

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.26086/NK.2024.74.3.006

Прокофьев-репатриант

Левая Тамара Николаевна

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,

Нижний Новгород, Россия

E-mail: levgez@mail.ru; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1871-0444>

Аннотация. Статья посвящена мотивам и обстоятельствам возвращения С. Прокофьева из эмиграции в Советский Союз, а также оценкам советского периода жизни и творчества композитора. Возвращению Прокофьева во многом способствовали его успешные гастрольные поездки в советскую страну, начавшиеся в 1927 году и отраженные им в дневниковых записях. Характерен режим благоприятствования поездкам со стороны тогдашних официальных кругов: кроме советских документов, Прокофьев продолжал оставаться обладателем т. н. нансеновского паспорта — т. е. паспорта Лиги наций для «перемещенных лиц», которым владели эмигранты. Обладание этим документом позволяло композитору свободно передвигаться по разным странам, уже будучи советским гражданином и практически — при опущенном железном занавесе. Со ссылкой на высказывания самого Прокофьева в статье комментируются мотивы его возвращения на родину. Кроме усложняющейся международной обстановки и чисто житейских преимуществ жизни в СССР, Прокофьев рассматривал свою репатриацию и с точки зрения творческой прагматики, а именно — возможности владения как западным, так и советским музыкальным рынком. Но надежды композитора на перспективу свободно жить и творить в условиях репрессивного режима оказались иллюзией — это в полной мере подтвердила кампания 1948 года, фатальная для его судьбы. Вместе с тем созданные Прокофьевым в советское время шедевры говорят о том, что композитор не вменялся в отведенное ему музыкальное и историческое время, демонстрируя «торжество таланта над недугами смертного сознания и над историческими обстоятельствами...» (И. Вишневецкий).

Ключевые слова: Прокофьев, эмиграция, репатриация, железный занавес, пропаганда, цензура, соцреализм

Для цитирования: Левая Т. Н. Прокофьев-репатриант // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 3 (74). С. 37–42. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.006>

Original article

Prokofiev the Repatriate

Levaya Tamara N.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,

Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: levgez@mail.ru; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1871-0444>

Abstract. The article is devoted to the motives and circumstances of S. Prokofiev's return from emigration to the Soviet Union, as well as assessments of the Soviet period of the composer's life and work. Prokofiev's return was largely facilitated by his successful tours to the USSR, which began in 1927 and were reflected in his diary entries. The regime of favoring travel by the official circles of that time was characteristic: in addition to Soviet documents, Prokofiev continued to be the owner of the so-called Nansen passport — that is, the passport of the League of Nations for “displaced persons”, which was owned by emigrants. Possession of this document allowed the composer to move freely around different countries, already being a Soviet citizen and practically with the Iron curtain down. With reference to the statements of Prokofiev himself, the article comments on the motives of his return to his homeland. In addition to the increasingly complicated international situation and the purely mundane advantages of living in the USSR, Prokofiev also considered his repatriation from the point of view of creative pragmatics, namely, the possibility of owning both the Western and Soviet music markets. But the composer's hopes for the prospect of living and creating freely under a repressive regime turned out to be an illusion — this was fully confirmed by the 1948 campaign, fatal to his fate. At the same time, the masterpieces created by Prokofiev in Soviet times indicate that the composer did not fit into the musical and historical time allotted to him, demonstrating “the triumph of talent over the ailments of mortal consciousness and over historical circumstances ...” (I. Vishnevetsky).

Keywords: Prokofiev, emigration, repatriation, iron curtain, propaganda, censorship, Mozartianism, socialist realism

For citation: Levaya T. N. Prokofiev the Repatriate. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2024;3(74); 37–42 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.74.3.006>

Жизненный путь С. Прокофьева включал в себя различные географические маршруты, которые были положены в основу его официальной биографии: Прокофьев российский, Прокофьев зарубежный, Прокофьев советский. Соответствующим образом складывалась и оценка трех периодов его творчества. Зарубежному Прокофьеву при этом явно не везло: написанное композитором за пределами России расценивалось как нечто лишённое подлинной творческой искры либо автоплагиат (возможно, поводом для таких обвинений служили новые редакции произведений, задуманных или созданных ещё в России — в частности, опер «Игрок» и «Огненный ангел»). Зато «советский» Прокофьев был едва ли не канонизирован: как в научной, так и в исполнительской практике предпочтение отдавалось поздним операм, балетам и симфониям. В постсоветское время ситуация сменилась на противоположную: Прокофьев-эмигрант был явно реабилитирован, в то время как поздние опусы стали рассматриваться преимущественно как дань пресловутому госзаказу. Такая точка зрения фигурировала, например, в некоторых материалах журнала «Советская музыка» за 1991 год, № 4, который был посвящён столетнему юбилею композитора и, в духе «перестроечного» времени, транслировал новый взгляд на музыку советского классика. Подобные «перекося» в оценках неудивительны: они больше говорят о крутых поворотах новейшей отечественной истории, нежели о действительных перепадах в творческих достижениях мастера. Однако и по прошествии «лихих девяностых», когда споры о Прокофьеве вроде бы утратили прежнюю остроту (а на злобу дня вышла эпохальная публикация в Париже полного текста его дневников), остаются открытыми некоторые вопросы, касающиеся советского периода его жизни и судьбы Прокофьева-репатрианта.

Мотивы и обстоятельства возвращения композитора в Советский Союз к настоящему времени описаны достаточно подробно. Этому возвращению предшествовала серия его успешных гастролей в советскую страну, начиная с 1927 года. Той же датой помечены записи в прокофьевских дневниках, полные ярких и пестрых впечатлений от встреч с покинутой десять лет назад родиной. Режим благоприятствования приездам обеспечи-

вался тогдашними официальными кругами: кроме советских документов (приобретенных благодаря ходатайству наркома иностранных дел М. Литвинова), Прокофьев продолжал оставаться обладателем т.н. нансеновского паспорта — т.е. паспорта Лиги наций для «перемещенных лиц», которым владели эмигранты. Обладание этим документом позволяло композитору предпринимать поездки в Испанию, Португалию, США и другие страны, уже будучи советским гражданином и практически — при опущенном железном занавесе (последняя гастрольная поездка — в Америку — состоялась в 1938 году).

Правда, и столь льготные условия не избавляли Прокофьева от сомнений: ещё в 1927 году, перед первой поездкой в «Большевизию» (как он называл СССР), в его дневнике появляется запись: «А не плюнуть ли на все это и не остаться ли? Неизвестно, вернешься ли оттуда или не отпустят... Теперь последний момент, когда ещё не поздно повернуть оглобли» [1, с. 19–20]. Тем не менее, и та, и последующие поездки состоялись, а датой окончательного переселения в СССР стал 1936 год, когда, после череды гастролей, композитор вместе с семьёй получил, наконец, официальную возможность вернуться в страну и вселиться в предоставленную ему московскую квартиру. (Квартира располагалась в доме на Земляном валу, вблизи Курского вокзала; последним же московским адресом Прокофьева стал Проезд Художественного театра, ныне — Камергерский переулок, откуда 5 марта 1953 года композитора провожали в последний путь...).

Столь сложный и многоступенчатый процесс возвращения Прокофьева на родину не снимает вопроса о его мотивах и побуждениях. Композитор был не единственным, кто вернулся тогда в Советский Союз. Дополнительным импульсом для репатриаций, равно как и приездов сюда целого ряда иностранных деятелей культуры являлась усложняющаяся международная обстановка, в частности, активизация в Европе 30-х годов фашистских настроений. Сказывалась и надежда на то, что ликвидировавший ленинскую большевистскую гвардию Сталин восстановит в России империю — подобные надежды вынашивали, в частности, некоторые деятели евразийского эмигрантского крыла.

Есть также основания предполагать, что в отличие от авторов известного письма, подписанного в 1931 году «белоземлемым» С. Рахманиновым и разоблачающего преступления советского режима, Прокофьев воспринимал тогдашнюю внутриполитическую ситуацию в России достаточно отстраненно и считал ее делом проходящим. Наконец, нельзя не учитывать и вышеописанный «режим благоприятствования» по отношению к Прокофьеву; хотя этот режим и преследовал для властей отчасти рекламную цель, он гарантировал композитору свободный выезд за пределы страны, а стало быть, и возможность в перспективе не чувствовать себя запертым в клетке.

Между тем, прагматичный взгляд на проблему своей репатриации сам Прокофьев связывал и с глубоко творческими вопросами. В беседе с художником Ю. Анненковым он произнес небезызвестные, часто цитируемые слова: «Меня начинают принимать в советской России за эмигранта <...> И я начинаю постепенно терять советский рынок. Но если я окончательно вернусь в Москву, то здесь — в Европе, в Америке — никто не придаст этому никакого значения, и мои вещи будут исполняться здесь так же, как и теперь, а то и еще чаще, так как все советское начинает входить в моду. <...> Почему же в таком случае не доить разом двух коров, если они не протестуют...?» [2, с. 232]. В несколько ином, более серьезном тоне Прокофьев рассуждал на ту же тему в разговоре со своим другом и коллегой Вл. Дукельским (также имевшим намерение вернуться в СССР, но в итоге не рискнувшим пойти на этот шаг). На риторический вопрос Дукельского «как можно жить и работать в атмосфере советского тоталитаризма» последовал такой ответ: «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» [3, с. 383]. Далее упоминается комфортабельная московская квартира, восхитительная дача в деревне, отличная английская школа для детей...

Конечно, надежды Прокофьева на возможность свободно жить и творить в условиях репрессивного режима оказались иллюзией — это в полной мере подтвердила кампания 1948 года, фатальная для его судьбы. Но гримасы «советского тоталитаризма» давали о себе знать и много раньше: это и запрет на исполнение Кантаты

«К XX-летию Октября», и требования цензурных ограничений в «Александре Невском» и «Семене Котко», и арест (а позже и гибель под катком сталинских репрессий) Вс. Мейерхольда, и потрясшее композитора зверское убийство жены Мейерхольда актрисы Зинаиды Райх... Пережить все это, сохранив и реализовав в полной мере свой изначальный творческий заряд, мог лишь человек, обладающий особым иммунитетом против разных форм идеологического давления. А. Шнитке в своей речи по поводу столетнего юбилея композитора [4, с. 1–3] расценивает позитивный эмоциональный тонус произведений Прокофьева советского времени как сознательное недопущение внешней действительности в свой дом, в свою душу, в свою музыку. Согласно такой позиции, Прокофьев, воспитанный на естественном оптимизме XX века, с таким энтузиазмом начинавшегося, как бы принципиально отказываясь признавать произошедший позже в его истории апокалиптический слом. Советская действительность демонстрировала один из результатов такого слома.

Любопытно, что порой композитор вступал в прямой спор с трагической философией бытия. Так, созданная в 1934 году первая оригинальная версия балета «Ромео и Джульетта» заканчивалась счастливой развязкой — герои спасались (эта версия, дирекцион которой хранится в РГАЛИ, даже готовилась к постановке в Большом театре). Некоторые биографы Прокофьева связывают этот удивительный факт с тем, что именно тогда, в первой половине 30-х годов композитор, будучи в Америке, стал приверженцем религиозной секты «Христианская наука», которая пропагандировала позитивные жизненные ценности и отрицала реальность смерти [5, с. 246–254]. Впрочем, и много раньше, в 1918 году, в связи с готовящейся в отечественных театрах постановкой «Трех апельсинов» Прокофьев записал в своем дневнике: «Я знаю, на меня накинута <...>, что теперь, во время борьбы и судорог всего мира надо быть деревяшкой, чтобы хвататься за такие беспечные сюжеты (а быть может, человеком, слишком преданным чистому искусству? ...Как вы думаете, господа Трагики?» [6, с. 757] — добавляет он в скобках).

Последняя фраза весьма примечательна: похоже, именно преданность «чистому искусству», а отнюдь не только требования соцреалистической доктрины побуждали композитора создавать такие искрящиеся солнечным светом опусы, как «Золушка» или «Обручение в монастыре», созданные в советские годы. То же касается и

деви́за «новой простоты», которому Прокофьев следовал еще в период «Блудного сына» и Пятой фортепианной сонаты, то есть задолго до возвращения в СССР. Это дает право усомниться в справедливости позднейших рассуждений на тему о «двух Прокофьевых», второй из которых, «советский», якобы изменил своим прежним идеалам и пал «жертвой служения всепожирающему государству-молоху» [7, с. 53]. Правильнее, вероятно, было бы говорить о том, что врожденный оптимизм позволял композитору находиться в согласии с официальной эстетикой, не слишком насилуя собственную природу. Эту мысль высказывает, в частности, А. Цукер, отмечая своеобразный синтез в музыке советского Прокофьева «мощности и соцреализма» [8, с. 17–23].

Вообще, среди мотивов возвращения композитора на родину не последнюю роль могли играть чисто стилистические мотивы. Стоит напомнить, что, еще живя в Париже, Прокофьев по инициативе С. Дягилева работал над балетом «Стальной скок». И хотя его попытки поставить балет на сцене советских театров закончились неудачей (и, более того, встретили возмущенный отпор со стороны рапповских критиков [9, с. 199–202]), произведение послужило опытом адаптации композитора к «стилю советского конструктивизма». Уместно напомнить в этой связи, что из всех авангардных течений именно конструктивизм органичнее всего вписался в советскую художественную действительность, демонстрируя точки пересечения между культурными реалиями Европы и России 1920-х годов.

И все же избежать служения «государству-молоху» композитору в полной мере не удалось. Об этом свидетельствуют пропагандистские тексты его кантат 30-х годов — независимо от того, были ли это подлинные труды классиков марксизма-ленинизма (как в кантате «К XX-летию Октября») или псевдонародный китч «Здравицы». Последний опус, посвященный юбилею Сталина, Р. Тарускин расценивает как сочинение, написанное «на коленях перед тираном». Трудно сказать, насколько эти слова справедливы по отношению к Прокофьеву, который, как правило, был чужд проявлений откровенного подоби́страстия и нередко предпочитал ироническое дистанцирование от избираемых сюжетов (есть мнение, что иронических подтекстов не лишены у него даже «сакральные» тексты кантаты «К XX-летию Октября»). Но в любом случае в исторической перспективе судьба таких произведений обречена была на неизбежные

переподтекстовки, «интерпретирующие реставрации» (Ю. Векслер) и, как минимум, — на вечную дискуссию о праве и формах бытования подобных опусов на современных концертных эстрадах...

В ряду «защитников» советского Прокофьева нельзя не назвать дирижера Г. Рождественского — выдающегося музыканта и ревностного популяризатора прокофьевской музыки, открывателя целого ряда малоизвестных и редко исполняемых опусов композитора (вроде Второй симфонии или «Маддалены»). Рождественский рассуждает о мелодических красотах «Здравицы» как свидетельстве неугасающего композиторского дара Прокофьева. Силе перелом и «падение качества музыки» он склонен связывать лишь с самыми последними годами жизни композитора, когда создавалась Седьмая симфония и поздние кантаты. Что же касается соответствующих жизненных обстоятельств, то упомянем печально знаменитое постановление 1948 года, тотальный запрет на исполнение произведений, принудительно написанное «покаянное письмо». В составлении этого письма, где автор клятвенно обещал партии и правительству отказаться от атональности и диссонансов, больше использовать полифонии и т. д. и т. п., активное участие принимала вторая жена Прокофьева, Мира Мендельсон. К этому же времени (зима 1948-го) относится арест первой жены композитора, Лины Прокофьевой, матери его сыновей, которой довелось пройти через все ужасы сталинского ГУЛАГа (освободиться ей удалось лишь во времена оттепели, после чего, спустя годы, последовал ее отъезд в эмиграцию и работа по сохранению прокофьевского наследия за рубежом, включая создание Фонда Прокофьева при лондонском Гольдсмит-университете).

«Да, удар наступил в 1948 году, — говорит в своем интервью Рождественский, продолжая разговор о позднейших годах жизни композитора. — Но и то, что последовало затем из-под пера Прокофьева, замечает он, не есть результат страха или приспособленчества или обдумывания, как же теперь писать, каким языком говорить. А просто невозможность — потеря дара речи. Это как инсульт... У меня такое ощущение» [10, с. 13]. Слово «инсульт» в устах Рождественского звучит не только как метафора: под давлением ли случайностей или тяжелых жизненных обстоятельств композитору пришлось дважды пережить это заболевание, оказавшееся в итоге роковым. Прокофьев ушел в мир иной 5 марта 1953 года, в один год и в один день со Стали-

ным. А. Шнитке в упомянутой речи вспоминает о двух процессиях,двигающихся по Москве в день похорон — одной, смертоубийственно массовой, превратившейся в своего рода Ходынку, а другой — почти незаметной, это была маленькая группа людей, осмелившихся идти в ином направлении, — она состояла в основном из студентов и педагогов московской консерватории...

Параллелизм этих двух уходов — палача и жертвы, всесильного диктатора и страждущего свободы гениального художника — был столь удивителен, что превратился в своего рода символ. Этот символ дал импульс позднейшим художественным рефлексиям — таким как фильм Е. Евтушенко «Похороны Сталина» и спектакль К. Серебренникова под аналогичным названием. Примечательно, что уже в наши дни к подобной символике обратились Д. Черняков и Вл. Юровский в постановке оперы «Война и мир», приурочив ее к дате смерти Прокофьева и Сталина (премьера состоялась в Баварской опере 5 марта 2023 года). К событиям 70-летней давности в этой постановке отсылают и просторные интерьеры Колонного зала Дома Союзов, в котором происходило прощание с «вождем народов», и затянутые черным крепом люстры, и гигантский покрытый цветами гроб, и общий колорит финала оперы, скорее траурный, чем победный (постановщики отказались от последней, гимнически апофеозной версии прокофьевского финала в пользу первой, не столь однозначной его версии).

Известно, что Прокофьев работал над оперой «Война и мир» много лет, создавая под давлением цензуры все новые и новые ее редакции и в итоге так и не успев увидеть на сцене ее оптимальный вариант. Планы создать двухвечерний спектакль оказались мало осуществимыми, сокращение же музыкального материала ставило перед режиссерами столь же трудную проблему купюр. Впрочем, масштаб написанного композитором таков, что способен порождать в перспективе самые разные музыкально-сценические версии, какие бы времена не стояли на дворе...

Возвращаясь же к судьбе наследия Прокофьева советского периода, закончим этот очерк словами из монографии И. Вишневецкого: «...Прокофьев был больше, чем композитором, больше, чем стройным воплощением в звуке мифа о победе героического усилия над косным хаосом. Он не вмещался целиком в отведенное ему музыкальное и историческое время, уже при жизни превратившись в живое доказательство торжества таланта

над недугами смертного сознания и над историческими обстоятельствами...» [11, с. 680].

Список источников

1. Сергей Прокофьев. 1891–1991: Дневник, письма, беседы, воспоминания / сост. М. Е. Тараканов. М.: Советский композитор, 1991. 315 с.
2. Анненков Ю. П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. В 2 тт. Т. 1. Л.: Искусство, 1991. 341 с.
3. Сергей Прокофьев: к 110-летию со дня рождения: письма, воспоминания, статьи / ред.-сост. М. П. Рахманова. М: Гос. центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки, 2007. 285 с.
4. Шнитке А. Слово о Прокофьеве // Советская музыка. 1990. № 11. С. 1–3.
5. Рахманова М. П. Прокофьев и Cristian Science // Сергей Прокофьев: Письма, воспоминания. статьи / ред.-сост. М. П. Рахманова; науч. ред. М. В. Есипова. М.: Дека- ВС, 2007. С. 258–268.
6. Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1918. Предисл. Святослава Прокофьева. Париж: sprkfv, 2002. Т. 1: 1907–1918. 813 с.
7. Тертерян А. Гений — есть гений! // Советская музыка. 1991. № 4. С. 53–54.
8. Цукер А. М. Между моцартианством и соцреализмом // Музыкальная академия. 2011. № 3. С. 17–23.
9. Пролетарские музыканты о «Стальном скоке» С. Прокофьева // Сергей Прокофьев. 1891–1991: Дневник, письма, беседы, воспоминания. М., Советский композитор, 1991. С. 199–202
10. Прокофьев: размышления, свидетельства, споры. Беседа с Геннадием Рождественским // Советская музыка. 1991. № 4. С. 8–24.
11. Вишневецкий И. Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. 701 с.

References

1. Tarakanov, M. E. (ed.) (1991), *Sergej Prokofiev. 1891–1991: Dnevnik, pis'ma, besedy, vospominaniya* [Sergei Prokofiev. 1891–1991: Diary, letters, conversations, memoirs], Sovetskij kompozitor, Moscow, USSR.
2. Annenkov, Y. P. (1991), *Dnevnik moih vstrech. Cikl tragedij* [Diary of my meetings. A cycle of tragedies], no. 1, Iskustvo, Leningrad, USSR.
3. Rahmanova, M. P. (ed.) (2007), *Sergej Prokof'ev: k 110-letiyu so dnya rozhdeniya: pisma, vospominaniya, stati* [Sergei Prokofiev: on the 110th an-

- niversary of his birth: letters, memoirs, articles], Gos. centralnyj muzej muzykalnoj kultury im. M. I. Glinki, Moscow, Russia.
4. Shnitke, A. (1990), "The word about Prokofiev", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], vol. 11, pp. 1–3.
 5. Rahmanova, M. P. (2007), "Prokofiev i Cristian Science", *Sergej Prokofiev: Pisma, vospominaniya. stati* [Sergei Prokofiev: Letters, memoirs. articles], Deko- VS, Moscow, Russia, pp. 258–268.
 6. Prokofiev, S. S. (2002), *Diary. 1907–1918* [Dnevnik. 1907–1918], no. 1: 1907–1918, sprkfv, Parizh, France.
 7. Terteryan, A. (1991), "Genius is genius!", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], vol. 4, pp. 53–54.
 8. Zucker, A. M. (2011), "Between Mozartianism and socialist realism", *Muzykalnaya akademiya* [Music Academy], vol. 3, pp. 17–23.
 9. "Proletarian musicians about S. Prokofiev's "Steel Hammer"", *Sergej Prokof'ev. 1891–1991: Dnevnik, pis'ma, besedy, vospominaniya* [Sergei Prokofiev. 1891–1991: Diary, letters, conversations, memoirs], Sovetskij kompozitor, Moscow, USSR, pp. 199–202.
 10. "Prokofiev: reflections, testimonies, disputes. A conversation with Gennady Rozhdestvensky", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], vol. 4, pp. 8–24.
 11. Vishneveckij, I. (2009), *Sergej Prokofiev*, Molodaya gvardiya, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Т. Н. Левая — доктор искусствоведения, заведующая кафедрой истории музыки, профессор

Information about the author

T. N. Levaya — Doctor of Art History, Head of the Department of Music History, Professor

Статья поступила в редакцию 22.08.2024; одобрена после рецензирования 26.08.2024; принята к публикации 09.09.2024.

The article was submitted 22.08.2024; approved after reviewing 26.08.2024; accepted for publication 09.09.2024.