивался «между стремлением дать... обезволивающую, обезэмоционавливающую озвученность, к

<sup>4</sup> Персимфанс – первый оркестр без дирижера, его организатором и руководителем был скрипач Л. М. Цейтлин (в 1922 – 1932 гг.). В первый приезд С. Прокофьева в 1927 году этот оркестр с большим успехом исполнял многие его сочинения.

<sup>5</sup> Руководство филармонии.

<sup>6</sup> Пшибышевский Б. С. – композитор, музыковед, музыкально-общественный деятель.

<sup>7</sup> Александровский С.В. – юрист, директор Большого театра.

<sup>8</sup> Малиновская Е. К. – театральная деятель, в 1920 – 1924 и 1930–1935 гг. – директор Большого театра.

которой стремится современный Запад, и между присущим ему как славянину стремлением к раскрытию процесса, к борьбе со стихией природы»<sup>9</sup> [цит. по: 2. С. 309–310]. На мой взгляд, такое утверждение ни Б. Яворского, ни опирающегося на него И. Вишневецкого, не соответствует сущности творческой индивидуальности композитора, который, во-первых, никогда не стремился к созданию безвольной и безэмоциональной музыки, а во-вторых, в 1920-е годы он не хотел встраиваться в «общественность», в «коллектив», в советскую систему только потому, что этого от него пытались требовать другие. С. Прокофьеву как личности с юных лет и до конца дней были присущи, как верно пишет С. Слонимский, «твердость, негибкость и неуступчивость», порожденные сильно выраженным и воспитанным с детства чувством собственного достоинства, самодостаточности, полной самостоятельности во взглядах и суждениях, что проявлялось буквально во всем: в манере одеваться (с лоском, элегантно), в общении с окружающими (нередко дерзком, вызывающем, подчас резком – особенно в молодости – чего стоит, к примеру, его поведение после скандала, разыгравшегося в день исполнения 2 фортепианного концерта в 1913 г., когда он после «криков свиста и негодования» «вызывающе кланялся и играл на бис»).

Но, в первую очередь, конечно, эта независимость и ощущение полной внутренней свободы проявлялось в его отношении к творчеству, в котором заключался главный смысл его музыкального и человеческого бытия. Как он заявлял в одном из Нью-Йоркских интервью (1918), «я всегда чувствовал потребность самостоятельного мышления и следования своим собственным идеям. У меня были постоянные столкновения с моими профессорами в консерватории, поскольку я никогда не хотел что-либо делать только потому, что этого требуют правила... Я не

стесняюсь заявить, что по существу являюсь учеником своих собственных идей. Во всем, что я пишу, я придерживаюсь двух главных принципов – ясность в выявлении своих идей и лаконизм, избегая всего лишнего в их выражении».

Этой абсолютной самостоятельностью и независимостью во многом объясняются его творческие устремления в 1920-е годы, к примеру, равнодушие к авангардным направлениям, в частности, к додекафонной системе А. Шёнберга. Как верно пишет С. Слонимский, «Прокофьев не любил системное творчество, сериальные каноны едва ли его увлекли бы надолго» [15, 123 -124]. А вот впечатления самого С. Прокофьева от личности А. Шёнберга и его музыки (запись от 18 декабря 1927 года): «Первый его концерт я пропустил из-за Лондона, а на второй поленился пойти. Меня сегодня с ним познакомили: он обычный, небольшого роста, очень лысый. Мы с ним обмолвились несколькими словами по-немецки, причем оба не знали, о чем говорить. Я сказал, что никогда не бывал в Вене, а он ответил, что да, Вена не на большой дороге. После этого к нему подлетел граф Сан-Мартино, а я отошел к другим. Немецкий пианист Штейрман играл фортепианные переложения его камерной симфонии, но мне не понравилось: не за что уцепиться, а длинно до одурения. Переложение вальсов Йоганна Штрауса, сделанное Шёнбергом для квартета, флейты, кларнета и фортепиано, которое он сам довольно смешно дирижировал, показалось мне сначала глупым, – я даже стал искать глазами вокруг – перед кем бы выругаться, чтобы душу отвести, но потом мелькнули занятые комбинации. И все же из веселых вальсов знаменитого салонщика Шёнберг умудрился сделать скучную тягучку» [11. С. 613].

Что касается соперничества С. Прокофьева с И. Стравинским, чрезмерно акцентированного в работах И. Вишневецкого и Т. Кругловой, то оно, конечно, в определенной мере было, как обычно, это бывает в творческой, артистической среде. Но объяснять оконча-

<sup>9</sup> Цитата приведена И. Вишневецким из письма к музыковеду С. Протопопову в Москву от 16 мая 1926 года.



тельное возвращение С. Прокофьева в Россию только боязнью стать на Западе вторым русским после И. Стравинского, конечно, совершенно неверно. С. Слонимский справедливо расценивает подобные рассуждения «околомузыкальными сплетнями». С. Прокофьев многое ценил в музыке И. Стравинского, особенно его неофольклорные опусы «русского периода», с которыми и он, по-своему, соприкасался (в «Скифской сюите», балете «Шут»). Меньше привлекали С. Прокофьева неоклассические сочинения И. Стравинского (опера «Царь Эдип», балет «Аполлон Мусагет» и др.).

В Дневнике мы найдем много материалов, раскрывающих непростые, хотя в целом уважительные отношения этих двух художников. Так, в частности, как пишет С. Прокофьев по возвращению из СССР (1927), «меня Стравинский приветствовал с успехом немного выпренно и искусственно» [11. С. 557]. В этой связи возникает вопрос, а может быть и И. Стравинский немало опасался тогда столь оглушительного успеха, который имел С. Прокофьев на родине? А может и позавидовал ему?

Примечательны также и приведенные С. Прокофьевым беседы об И. Стравинском с П. Сувчинским<sup>10</sup>, которые касались религиозности композитора (в нее не верил С. Прокофьев), а также особенностей его стиля: «Я сказал, что для меня религиозное рвение Стравинского – загадка; с одной стороны – гордыня, властность, с другой – подчеркнутая религиозность, но в каком-то формальном, фарисейском плане. Ведь, не настоящая же это религиозность, а если причудь, то для чего? Сувчинский утверждал, что это вполне серьезно... предполагает, что сам процесс творчества дается Стравинскому нелегко, и это толкает его на мистический путь» [11. С. 591]. В другой записи читаем: «Опять говорили о Стравинском. Сувчинский находил у него какую-то, как он

называет, “вторичность”. Он хочет сказать, что у Стравинского есть свойство брать уже существующий материал и применять его по-новому так, что получается вещь, имеющая характерное его собственное лицо...» [11. С. 591]. К такого рода неоклассическим сочинениям И. Стравинского, как отмечалось, С. Прокофьев относился критически, не принимая его, как он выражался, «бахизмов» и «залезания в гробы умерших композиторов». Что же, он имел право на свою точку зрения.

Следует учесть также и тот факт, что в Европе и в Америке у Прокофьева (в 1920-е–начале 1930-х гг.) было еще немало других «соперников» и конкурентов, в том числе и среди русских (это старшие мастера – А. Глазунов, С. Рахманинов, авангардист А. Лурье, а также и молодые перспективные тогда русские композиторы – В. Дукельский и Н. Набоков, которым он интенсивно помогал; композиторы французской «Шестерки», с которыми он много общался в Париже, особенно с Ф. Пуленком; венгр Б. Барток, испанец М. де Фалья, американец Дж. Гершвин и многие другие).

Коснусь попутно и вопроса об отношении С. Прокофьева к Д. Шостаковичу, которое, как утверждает Т. Круглова, вслед за И. Вишневецким, было прохладным и даже равнодушным (он якобы не заметил «травли» Д. Шостаковича в 1930-е годы, что сомнительно) [6. С. 11–12]. Действительно, особой любви к музыке Д. Шостаковича С. Прокофьев не питал, не было между ними и дружеского общения. Однако, на наш взгляд, нельзя это ставить ему в вину, ведь, как доказывает история, гений гения далеко не всегда понимает и принимает (такое бывало, к примеру, и в русской культуре XIX века; мы не можем осуждать П. Чайковского за то, что он не любил М. Мусоргского или И. Брамса, это было его право и на то были свои причины, и, прежде всего, творческие). Д. Шостакович был своего рода антиподом С. Прокофьеву по эстетическим и творческим устремлениям, а также по музыкальной стилистике. В силу разных причин он,

<sup>10</sup> Сувчинский П.П. (1892 – 1985) – музыковед, музыкальный критик, издатель журнала «Музыкальный современник, друг С. Прокофьева.

быть может, не оценил в должной мере по заслугам масштаб его личности и творчества, которое, к тому же, не мог еще знать в полном объеме. Но следует учесть и такой немаловажный факт, что эти два гения русской культуры XX века принадлежали к разным поколениям. С. Прокофьев был воспитан в дореволюционной России, культурой Серебряного века. Революцию и «большевизм» он поначалу воспринимал извне, что повлияло и на его музыку, в которой революционная тематика осмысливалась нередко в условной, театрализованно-метафоричной и мифологизированной манере. Д. Шостакович вырос в Советской России и воспринимал происходящие в ней процессы изнутри, более реально и непосредственно, по-своему окликаясь на метаморфозы нового мира. Тем не менее, старший современник постоянно поддерживал младшего, особенно в годы жизни за рубежом. А в советский период тоталитарная система, жестко воздействующая на судьбы интеллигенции, во многом сблизила их, когда, как отметим далее, создала обоим одинаково невыносимые условия для свободного творчества.

Возвращаясь к вопросу об отношении С. Прокофьева к успеху, славе и конкуренции, отметим, что композитор был настолько ярко индивидуален, самодостаточен и ни на кого из современников не похож, что вряд ли думал напрямую о соперничестве с кем-либо. Как истинный творец он был целиком и полностью поглощен сочинением собственной музыки, рождаемой в соответствии с велениями его человеческого и художнического существа, был занят оттачиванием исполнительского мастерства как пианист и дирижер. Его дневной график был чрезвычайно плотным, жестким и насыщенным занятиями на фортепиано, сочинением музыки, репетициями, встречами и переговорами с антрепренерами, импресарио, дирижерами, режиссерами (ведь профессия композитора очень зависима от многих структур – театров, издательств, концертных организаций и т.д.). Стремление к славе, к известности и успеху, вполне

закономерное для большого таланта, тем более гения, тем не менее, никогда не было для него *сознательной самоцелью*, а признание завоевывалось буквально каторжным трудом, самодисциплиной, внутренней убежденностью в необходимости своего дела. На первое место он всегда ставил свою композиторскую деятельность. Так, например, ради завершения сочинения оперы «Игрок» С. Прокофьев пожертвовал и успехом, и хорошими гонорарами, обещанными ему за концерты в России, о чем свидетельствует его запись в Дневнике от 24 декабря 1927 года: «При мысли, что в случае моего согласия [на цикл концертов в России – О. Д.] в мою мирную композиторскую жизнь должно ворваться приготовление к этим концертам (и очень серьезное), мне вновь захотелось махнуть рукой на все эти доллары..., не буду же я ломать копыя ради накопления богатств!» [11. С. 614].

В укреплении таких творческих установок ему помогали и религиозные воззрения. Вопрос о религиозности С. Прокофьева до недавнего времени оставался закрытой, деликатной темой, как это было, впрочем, и в его реальной жизни. Долгое время в советской науке этот вопрос вообще не поднимался и традиционно считалось, что С. Прокофьев был материалистом, человеком, чуждым религиозным взглядам. Кстати, атеистом его считали и современники, тот же И. Стравинский, о чем С. Прокофьев сам пишет в Дневнике. О своей религиозности он отмечал, «вообще скрытность характера в вопросах, близких сердцу, проявилась и тут, и всю борьбу за религию я нес внутри, не делясь и не обсуждая ни с кем» [цит. по: 2. С. 228].

Дневниковые записи приоткрыли нам тайну верования С. Прокофьева, которую он тщательно берег от чужого глаза. В них мы находим его признания самому себе в увлечении в 1920-е годы сайентизмом, в связи со знакомством с американской «Христианской наукой» (Christian Science), основательницей которой была Мэри Бейкер Эдди, автор книги «Наука и здоровье с ключом к Писанию»

(1875 г.). К этому учению его привело, как верно пишет И. Вишневецкий, раннее задумывание над философскими вопросами, чтение книг Канта и Шопенгауэра, развивавшими идеалистические представления композитора о мире, Боге и человеке. Вот как он сам пишет о своем увлечении А. Шопенгауэром: «Но он увлекал меня главным образом практическими советами жизни и перенесением меня из каждодневной жизни в мир отвлеченных идей, что тогда для меня было ново. Его же главная философская система не задела меня. Да, в той системе Шопенгауэр с необычайным блеском доказал, что он попал в тупик» [11. С. 623]. В Христианской науке, по верной мысли сына Святослава, С. Прокофьева «привлекала отнюдь не чисто религиозная, а именно философская сторона». В этом учении «он находил источник советов для самоанализа и самоконтроля, столь необходимого артисту, да и любому человеку» [цит. по: 10. С. 11]. Одновременно, «некоторые положения Христианской науки подвергались его традиционному критическому разбору» [10. С. 11]. Дополняя эти суждения, отмечу, что кроме ответов на смыслозначимые философские вопросы человеческого бытия, он искал в этом учении средство для исцеления от постоянных головных болей; неуклонно работал над собой, боролся с негативными проявлениями своего характера (вспыльчивость, эмоциональная импульсивность, гнев, эгоцентризм), которые нередко мешали его общению с окружающими (в том числе, с самыми близкими людьми: женой, друзьями, коллегами и т.д.). Чтение сайентистских статей, посещение храма (в котором его, правда, подчас раздражало пение псалмов в немецком духе), было для него своего рода релаксацией. Ведь его жизненный и творческий режим, как уже отмечалось, был очень насыщенным и предельно напряженным (постоянное концертное выступление, переезды, каждодневные занятия за фортепиано, работа над сочинением подчас сразу нескольких произведений и др.). Кроме того, с помощью этого учения он боролся с волнением перед ответствен-

ными концертными выступлениями, к которым он тщательно готовился. Советы Христианской науки помогали ему снять стрессы, напряжение, поддерживали душевное равновесие. Вот, к примеру такие строки, записанные после известия об отъезде немецкого дирижера Бруно Вальтера ставить оперу «Огненный ангел»: «Прочтя это сообщение, я сначала было огорчился и даже озлился, но Christian Science быстро успокоило меня, а также рассеяло гнев» [11. С. 596]. А вот еще несколько записей: «Делал кое-какие покупки, читал CS, боролся с некоторыми мыслями» [11. С. 619]; «Словом, я целый день кипел – и успокаивал себя через CS» [11. С. 621] (эта запись от 6 февраля 1928 года по поводу предполагаемой поездки в Россию, когда Прокофьев беспокоился о том, как впустят и выпустят его из страны). Другая характерная запись: «Злимся, хотя работаем CS, чтобы не злиться» [11. С. 609]. А вот примеры, доказывающие, что с помощью CS Прокофьев пытался исцелиться от головных болей: «Я лег и тренировал себя. Надо быть уверенным в исцелении, тогда работа над исцелением идет успешней» [11. С. 592].

Не вполне убедительно и утверждение Т. Кругловой о том, что выбор религиозности якобы «дал Прокофьеву важные преимущества в борьбе за успех и самореализацию». Однако, он никогда напрямую не связывал свои религиозные убеждения с борьбой за успех или какие-либо преимущества, а всегда руководствовался высоко нравственными нормами, присущими ему как истинному христианину. Приведем некоторые из его религиозных размышлений, свидетельствующих о высоте его помыслов и обращении к CS как целительному (и физически, и духовно) средству: «Но я помнил недавно прочтенное изречение: нельзя себе представить Бога больным. Человек же создан по образу и его подобию и болезнь ему так же не свойственна, как и Богу. К десяти часам голове стало легче» [11. С. 587]; «Я побывал в CS Церкви и целый день работал над головой. Пришло много хороших мыслей. Как важно ясно

представлять себе любовь Бога к своему творению, человеку. Ясное представление этого как солнечный луч освещает и согревает душу человеческую, и как начинает развиваться человек под этими лучами! Были еще мысли о 3 симфонии. Даже одна тема родилась, но еще не знаю, настоящая ли это тема» [11. С. 603].

Примечательны и размышления С. Прокофьева об атеизме (после прочтения биографии Мечникова), по его словам, «блестящего атеиста»: «Мне очень бы хотелось поговорить с настоящим атеистом. Как можно быть настоящим атеистом? Мне кажется, что атеистами бывают люди или недодумавшие, или равнодушные (тоже, следовательно, недодумавшие) или разочаровавшиеся в вере., т.е. те, кого религия не убедила, что есть Бог, и которые этим удовлетворились, однако и недобившись противоположного доказательства, т.е. что Бога окончательно нет, следовательно, опять недодумавшие» [11. С. 580]. Эти размышления об атеизме С. Прокофьев напрямую связывает с вопросами творчества. По его мысли, «если человек задумывается о творчестве, природе», «он уже не атеист, ибо он уже не может разумно утверждать какое это творчество, механическое (но тогда что же это за творчество?!) или исходящее из какого-то сознательного начала, которое и есть Бог» [11. С. 580]. Таким образом, Прокофьев говорил о божественной сущности творчества и творческого начала, а также о том, что для него Бог это некий высший Разум («сознательное начало»).

Отмеченные принципы, которым Прокофьев, думается, следовал всю жизнь, во многом определили и его восприятие советской России по возвращении на родину, в новую для него страну (1936). Причем индивидуальные свойства натуры Прокофьева, внутренне органичной и целостной, оптимистичной на удивление совпали с общим настроением и задачами советского искусства. Однако суть прокофьевского оптимизма, о котором правомерно пишет Т. Круглова, заключается, на мой взгляд, не в том, чтобы не ви-

деть зла и прятать голову, «как страус в перья», тем более не в его равнодушии к людям, что в корне неверно, а в его *абсолютной вере в силы добра, высшие нравственные и духовные ценности, в силу человеческого духа*. Размышляя о добре и зле, в связи с Христианской наукой, С. Прокофьев писал в Дневнике: «Божий мир сделан как он сделан, и сделать его иначе было нельзя. Что есть зло? Попытка проверить – нельзя ли создать мир иначе. И вот любви к ближнему была противопоставлена любовь к себе: бесконечности – конечности и т.д. Получился новый мир, конечный, который именно в своих качествах, в своей конечности таит свое изжитие» [11. С. 574]. Такой конечный мир был неприемлем для Прокофьева как человека и художника. А оптимизм Прокофьева, на мой взгляд, порожден его природным эллинистическим, радостным приятием мира, жизни во всех проявлениях (в этом он был близок В. А. Моцарту). Подчеркиваемая всеми солнечность его мировосприятия, по моему мнению, сродни К. Бальмонту (вспомним строки высоко ценимого им поэта, с которым его связывали годы дружбы и плодотворного сотрудничества): «Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце / И синий кругозор / Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце / И выси гор» и т.д.).

Однако, это совершенно не означает, что Прокофьев воспринимал мир «сквозь розовые очки», не означает «отсутствие у него трагического взгляда на мир», как считает Т. Круглова [6. С. 11]. Если бы этот взгляд совсем отсутствовал, то он бы никогда не взялся (впервые в мировой культуре) за воплощение в оперном жанре «Игрока» «огненного» (по его выражению) Ф. Достоевского с его страстями и остро-драматическими коллизиями, никогда бы не написал оперу «Огненный ангел» на основе оккультного, исторического и остро-психологического романа В. Брюсова, в которой гениально раскрыл драму женской души, создав образ «страстно-мятущейся Ренаты». Без его способности к трагическому мы бы никогда не услышали балет «Ромео и Джульетта»

(первое воплощение Шекспира в балетном жанре), завершающийся отнюдь не оптимистически, как пишет Т. Круглова, а трагической темой смерти, соединенной с проникновенной лирикой тем любви, звучащих в финале призрачно-отрешенно, почти мистически. Не было бы и поздних драматических 6 и 7 фортепианных сонат, гениальной 6-й симфонии, посвященной теме войны, одной из самых драматических в творчестве Прокофьева и многого другого.

Говоря о прокофьевском оптимизме, следует учитывать и еще одно примечательное свойство его личности – остроумие и критичность блестящего, аналитического ума (не случайно, он был прекрасным шахматистом); парадоксальность мышления, а также удивительное чувство юмора, дающее ему силы в противостоянии окружающему миру, в том числе и советской власти, в его абсолютной нетерпимости к какому-либо насилию над личностью и давлению извне.

Добродушный юмор, тонкая ирония, жизнерадостный смех в музыке С. Прокофьева выражен в целой плеяде скерцозных образов. Не случайно, Е. Долинская в своей книге «Театр Прокофьева» выделяет в качестве центрального, сквозного персонажа, объединяющего творчество Прокофьева разных периодов, – образ дерзкого, насмешливого, играющего со смертью Меркуцио, «родного брата» Шута в «Сказке о Шуте», Труффальдино в «Трех апельсинах», комических персонажей в опере «Обручение в монастыре» и др.; образ, своего рода, alter ego самого композитора.

«Иронизирующее комедиантство» Прокофьева (выражение Б. Асафьева), рожденное культурой Серебряного века и близкое театральным реалиям советского театра (Е. Вахтангов «Принцесса Турандот», В. Маяковский и др.), получило выражение и в гротескных, пародийных образах балета «Стальной скок» о советской России (создан в 1924 г., поставлен в антрепризе С. Дягилева), где комиссары характеризуются похоронным маршем, а все другие персонажи (Ирисники и Папирос-

ники, Матрос в браслете и др.) подаются в условной, гротескно-ироничной манере. Исключение составляет лишь образ Работницы – нежный, женственный, лиричный, который главенствует в урбанистической сцене «Фабрика» и «Молоты» (в финале балета), возвышаясь над обыденностью и очеловечивая образы бездушной техники.

В реальной жизни С. Прокофьева смех, юмор, а подчас ирония и гротеск стали для него некой защитной маской, которая позволяла скрыть свои истинные, подчас драматические чувства и переживания (что проявлялось и в его отношении с официальными представителями власти).

Склонность Прокофьева к юмору, комическому началу выявляет также чистоту, детскость и целомудренную деликатность его натуры, тонкость и хрупкость тщательно скрываемых им душевных движений, породивших множество одухотворенных лирических тем, в которых неожиданно раскрывается скрытый романтизм композитора (вспомним знаменитые вальсы Прокофьева: Наташи Ростовской из оперы «Война и мир» или из балета «Золушка» и др.). Детскостью натуры Прокофьева, при всей его внутренней серьезности, организованности и деловитости, объясняется во многом и его интерес к сказке, фантастике, волшебству, давший жизнь многим его инструментальным, вокальным, симфоническим и театральным сказкам («Наваждение», цикл «Сказки старой бабушки» для фп., вокальная сказка «Гадкий утенок», симфоническая сказка «Петя и волк», «Зимний костер» на современную пионерскую тему, чудесный сказочный балет «Золушка», а также и многочисленные детские пьесы, созданные для юных пианистов России).

Увы, эта детская наивность, присущая всем гениальным художникам, о чем писал великий А. Блок, совершенно несовместима с образом прагматика, рассудочно-делового, меркантильного человека и карьериста, очень серьезно, на мой взгляд, подвела его и в отношениях с

советской властью, когда он, все-таки решил вернуться на родину, вопреки предупреждениям друзей, вопреки пониманию того, что его, что называется, «возьмут в оборот» и будут использовать в своих целях. Но любовь к России, о которой он несказанно тосковал, желание как Антей прильнуть к ее корням и истокам оказались сильнее здравого смысла. О причинах возвращения размышляет и сын С. Прокофьева Святослав, опираясь на высказывания отца: «Многие до сих пор задаются вопросом: почему Прокофьев с семьей в 1936 году окончательно вернулся в Россию, пытаясь объяснить это экономическими причинами». Поясню, что, относительно благополучный период жизни С. Прокофьева в Советском Союзе длился недолго, два-три года; действительно, на первых порах он имел высокие гонорары (заметим, вполне соответствующие его статусу), комфортные жизненные условия, определенные привилегии в издании и исполнении произведений и др.). Расценивая в этой связи поведение С. Прокофьева как конформистское, Т. Круглова опирается на приведенное в книге И. Вишневецкого «признание» самого композитора в беседе с В. Дукельским (их встреча произошла в 1937 г. в Нью-Йорке во время гастрольного турне С. Прокофьева). Как вспоминал позднее В. Дукельский, которого С. Прокофьев постоянно звал вернуться в Россию, «я хотел знать, как можно жить и работать в атмосфере советского тоталитаризма. Сергей замолчал на мгновение, потом сказал тихо и серьезно: “Вот как я это чувствую: политика мне безразлична – я композитор от начала и до конца. Всякое правительство, позволяющее мне мирно писать музыку, публикующее все, что я пишу, еще до того, как просохнут чернила, и исполняющее любую ноту, выходящую из-под моего пера, меня устраивает. В Европе мы должны ловить исполнения, улаживать дирижеров и театральных режиссеров; в России они сами приходят ко мне – едва поспеваю за предложениями. Больше скажу, у меня комфортабельная московская квартира,

восхитительная дача в деревне и новая машина. Мальчики ходят в Москве в отличную школу. Правда, Лина Ивановна поскуливает время от времени – но ты ее знаешь. Быть композиторской женой нелегко”» [Цит. по: 2. С. 429. *Курсив автора цитаты*]. Конечно, о таких условиях мечтал каждый советский композитор, что, естественно, вызывало зависть у многих, как и обвинения в «вакханалии» Сталинских премий (полученных им, кстати, вполне заслуженно за прекрасные сочинения, такие как 7-я фортепианная соната, балет «Золушка», соната для скрипки и фортепиано, 1-я часть оперы «Война и мир» и др.). Возмущала многих и покупка им (с помощью средств Союза композиторов, уже после войны) дачи на Николиной горе, так как квартиры у него в то время не было и т.д. Но подобные «блага», полученные композитором от власти, свидетельствовали не столько о его конформистской настроенности к ней, сколько о методах самой власти по отношению к интеллигенции (в данном случае, методе «пряника»), которые С. Прокофьев использовал в своих целях, прежде всего как большой художник.

Безусловно, что и при возвращении в СССР привлекательным стимулом для него стали не только экономическое благополучие и комфортная жизнь. «По прочтении дневника, – пишет Святослав, – становится ясно, как сам С. Прокофьев объясняет свое решение. Прокофьев очень тосковал по России, в которой он провел счастливые годы детства и юности, по друзьям, русской речи и природе. 19 декабря 1929 года он пишет: “Идя домой, думал о России и меня страшно тянуло туда. И в самом деле, какого черта я здесь, а не там, где меня ждут и где мне самому гораздо интереснее? Лишь после отсрочки [гастролей – О.Д.] я понял, как меня туда тянуло и как, в сущности, я уже настроился ехать!”. И все же, – как пишет Святослав, – сомнения мучали его. Времени прошло много, страна изменилась, изменились люди. 31 мая 1929 года Прокофьев записал: “... был в кинематографе на русском языке. Много приятно-

го и родного, особенно волнующееся поле ржи. Ехать – не ехать в Россию?»», – задавался он тогда почти гамлетовским вопросом, мучающим его еще многие годы. «В конце концов, – как объясняет Святослав, – несмотря ни на что и на страх перед советской репрессивной машиной, в 1936 году Прокофьев со всей семьей» (красавицей женой-испанкой, певицей русского происхождения Линой Льюбера и двумя детьми) «окончательно вернулся на Родину» [цит. по: 10. С. 11].

Главным стимулом к переезду были и чисто творческие причины, его, склонного к неожиданным экспериментам и оригинальности, неустанное желание сочинять что-то новое и интересное, вдохновленное современной тематикой. Коммерциализированный дух западной культуры никогда не был близок ему; со временем, пребывая на Западе, он все четче начал сознавать, что у него пропадает желание писать, он испытывал трудности с поиском сюжетов и тем для творчества. Еще в 1932 году композитор отмечал, что хочет обратиться к произведениям крупной формы на советскую тематику: «Тяга к советской тематике, – говорил он, – поддерживается еще больше сюжетным тупиком, столь характерным для современной западной музыки, нет ощущения необходимости. Один сюжет так же мало нужен, как и другой, вот впечатление, возникающее при знакомстве с последней музыкальной продукцией Запада» [9. С. 211–212]. Возвращаясь, Прокофьев искренне поверил в возможность продуктивной творческой работы на родине, где, как он считал, он был нужен, именно поэтому он и принял все предоставленные ему властью блага, чтобы спокойно работать. И действительно, советский период творчества великого композитора, к счастью для российской и мировой культуры, стал необычайно плодотворным и насыщенным яркими музыкальными открытиями. В этом его ожидания в полной мере, при всех сложностях, оправдались.

В интервью газете «Советское искусство» (от 29 октября 1936 г.), сравнивая положение музыканта на Западе и в

СССР, С. Прокофьев отмечал: «Там им приходится давать грошовые уроки и для своего совершенствования оставлять худшие часы дня. Они мечтают о покровительстве меценатов, играют на их вечерах, выслушивают их – подчас глупую – критику. Даже в такой стране как США, в стране, которая славится музыкальной организацией, музыка целиком строится на благосклонном отношении миллионеров к исполнителям и композиторам. Как счастливы наши музыканты, что избавлены от всего этого» [8. С. 305]. Думаю, что, горячо любя Россию и устремляясь к ней всей душой, с присущей ему оптимистической верой в лучшее, Прокофьев тогда еще не понимал, в какой мере он заблуждался относительно абсолютно счастливой судьбы советских композиторов, особенно масштаба Н. Мясковского, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, В. Шебалина и др., и относительно своей собственной судьбы. В ту пору он еще не мог и предположить, что стальная рука власти через несколько лет «перекроет кислород» его современникам и ему самому.

Размышляя о новых сюжетах (в интервью газете «Вечерняя Москва» от 6 декабря 1932 г. и позднее в краткой Автобиографии) он также оптимистично утверждал: «Какой сюжет я ищу? Не карикатуру на недостатки, высмеивающие отрицательные черты нашей действительности. Привлекает сюжет, утверждающий положительное начало. Героика строительства. Новый человек. Борьба и преодоление препятствий. Такими настроениями, такими эмоциями хочется насытить большие музыкальные полотна. Это пока установка. Это идеи, из которых позднее родилась “Кантата к XX-летию Октября”». Но еще не ясен был музыкальный язык, которым надо было говорить о советской жизни. Никому он был не ясен в ту пору, а ошибаться не хотелось». И надо сказать, что Прокофьеву удалось создать уникальное в своем роде сочинение на прозаический текст Манифеста коммунистической партии, речей и работ В. Ленина и И. Сталина. Вслушиваясь в музыку кантаты сегодня, мы узнаем того

же С. Прокофьева – знакомого незнакомца, который, оставаясь собой, с бесстрашием первопроходца, сумел мастерски выразить сам трагический дух новой эпохи и официальный оптимизм победителей. В нем оказалось по-своему раскрытым восприятие и понимание С. Прокофьевым неоднозначной, во многом трагической в истории России фигуры В. Ленина, о котором он писал еще в 1918 году: «Это человек, сыгравший большую роль в мировой истории. Он принес много зла для России, но ведь с точки зрения социализма, нет России или Германии, а есть Интернационал. Хотя я считаю социализм, в конечной точке его стремления, нелепостью, так как сама природа исключает понятие о равенстве, но всегда оцениваю благородство его идеи. Ленин для социализма принес огромный вред, скомпрометировав идеи социализма в глазах многих. Но если бы когда-либо суждено было социализму воцариться на земле, то Ленина оценят как человека, предвосхитившего многое – и поставят ему памятник» [10. С. 730]. Как видим, многие мысли С. Прокофьева: о социализме и «благородстве его идеи», о В. Ленине и памятниках в его честь, сохранившихся и по сей день, как и его суждения о невозможности социального равенства, что доказывает нам современное состояние России, были поистине пророческими. В определенной мере, спустя почти двадцать лет, они резонансом и отразились в сложной метафорической многомерности концепции кантаты «К XX-летию Октября», в которой выразилось двойственное отношение гения к революции, социализму и его вождям. Сам С. Прокофьев относил это произведение к своим значительным работам, хотя и сделанным по социальному заказу. В статье «Расцвет искусства» («Правда» от 21 декабря 1937 г.) он пояснял: «Я писал кантату с большим увлечением. Сложные события, о которых повествуется в ней, потребовали и сложности музыкального языка. Но я надеюсь, что порывистость и искренность этой музыки донесут ее до слушателя» [Цит. по: 2. С. 435]. Однако, это произведение было написано вне ме-

тода соцреализма, вне стилистики массовой культуры, столь угодной властям, а потому и было признано идеологически чуждым и надолго забыто<sup>11</sup>. И. Вишневецкий расценивает эту «Кантату» С. Прокофьева как «своеобразную клятву на верность», с чем сложно согласиться, тем более с последующим его утверждением о том, что «это искреннее приношение свободного художника на алтарь брачного союза с “трудовым антикапиталистическим государством” (Сувчинский). Но, по мысли И. Вишневецкого, это «клятва, в которой Прокофьев расставляет свои собственные акценты» [2. С. 438].

С последним заявлением автора о «собственных акцентах» можно было бы согласиться, если бы он не увел читателя к идеям любезного ему евразийства, в русле которого им рассматривается в монографии не только концепция «Кантаты», но и все творчество С. Прокофьева в целом, что, на мой взгляд, неверно. По этой концепции Прокофьев предстает в роли «жениха в свадебной ритуале», претендующего на лидерство, «со времен отдаления Стравинского от задач русской национальной школы», а Россия трактуется, согласно «евразийскому историческому мифу» как «“невеста”, как «новый “Запад” (по Сувчинскому)», как «видения “конца времен”, мира, идущего на смену прежнему “Западу”» [2. С. 438]. На мой взгляд, такая мифологизация содержания «Кантаты к XX-летию Октября» и тем более отношений С. Прокофьева с советским государством, заводит автора чрезмерно далеко, не проясняя, а запутывая представление об истинном положении вещей.

Поясню в этой связи кратко вопрос об евразийстве. Думается, что И. Вишне-

<sup>11</sup> Как пишет И. Вишневецкий «партитура Кантаты до сих пор остается неопубликованной и впервые прозвучала, да притом с купюрами частей, написанных на слова Сталина, лишь 5 апреля 1966 года» (Республиканская капелла п/у А. Юрлова, дирижер – К. Кондрашин). «А в 1995 году, 65 лет спустя после завершения произведения, английская звукозаписывающая фирма Chandos впервые выпустила в свет полную запись «Кантаты к XX-летию Октября» [2. С. 435].



векский, при все его благих намерениях раскрыть связи «солнечного скифа» Прокофьева с культурой Востока, явно преувеличивает роль в его художественном мире и философии евразийского учения как такового, с которым композитор познакомился только за рубежом (в 1920-е годы), общаясь с П. Сувчинским. «Скифская» тематика его начала привлекать значительно раньше, с юношеских лет (к примеру, балет «Ала и Лоллий» – по сценарию С. Городецкого для антрепризы С. Дягилева (1914-1915 гг., и созданная на его материале «Скифская сюита», 1916 г.). Думаю, что искать природу «скифства» С. Прокофьева в евразийском учении беспочвенно. На мой взгляд, его скифство рождено традициями Серебряного века, которые воспитали музыканта и привлекли характерными для этой эпохи художественными исканиями в области осмысления праисток русской культуры, архаики ее корней, уходящих к византизму, античности, древневосточным культурам и т.д. В русле этих тенденций развивалось такое явление как «адамизм» в поэзии (С. Городецкий, отчасти К. Бальмонт, В. Брюсов, А. Блок и др.), «фовизм» в живописи, интерес к древнеславянским традициям (Н. Рерих). В этом направлении шел и И. Стравинский в «Весне священной», создав в балете «Картины языческой Руси», и сам С. Прокофьев в фортепианной и симфонической музыке («Наваждение», 2-й фортепианный концерт, «Скифская сюита» и др.).

С идеями евразийства он был хорошо знаком, именно благодаря П. Сувчинскому, об увлечении которого он рассказывал своим друзьям – В. Держановскому, Б. Асафьеву и другим (во время приезда в СССР в 1927 году, причем тихо, опасаясь, чтобы не услышали «гепеушники», так как эти идеи были под запретом). Однако, знание учения совершенно не означало, что С. Прокофьев целиком и полностью разделял эти взгляды и, тем более, сознательно следовал им в своем творчестве. Как уже говорилось, он не любил никаких теорий и систем, которые бы заставляли его отойти от законов его собст-

венного бытия. В дневнике мы вообще не находим каких-либо размышлений композитора по поводу тех или иных идей евразийства (а там он наиболее окровенен, находясь наедине с самим собой). И. Вишневецкий приводит одно из писем С. Прокофьева П. Сувчинскому, в котором он откликается на сборник «На путях: утверждения евразийцев» (1922), содержащий статьи П. Савицкого, Кн. Н. Трубецкого, Г. Флоровского, самого П. Сувчинского и других евразийцев. Соображения его носят весьма критический, а иногда и ироничный характер, который явно показывает, что он не склонен разделять все высказанные там идеи. Вот некоторые фрагменты этого письма: «Книгу читал с большим интересом и внимательно. С идеей «Вечного устоя» во многом согласен и вообще ваша статья доставила мне большое удовольствие, хотя к стилю ее должен несколько придаться, в погоне за образностью выражения Вы часто впадаете в цветистость, а цветистость всего на шаг от нагроможденности. Вы часто "поете" и заслушиваетесь себя, и тем ненужно затемняете смысл, точно иногда боясь стать простым...». Интересно пишет С. Прокофьев о «Религиях Индии» С. Трубецкого, в освещении восточной морали которого С. Прокофьев усмотрел и предвзятость, и ошибки в «приеме изложения»: «Трубецкой глубоко верит в каждую букву Писания, и его фундамент сделан не из камня, а из буквы. Поэтому для человека, пускай проникнутого христианской моралью, но не ее цитатами, мысли Трубецкого кажутся золотом, как-то неустойчиво водруженным на глиняные ноги». И далее следует весьма красноречивая фраза, которую в полной мере можно отнести к позиции С. Прокофьева по отношению к советской власти: «Только сражаясь на территории и оружием противника, возможно покорять и обращать, иначе ни одна стрела не долетит...». Думается, что тогда, в 1922 году, он еще и представить себе не мог, какая духовная борьба (а отнюдь не «брачный союз» с противником в лице тоталитарной власти) предстоит ему в родной стране в последние десятилетия

его жизни и творчества. А пока, в означенном письме он со свойственным ему литературным блеском громит П. Бицилли, который «нахватался много знаний, блещет словечками, за которыми надо лезть в энциклопедический словарь», и «бестолковость» которого «равна только его болтливости». «Его статья, – по жесткому мнению композитора, – подобна перепутанным страницам, то из географии, то из истории. Почему? Куда ведет? Читателю непонятно, да, похоже, и автору». Правда далее, С. Прокофьев, с присущими ему деликатностью и самоиронией, извиняется за резкость: «Ну вот, миленький, – попроси меня дать отзыв, и я сейчас же начну дерзить. Но заверяю Вас, книга читалась с большим интересом, часто вслух, по вечерам, сидя под большой круглой лампой...». Заметим, что упоминание слова «евразиец» встречается в письме лишь при шутливом описании дующих ветров: «Наша дача защищена горами с севера и юга, ветер бывает или с запада или с востока..., их прозвали «подъевропником» и «евразийцем»». Не приминув поиронизировать С. Прокофьев также и по поводу своего прозвища «скиф»: «Прозвище скифа принимаю, хотя один чикагский критик, комментируя программу, в которой стояла Скифская сюита, и писал, что “скифы – народ кочевавший в степях юго-восточной России и известный частыми страданиями дизентерией”» [ Цит. по: 2. С. 303–304].

Возвращаясь к вопросу о причинах возвращения С. Прокофьева в СССР, отмечу, что он думал всерьез и о возможных путях развития советской музыки («Известия», 16 ноября 1934 г.), причем его мысли, на мой взгляд, не утратили своей актуальности и для современной культуры: «Музыку прежде всего надо сочинять большую, т.е. такую, где и замысел и техническое выполнение соответствовали бы размаху эпохи... Она должна быть прежде всего мелодийной, притом мелодия – простой и понятной, не сбиваясь ни на перепевку, ни на тривиальный оборот...Простота должна быть не старой простотой, а новой простотой».

Однако, искренняя, в чем-то наивная доверчивость С. Прокофьева к власти, которая, как известно, успешно действовала политикой «кнута и пряника», лести и обмана, обусловила в дальнейшем все неожиданные, подчас драматические, а в конце жизни поистине трагические зигзаги, повороты и перипетии его судьбы. Большинство произведений, даже на советскую тему, так и не исполнялись, любимое детище – оперу-эпопею «Война и мир» он так целиком и не услышал; драматическая судьба постигла и замечательную, насыщенную мелодизмом, новаторскую по драматургии оперу «Семен Котко» (на сюжет повести В. Катаева «Я, сын трудового народа»), которая была поставлена С. Бирман в 1940 г. (вместо уже репрессированного и расстрелянного В. Мейерхольда, страшная участь которого потрясла композитора). Опера «Семен Котко» была резко раскритикована, в чем проявилось непонимание специфики ее жанра как песенной оперы, которую, не в пользу С. Прокофьева, сравнивали с оперой «В бурю» Т. Хренникова. Изумительную музыку оперы «Семен Котко», напоенную ароматом украинских песенных мелодий, выразительной русско-украинской речью, яркими запоминающимися музыкальными реалистичными портретами персонажей, новаторской для оперы кинематографичной (кадровой) драматургией, называли «в корне фальшивой». А между тем С. Прокофьев нашел в повести В. Катаева, именно то, что долго искал: неходульный сюжет, яркие, выпуклые человеческие характеры, смысловые психологические контрасты: «тут и любовь молодежи, и ненависть представителей старого мира, героизм борьбы и слезы об утратах, и веселые шутки, столь свойственные украинскому юмору. Люди у Катаева абсолютно живые и это самое главное», – отмечал он в одном из интервью.

Но кульминацией драматических переживаний С. Прокофьева стало зачисление его в разряд *антинародных* композиторов-формалистов (наряду с Д. Шостаковичем, Н. Мясковским, А. Хачатуряном

и др., – в печально знаменитом Постановлении ВКПб 1948 года, об опере «Великая дружба В. Мурадели»). И это при том, что он был автором музыки к фильмам «Александр Невский» и «Иван Грозный», созданным в содружестве с С. Эйзенштейном, оперы «Война и мир» и других поистине русских национальных сочинений о судьбе народной, написанных в лучших классических традициях XIX века, хотя и по-прокофьевски смело и ярко переосмысленных в духе современной эпохи (причем, незадолго до того, 5 ноября 1947 года, ему было присвоено почетное звание Народного артиста РСФСР).

Можно себе представить, какую горькую чашу унижения и оскорбления испил тогда С. Прокофьев (будучи уже смертельно больным человеком). Его страдания усугублялись и от сознания своей вины перед первой женой Линой Льюбера, которая в 1948 году была арестована как иностранная шпионка и после тяжелых пыток отправлена в лагеря за полярный круг. Но чем мог ответить художник на эти унижения – только музыкой. И он создал в последние пять лет жизни еще несколько прекрасных сочинений – во многом все еще недооцененную, но новаторскую по драматургии и тематизму оперу «Повесть о настоящем человеке» по повести Б. Полевого (в период выхода Постановления). В ней композитор одним из первых в оперном жанре откликнулся на тему Великой Отечественной войны, воссоздав образы, практически, реальных ее героев и прежде всего прославленного летчика А. Маресьева (в повести и в опере А. Мересьева). И пусть эта опера не стала шедевром, равным «Игроку» или «Огненному ангелу», что объяснимо невероятной сложностью впервые поставленных в ней задач, но в ней, тем не менее, очень много интересных, музыкально захватывающих сцен, в которых раскрылось выдающееся мастерство С. Прокофьева – оперного драматурга (сцены в лесу; сцены в госпитале: операция Мересьева, сцена бреда,

сцены с медсестрой Клавдией и др.)<sup>12</sup>. Большой удачей было и включение в эту оперу старинных русских народных песен (например, «Сон мой милый», «Зеленая рощица» и др.). В последние годы были созданы Симфония-концерт для виолончели с оркестром – в контакте с молодым тогда, талантливым виолончелистом Мстиславом Ростроповичем; эпический балет «Сказ о каменном цветке» по произведениям П. Бажова, а также изумительная по красоте, чистоте, детскости и умудренной философской глубине 7-я симфония – его лебединая песнь.

О трагической судьбе «солнечного композитора» С. Прокофьева убедительно пишет сегодня исследователь и знаток его музыки, последователь прокофьевских традиций в своем творчестве, выдающийся петербургский композитор С. Слонимский: « В Советском Союзе Прокофьев творил относительно свободно до 1948 года (и то – удивительно долго!) Для него “антиформалистическая” кампания запретов, чисток и обязательной перестройки творцов была по сути катастрофичнее, чем для всех, – ... ввиду негибкой, устойчивой целостности творческой природы Прокофьева. Он не жертвовал вкусом и стилем, не приноравливался к официальным образцам советской массовой песни, к жестокому романсу, легкожанровой пошлятинке. Прокофьев всегда мог создавать свою мелодику, но не способен был халтурить, угождая невзыскательным вкусам. Запрещение опер и многих других произведений Прокофьева и Шостаковича советскими сталинскими властями свидетельствует об органическом продолжении нашими гениями свободолобивой творческой линии русских классиков XIX века» [15. С. 124]. Даже в смерти своей, наступившей 5 марта 1953 года, в день смерти Сталина, по трагической иронии судьбы; Прокофьев как бы противостоял системе: «Миллионная громада людей рвалась к гробу Сталина... Прокофьев оказался в тени вождя всех времен и народов. Вла-

<sup>12</sup> Подробный анализ оперы содержится в монографии К.Лобачевой [ 7 ].

стям и большинству было не до него. Лишь немногие лучшие музыканты пробивались через оцепления к Дому композиторов на панихиду» [15. С. 125].

В заключении статьи сделаем ряд существенных выводов, констатирующих сложность, неоднозначность и трагизм положения музыкального гения в условиях тоталитарной системы.

1. Отношения С. Прокофьева с СССР развивались на основе его любви к России – не показной, но глубокой и искренней, ощущении себя истинно русским человеком и музыкантом, воспитанным русской культурой, ее национальными традициями, по своему, оригинально и ярко новаторски их развившим и обогатившим музыкальными открытиями и прозрениями, рожденными новой эпохой, открывшей ему (по крайней мере на первых порах) широкие возможности для дальнейшей творческой самореализации.

2. Испытывая в годы сталинизма, как и большинство людей, чувство страха за себя, семью, друзей, остро страдая от недооценки его музыки, запретов на исполнение и других негативных акций государственной власти, С. Прокофьев в своем творчестве проявлял подлинное бесстрашие в выборе тем, сюжетов, идей, в том числе связанных с революцией и другими современными темами (Великая Отечественная война и т.д.), оригинальная и непредсказуемая, не тривиальная, а глубокая, подчас философская трактовка которых, шла вразрез с требованиями власти, не совпадала с установками соцреализма и принципами «народности», присущими массовой культуре. Именно музыка стала для него формой нравственного, духовного противостояния системе; противостояния, проникнутого истинной человечностью и добротой.

3. Всю свою жизнь, вплоть до трагического конца, С. Прокофьев оставался внутренне независимой от власти преобладающей личностью и «хранил благородную верность серьезному свободному творчеству» (С. Слонимский), как это было не трудно. Силой своего искусства он утверждал вечные и непреходящие ценности

национальной и мировой культуры. И, если, в силу независимости от него причин, он и шел иногда на некоторые вынужденные компромиссы и уступки власти, то они лишь свидетельствуют против самой этой власти и тоталитаризма как системы, рушащей судьбы незаурядных людей, не укладывающихся в ее прокрустово ложе и идущих вопреки.

Сегодня, благодаря усилиям исследователей, открывших новые, неизвестные ранее материалы и факты творческой биографии Прокофьева, а также благодаря изданиям Автобиографии и Дневника (усилиями детей и внуков), в которых словно оживает душа композитора, его самые сокровенные мысли и переживания, наше глубочайшее сочувствие вызывает трагедия Большого русского композитора, гения мировой музыкальной культуры, живущего, как он говорил, «вне пространства и времени», умевшего в творчестве подняться над повседневной, сиюминутной реальностью и следовать собственным внутренним музыкальным законам и принципам, о которых очень точно писал философ Н. Бердяев, сопоставляя талант и гениальность: «Природа гениальности всегда революционна. Талант действует *в середине* культуры с ее науками и искусствами. Гениальность действует *в концах и началах* и не знает *граней*. Талант есть *послушание*. Гениальность – *дерзновение*. Талант – “от мира *сего*”. Гениальность – “от мира *иного*” [1. С. 176. Курсив мой – О.Д.].

Именно таков был гений Сергея Прокофьева, сумевшего подняться в своем подлинно универсальном творчестве на поистине недостижимую высоту и явить миру, вопреки всему, необычайную силу человеческого духа, показав тем самым пример подлинного *нонконформизма*. Перефразируя известные слова Б. Пастернака, можно сказать, что композитор «не единой долькой, не отступался от лица» и «был живым, живым и только, живым и только до конца». Как верно считает С. Слонимский, «пусть же трагедия судьбы солнечного музыканта завершится желанным катарсисом – духовной победой

творца над власть имущими губителями творчества, над озабоченными “актуальной модой” и конъюнктурой резонерами и вершителями судеб; победой звездного неба над Преисподней. Музыка Прокофьева – символ света, творческой свободы, добра, жизненных сил, самого Солнца. Такой она и пребудет вечно, вечно» [15. С. 125 ].

ева – символ света, творческой свободы, добра, жизненных сил, самого Солнца. Такой она и пребудет вечно, вечно» [15. С. 125 ].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. Смысл творчества / Н. Бердяев // Философия творчества, культуры и искусства : в 2 т. – М. : Искусство, ИЧП «Лига», 1994. Т. 1.
2. Вишневецкий И. Сергей Прокофьев / И. Вишневецкий. М.: Молодая гвардия, 2009.
3. Власова Е. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. – М. : Классика XXI, 2010.
4. Девятова О. Композитор в системе культуры. – Екатеринбург: Изд-во Урал ун-та, 2012.
5. Долинская Е. Театр Прокофьева. – М. : Изд-во «Композитор», 2012.
6. Круглова Т. “Искреннее приношение свободного художника на алтарь брачного союза с трудовым государством”: случай Сергея Прокофьева // Лабиринт. 2013. №1. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/labirint/11-2013/18279-iskrennee-prinoshenie-svobodnogo-hudozhnika-na-altar-brachnogo-soyuza-s-trudovym-gosudarstvom-sluchay-sergeya-prokofeva.html>
7. Лобачева К. «Повесть о настоящем человеке» С.С. Прокофьева. 60 лет спустя. – М.: Изд-во «Композитор», 2008.
8. Нестьев И. Прокофьев. 2-е изд. – М. : Советский композитор, 1973.
9. Прокофьев С. Материалы, документы, воспоминания. – М. : Музгиз, 1961.
10. Прокофьев С. Дневник. 1907 – 1918. Часть первая / С. Прокофьев. Paris: Serge Prokofiev Estate, 2002.
11. Прокофьев С. Дневник. 1919 – 1933. Часть вторая. / С. Прокофьев. Paris: Serge Prokofiev Estate, 2002.
12. Прокофьев С. Автобиография. – М.: Издательский дом «Классика XXI», 2007.
13. Прокофьев С. – Мясковский Н. Переписка. – М.: Советский композитор, 1977.
14. Ручьевская Е.. «Война и мир». Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева. СПб. : Изд-во «Композитор \* Санкт-Петербург», 2010.
15. Слонимский С. Трагическая судьба солнечного музыканта (о Прокофьеве) / С. Слонимский // Свободный диссонанс. СПб. : Изд-во «Композитор \* Санкт-Петербург», 2004.