

Т. А. Круглова

**«ИСКРЕННЕЕ ПРИНОШЕНИЕ СВОБОДНОГО ХУДОЖНИКА
НА АЛТАРЬ БРАЧНОГО СОЮЗА С ТРУДОВЫМ ГОСУДАРСТВОМ»:**

Проблема конформизма интересна для историка и теоретика искусства тем, что позволяет по-новому взглянуть на *проблему соотношения художественной и социальной ценности искусства*. Тема «конформизм в искусстве» скрывает в себе ряд подводных камней, которые исследователями лукаво обходятся. Одним из таких камней преткновения является *проблема сочетания конформизма и таланта, конформизма и подлинного успеха, в том числе в контексте Большого времени*. В отечественной художественной среде сложилось устойчивое мнение о том, что любая сделка, союз с несправедливой властью ведет только к краткосрочному успеху и ценой за него является деградация таланта, падение уровня художественного качества. Поскольку в данном случае мы имеем дело с нерационализируемой формой социального стереотипа, необходимо разобраться в этой проблеме, подвергнув аналитическим процедурам не только действительное положение дел в поле искусства, но и дискурс биографов наиболее значительных творческих личностей, внесших несомненный вклад в развитие искусства. Мы упростили бы себе задачу, выбрав в качестве объекта персонажа, заведомо скомпроментированного подозрением, что его символический капитал сложился благодаря обмену таланта на материальное вознаграждение, свободу, статус, жизнь.

В качестве репрезентативных объектов исследования мы выбрали композитора Сергея Прокофьева и его последнюю академическую биографию, написанную авторитетным историком музыки Игорем Вишневецким и изданную в 2009 году. С. Прокофьев — величина в мировой культуре XX века, его символический капитал несомненен, авторитет в профессиональной среде высок, а популярность его сочинений свидетельствует о широкой востребованности его творческого наследия. Казалось бы, эти высокие позиции выводят нашего культурного героя за пределы проблемы конформизма как сферы прагматики, помещая его в условное пространство бескорыстной незаинтересованности, служения чистому искусству. Тем не менее, огромный и весьма плодотворный период его творческой жизни прошел в тесном контакте с советскими культурными институциями, в условиях административного и партийно-политического руководства, что вынуждает к обнаруже-

нию связи между прагматикой и духовностью, анализу способов инвестирования одной формы капитала в другую.

Вторым, не менее важным объектом анализа, для нас стала книга И. Вишневецкого из серии «Жизнь замечательных людей». Книга была высоко оценена профессиональным сообществом, она представляет собой наиболее полное изложение всех этапов жизни композитора, музыковедческий анализ основных сочинений, подробное описание отношений Прокофьева с коллегами и советскими институциями, изложение его эстетических, мировоззренческих и религиозных взглядов. Биографический дискурс И. Вишневецкого — несомненно оправдательный: зная о своем герое почти все, честно рассказывая о всех его сочинениях, в том числе и о тех, что соблазнительно зачислить по ведомству соцреализма, исследователь твердо стоит на той же платформе, которую когда-то выбрал для себя и Прокофьев: «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» [2, с. 429]. В центре повествования — композиторское сознание и практика, соотношение традиции и новаций, духовный мир и художественный язык, все остальное — только вспомогательный фон, мало что проясняющий в Прокофьеве как феномене советского искусства. Все обстоятельства союза Прокофьева с властью трактуются в русле «уважительных причин».

Поводом к анализу творческого поведения Прокофьева и биографического дискурса о нем послужил простой вопрос, который возникал у современников композитора и тем более у потомков: зачем Прокофьев писал балеты «Стальной скок», Кантату к XX-летию Октября на слова Маркса, Ленина, Сталина, Кантату к 30-летию Великой Октябрьской социалистической революции «Расцветай, могучий край», историко-революционную оперу «Семен Котко» на сюжет и либретто В. Катаева, кантату «Здравица», написанную к 60-летию со дня рождения Сталина, оперу «Повесть о настоящем человеке» по документальной книге Бориса Полевого, ораторию «На страже мира»? В подоплеке этих вопросов лежит скрытая установка на то, что эти произведения — слишком «советские», слишком прямо ориентированные на решение задач, лежащих вне плоскости собственно художественных проблем, как содержательного, так и формально-языкового плана. Вопрос окрашен подозрением, что произведения государственно-общественного звучания вольно или невольно заточены на выполнение заказа, а значит, чужой воли, тем самым они наносят ущерб концепции творческой свободы.

Казалось бы, у этого подозрения есть объективные основания: действительно, все эти произведения исполнялись и при жизни Прокофьева мало, и теперь практически не звучат. Прокофьев широко известен в мире произведениями совсем другого плана. Что смущает музыкантов-исполнителей, дирижеров, режиссеров, организаторов музыкальных фестивалей? Возможно, недостаток художественного качества? Но историки музыки, анализируя партитуры этих сочинений, отмечают их высокий музыкальный уровень, Вишневецкий обнаруживает в этих опусах интересные стилистические новации и историсофские идеи, отмечает, что сам Прокофьев работал над ними с большим увлечением. Очевидно, что стереотип о низком качестве заказной работы препятствует интерпретации этих сочинений Прокофьева в современных условиях. Большую роль в нежелании актуализировать эти опусы играет клеймо «соцреализма», чей образ в общественном сознании связывается с примитивным тиражированием пропагандистских клише. Сами названия перечисленных нами произведений (а это далеко не все из написанного Прокофьевым в период с 1934 по 1949 годы, что напрямую связано с тематическим канонем соцреализма) рождают желание стыдливо уклониться от внимательного отношения к ним. Кроме того, неясно с теоретической и историко-культурной точки зрения, как отнестись к факту хорошего отношения советской власти и лично Сталина (он называл композитора «наш Прокофьев») к Прокофьеву? Может ли этот факт что-либо значить в оценке наследия композитора? И почему ярлык «комплекса вины а-ля Лени Рифеншталь» так двусмысленно и неопределенно применяется по отношению к авторам, чей пик карьеры пришелся на сталинские годы?

Чтобы хотя бы начать отвечать на эти вопросы, необходимо определиться с методологическими установками. Бесспорный тезис, из которого мы начинаем наше движение, заключается в том, что *конформизм – форма приспособления к социальной жизни, имеющая результатом достижение успеха. Границы этого феномена устанавливаются в пределах выбранной точки зрения, которая, в свою очередь, меняется в зависимости от занимаемой агентом позиции в поле культуры в текущий момент.* В отечественной литературе пока крайне мало попыток исследования творчества художников в качестве агентов, включенных в борьбу за успех. Примером продуктивной попытки является книга М. Берга «Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе». М. Берг опирается на теорию и методологию П. Бурдьё, применяя их к литературному процессу советского времени: «Я предлагаю инструменты определения *социальной ценности различных художественных приемов и литературных стратегий (курсив мой. — Т.К.)*, актуальных для современной русской литературы и новой критики, а *одним из параметров, определяющих эту ценность, является объем и структура перераспределяемой вла-*

сти» [1, с. 6]. Понятие власти используется Бергом прежде всего для обозначения «возможности достижения общественных целей и, одновременно, обеспечения легитимности способу достижения цели» [1, с. 7]. М. Берг доказывает, что символический капитал писателя образуется в результате целого ряда стратегий, а сам он видится как постоянно лавирующий агент внутри сети зависимостей.

Материал, представленный Вишневецким, позволяет предполагать, что Прокофьев принадлежал к числу авторов, настроенных на активное конструирование порядков своей творческой деятельности. Он ни в коем случае не предстает ни как пассивный исполнитель чужой воли (жертва режима), ни как творец-одиночка, погруженный в диалог с самим собой и устранившийся от всякой борьбы за реализацию своих творческих принципов в публичном пространстве. Таким образом, творчество Прокофьева становится возможным рассмотреть сквозь призму способов присвоения власти, где художник предстает активным участником обмена ресурсами, используя множество стратегий для увеличения своего символического капитала. Наша гипотеза заключается в том, что Прокофьев представляет собой *новый для художественной культуры тип художника как делового человека*, нацеленного в условиях выполнения социального заказа ставить свои акценты и достигать собственные творческие цели, используя всю палитру позиций в автономном и гетерономном полях культуры.

— **Успех как ориентир творческой карьеры и условие союза с властью.** Сергею Прокофьеву рано сопутствовал успех. Еще до окончания консерватории у него была слава «музыкального вундеркинда», исполнение его «Скифской сюиты» в 1916 году (Прокофьеву 25 лет) поставило его в ряд с самыми многообещающими русскими музыкантами. Его поддерживали представители классических традиций, и в то же время его имя связывалось с обновлением национального мелоса. Он имел все основания рассчитывать на успех и в дальнейшем, его ждали с гастрольями в США, ему заказывал сочинения самый успешный русский импресарио С. Дягилев. Его дела на Западе складывались неплохо, но настоящего успеха, который был ему необходим, у него не было. Как пишет Вишневецкий, место главного представителя русской национальной музыкальной школы было уже занято И. Стравинским. К Дягилеву Прокофьев тоже попал поздно, когда его антреприза переживала не лучшие времена. В Советской России заняли по отношению к эмигранту Прокофьеву, не скрывающему свои симпатии к белому движению и скепсис к деятельности большевиков, позицию привлечения на свою сторону. Приехав несколько раз с гастрольями в СССР, Прокофьев получил прием по высшему государственному разряду: в его возвращении были заинтересованы и представители автономного поля культуры — композиторы, музы-

канты, музыковеды, и власть. Условия возвращения стали предметом долгих переговоров, своеобразного торга между композитором и властью — людьми, принимающими решения. Власть гарантировала ему безопасность, комфортные бытовые условия, творческую свободу и материальное обеспечение его семьи. Обратим внимание, что от него ничего не требовалось взамен. Выбор его был добровольен и лишен отягчающих решение условий. Можно утверждать, что предложенные властью условия возвращения и отсутствие «первого места» на музыкальном Олимпе Запада сыграли решающую роль для творческой натуры, склонной к соревновательности, каким был Прокофьев. Важно зафиксировать и то, что в целом складывающаяся раскладка сил в советском музыкальном мире, векторов развития стилистических тенденций в художественной культуре в целом, гарантировала Прокофьеву место лидера, говоря языком П. Бурдьё — место доминирующего.

— **Тоталитарная власть как игрок в поле освоения и распределения символического капитала.** Тоталитарная власть руководствуется идеологией только на первый, поверхностный взгляд. На самом деле ее занимает чистая прагматика самовоспроизводства. Изнутри такого рода прагматики невозможно производство действительно нового. Тоталитарное общество строило себя, экспроприруя все формы капитала, и, прежде всего — культурного. Власть стремилась соединить огромный символический капитал русского искусства с государственной властью, усиливая одно за счет другого [3]. Интуиция не подвела советскую власть: союз с Прокофьевым состоялся. Музыка к фильму «Александр Невский» получила высокое личное одобрение Сталина, Прокофьеву присуждено звание народного артиста РСФСР, он получил 5 Сталинских премий первой степени, что является своеобразным рекордом для музыканта того времени. *Советская власть выполнила свои обязательства по отношению к Прокофьеву в пункте перевода его символического капитала в материальный.* То, что это понимал сам Прокофьев, следует из цитаты: «В Европе мы должны ловить исполнения, улаживать дирижеров и театральные 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 английскую школу» [2, с. 429]. Картина, нарисованная Прокофьевым, находилась в разительном контрасте с нестабильной жизнью его американских коллег. Союз художника с государством обеспечивал ему неслыханные за пределами СССР преимущества, условия, дающие полное сосредоточение на творчестве. Доход Прокофьева в 1937 году составил, за вычетом всех налогов, 63 376 рублей (или 12 575 долларов США по тогдашнему чрезвычайно высокому курсу), а за 1938 год уже 124 165 рублей [2, с. 430].

— **Творческие основания заинтересованности в «сделке».** Самореализация Прокофьева как композитора смогла осуществиться благодаря стыковке его творческих принципов с культурной программой сталинизма. Общей основой стали неотрадиционализм и евразийство. *Евразийство в своей идеологической части совпадало с антизападной установкой сталинской модернизации.* Для советской власти и НКВД евразийцы были объектом пристального наблюдения и обладали неопределенным идеологическим статусом: то ли «свои», то ли «чужие».

Евразийский исторический миф заключается в следующем: Россия — невеста Запада, Россия — новый Запад, приветствуется мировая катастрофа как конец старого Запада. Прокофьев с 1922 года и до конца жизни находился под сильным влиянием лидера евразийского движения Сувчинского, что сформировало его взгляды на русскую историю и революцию. Особенно это сказалось в программе Кантаты к XX-летию Октября, в сочинении текста большое участие принял Сувчинский. Начинается кантата со зловещего предвестия конца европейской культуры. Ее родословная — от собственной «Скифской сюиты» до «Весны священной» Стравинского. «Это повествование о конце европейской цивилизации, о катастрофическом изменении мира, о приходе новых сил, способных предложить в политике то, что раньше — на пути индивидуального совершенствования — человеку предлагали только магия и оккультизм» [2, с. 433]. По мнению Вишневецкого, Прокофьев вышел к художественным прозрениям, подготовившим его киномузыку к фильмам Эйзенштейна. Евразийские установки дают возможность интерпретировать его плодотворный союз с Эйзенштейном: у обоих была сходная философия истории. «Для них одобренная Сталиным трактовка войны новгородцев и псковичей с Ливонским орденом как прообраза грядущего конфликта с нацистской Германией и всем европейским Западом была близкой и понятной. У каждого имелся свой счет к западу, не оценившему их до конца как художников, свои основания для патриотизма» [2, с. 451].

Сам Прокофьев был убежден, что ему удалось в Кантате к XX-летию Октября создать нечто очень значительное. Он установил преемственность с собственными базовыми эстетическими и духовными принципами, зародившимися еще в дореволюционный период и реализованными в ранних сочинениях. Всякая преобразующая деятельность воспринималась Прокофьевым как магически-заклинательная по существу [2, с. 434]. Партия Ленина — сознательная музыкальная аналогия с хорами духов из финального акта «Огненного ангела». Вишневецкий обосновывает концепцию Прокофьева как мифотворца, показывая на целом ряде его важнейших сочинений, что «он мог приблизиться к раннесоветской ис-

тории только через миф – о восставшем против власти высших богов титане – что он «честно и делает». Его миф неизбежно «снял» советский исторический миф» [2, с. 437].

Мифотворящая воля художника – то, что сближало с властью в этот период и его союжника, соавтора и единомышленника — С. Эйзенштейна. Общим для них был интерес к адекватному выражению коллективного субъекта и через него - «к мифологизации и преобразению истории и к подлинно новому мелодизму» [там же]. Духовное и эстетическое фокусирование на коллективном субъекте позволило Прокофьеву создавать произведения в Большом стиле, государственно-державного звучания, успешно работать в жанре оратории, кантаты, исторической оперы («Война и мир»), что совпадало и с социальным заказом.

— **Прагматизм как свойство профессионального этоса.** На наш взгляд, режим работы Прокофьева на протяжении всей его жизни, способы ее организации, навыки продвижения собственных сочинений, забота об их исполнительской судьбе, установка на работу с заказчиком, — выдают в нем *протестантские принципы отношения к той сфере, которую можно обозначить как «духовный труд»*. Композиторство для него — труд, измеряемый стоимостью, ежедневная работа, обязательства перед другими участниками процесса, профессиональная честность, что является альтернативой романтической трактовке гения, ищущего вдохновения и творящего «из себя», свободного от обязательств и расчетов. Биограф отмечает, что Прокофьев никогда не прерывал работы, несмотря на личные или социальные обстоятельства. Он творил вне кризисов и депрессий. Кроме того, Прокофьев постоянно переделывал те сочинения, которые по разным причинам не были исполнены, включал их в состав других произведений, переформатировал, чтобы ничего не пропало, все шло в дело.

Этим же объясняются и мотивации ориентации на государственный заказ: Вишневецкий показывает, что конкретного заказчика часто не было, а была инициатива самого Прокофьева. Например, он сам выбрал повесть В. Катаева «Я, сын трудового народа» для задуманной им историко-революционной оперы. То, что предложение написать оперу по «Повести о настоящем человеке» поступило от первого заместителя министра культуры СССР, ничего не меняло в планах композитора и в музыкальной концепции оперы.

— **Рациональность творческой стратегии. Духовно-религиозные основания профессионального этоса.** В сложном катастрофическом мире первой половины XX века художнику, чтобы не стать пешкой в чужой игре, необходимо найти духовную опору. Прокофьев, склонный к духовным исканиям, в начале 1920-х годов выбрал духовную практику, предложенную американской «Христианской наукой» (Christian Science), учени-

ем, несомненно близким протестантизму. Вот как об этом пишет Вишневецкий: «В самом кратком изложении она может быть сведена к следующему: исцеляет... через перестройку сознания одухотворяющая мысль, способствующая – в молитве – осознанию духовной правды и исправлению «ошибки» нашего видения, которая заключается в том, что мы слишком заворожены «иллюзией» материального мира» [2, с. 229]; «Основным и первым отличием «Христианской науки» от традиционного церковного христианства был категорический отказ признавать материальный мир. Для нее существовало только духовное» [там же]. И вместе с тем Christian Science не считала себя особой религией, настаивая на *практическом* характере своего знания. «Христианская наука» требовала также моральной и честной жизни как условия для избавления от умственных иллюзий и телесных недугов (считая их первопричиной страх, незнание и грех), но и оптимистически смотрела на проблему зла» [2, с. 230].

Выбор Прокофьевым такого типа религиозности, сочетающей в себе рациональность, идеализм и медицинскую практику, дал ему важные преимущества в борьбе за успех и самореализацию. Во-первых, *оптимистический взгляд на проблему зла позволил ему выстроить дистанцию между своим творческим «я» и политикой*, как бы не замечать зло, не придавать слишком большого значения его власти (Здесь мы, несомненно, входим в хрупкую зону моральных оценок, так как Прокофьев «не заметил» и травли Шостаковича, и много другого). Во-вторых, всю жизнь ему была свойственна душевная гармония и сбалансированность психических состояний, лишенное драматизма сочетание возвышенного и приземленного, духовного и материального. В-третьих, именно такой взгляд на проблему зла и врожденный оптимизм, поддерживаемый «Христианской наукой», совпадал с отсутствием в его мире трагического взгляда. Он не принадлежал к тому типу художников, как, например, Шостакович, гамлетовского склада, способных выразить необратимые потери ценностей и пропустить «распавшуюся связь времен» через свое сердце. На это указывают и отношения с Шостаковичем: Прокофьев, несомненно, уважал и ценил его, но он не был ему близок ни этически, ни эстетически. На мой взгляд, трагического в шекспировском смысле нет даже в музыке к балету «Ромео и Джульетте»: скорее, это вариант советской трактовки трагедии как «оптимистической». В-четвертых, тип религиозности, отказывающийся базироваться на негативных состояниях, например, страхе и страданиях, воспринимает романтическое и постромантическое погружение в бездны раздираемой противоречиями души как чуждое и опасное. В этом снова мы видим основу союза между ясным, жизнеутверждающим, солнечным мелосом Прокофьева и мировоззренческими установками советской эстетики на бодрость, радость, жизнерадостность. Вишневецкий свиде-

тельствует, опираясь на дневники Прокофьева, что он, действительно, не испытывал чувства страха, отчаяния, ненависти, унижения. Дело, конечно, не только в том, что он не впускал эти состояния в свой внутренний мир, но и обстоятельства для него складывались максимально благоприятно: он не подвергался репрессиям, и давление на него не оказывалось вплоть до последних лет его жизни. В-пятых, Прокофьев дистанцировался не только от психологизма романтического толка, но и от авангардизма Шенберга, постоянно стремясь к гармонии и новому мелодизму. Подсознательное и бессознательное – основные объекты авангарда и модернизма, вызывают интерес у Прокофьева как силы, требующие обуздания и заклания.

Тема союза такого масштабного художника как Прокофьев и власти слишком сложна, чтобы разобраться с ней в одной статье. Но мы можем сформулировать некоторые выводы, касающиеся генезиса и специфики советского конформизма в поле искусства:

— Конформизм возможен только при условии свободы выбора. Там, где есть прямое насилие, о конформизме говорить некорректно. Свобода выбора есть важнейшее условие обмена, торга, сделки между агентами в поле культуры. Свобода выбора не отменяет вынужденность или необходимость обмена, степень добровольности/вынужденности может варьироваться в зависимости от позиции, занимаемой актором.

— Конформистская стратегия начинается с того момента, когда актер уже вступил в социальную игру, а значит, принял правила. Или, пользуясь другой терминологией, когда актер вступил в переговоры с тем, кого он может даже считать своим противником. Нонконформистская стратегия – отказ от самой игры, или игра не по правилам, или создание своей, параллельной игры. В дискурсе торга конформизм начинается уже с обсуждения вопросов условий сделки. Главным в этих процедурах оказывается акцент на интересах самого актора, а целью является его выигрыш, в случае с художниками – успех, присвоение и перераспределение символического капитала.

Проведенное нами исследование позволяет утверждать, что Сергей Прокофьев был успешным игроком, хотя игра, в которую он вступил, была опасна, сложна и непредсказуема. Ставки были очень высоки, игрок был настоящий мастер. Так, может быть, стоит внимательно послушать кантаты, «Здравицу», историко-революционные оперы, чтобы, наконец, понять, отличаются ли «обменные» произведения от тех, которые, как нам наивно кажется, возникли в результате «божественного» происхождения?

Список литературы и источников

1. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. — М.: НЛО, 2000. — 342 с.
2. Вишневецкий И.Г. Сергей Прокофьев. — М.: Молодая гвардия, 2009. — 703 с.
3. Круглова Т.А. Советская художественность, или Нескромное обаяние соцреализма. — Екатеринбург: Изд-во Гуманитарного университета, 2005. — 383 с.

Н. А. Рогачева

«ДУХ» И «ДУХОТА» ЛИТЕРАТУРНОЙ ПУШНИНЫ

В системе политической риторики 1920-х годов немалое место занимает язык, предназначенный для описания новых отношений художника и государства. Постановления ЦК партии, помимо указаний на реальные действия по перестройке культуры в условиях «культурной революции», вырабатывают соответствующую риторику этого процесса. Среди риторических формул доминирует милитаристская метафора: военная лексика как нельзя более точно выражает напряженный характер времени и боевой настрой власти большевиков. Однако наряду и практически одновременно с милитаристской метафорикой складывается язык иного рода. В нем присутствуют органические метафоры роста и расцвета новых литературных сил. Такие метафоры должны привести к мысли о самопроизвольности и биологической целесообразности зарождения иной — пролетарской — формы культуры. Уже в 1919 году А. В. Луначарский активно пользуется вегетативной образностью для постановки задач новой культуры: «Дело государства <...> — широкой волной орошать пролетарскую ниву всем тем богато оплодотворяющим материалом, которого он является наследником» [12]. Оплодотворяющим материалом, судя по всему, служит классика.

Вопрос о форме пролетарского искусства лег в основу литературной полемики 1920-х годов и спровоцировал ряд сопоставлений классической русской литературы с драгоценным наследством, которое подлежит переделке и перекраиванию. Резолюция «Пролетариат и искусство» (1918) подчеркивала, что «сокровища старого искусства», «драгоценное наследие» «пролетариат должен брать в своем критическом освещении». В Ленинской ра-