



Гервер Лариса Львовна

**ОПЕРА «ИГРОК»
В ДНЕВНИКЕ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА**

По словам сына композитора Святослава Сергеевича, «Дневник Прокофьева – это уникальное произведение, которое имеет полное право получить свой номер опуса в его каталоге» [5:1, 9]. Такую оценку трудно оспорить. Дневник – несомненно, произведение, причем произведение с выраженным авторским стилем.

Особенной характерностью обладают те места дневника, где речь идет о процессе *обдумывания, создания* и нередкой у Прокофьева *переработки* сочинений¹. Конечно, встречаются и абсолютно нейтральные по форме короткие заметки, которые отвечают своему прямому назначению: сообщают, чем был занят композитор такого-то числа такого-то года. В близких по времени сообщениях на одну тему меняется в основном число: «Сочинял Концерт» (02.12.12 [5:1, 182]), «Вечером немного сочинял Концерт» (04.12.12 [5:1, 183]); «Увлека-тельно работал над “Маддаленой”» (06.09.13 [5:1, 347]), «Целую неде-лю горячо занимался “Маддаленой”» (10.09.13 [5:1, 348]). Прокофьев указывает сочинение целиком, но иногда за полным названием может

¹ Положительное отношение к переработкам отличает Прокофьева от многих дру-гих композиторов: «Я люблю переписывать сочинения [речь идет о переписыва-нии готовой части еще не законченного «Утенка». – Л.Г.] – как-то из грубых несус-разных набросков выплывает приличного вида вещь» [5:1, 502].

Музыкальный театр: источниковедение

следовать и уточнение: «Работал над “Огненным ангелом”. Истерика Ренаты» (15.02.20 [5:II, 80]).

Однако так обстоит дело далеко не всегда. Временами язык прокофьевских записей – острый, точный и живой – получает некую дополнительную степень свободы и творческой активности. Вдохновляют его на это оперы, особенно же – «Игрок». Сознательно или, скорее, бессознательно, Прокофьев использует в таких случаях определенные литературные приемы: чаще всего, *фигуры переосмысления* или *тропы* [2].

Главный из прокофьевских тропов – *метонимия*, «употребление слова в переносном значении, словосочетание, в к[ото]ром одно слово замещается другим, как в метафоре, с тем отличием от последней, что замещение это может производиться лишь словом, обозначающим предмет (явление), находящийся в той или иной (пространственной, временной и т. д.) связи с предметом (явлением), к[ото]рое обозначается замещаемым словом <...> Смысл м[етонимии] состоит в том, что она выделяет в явлении свойство, которое по своему характеру может замещать остальные» [4, 289]. Особенно привержен Прокофьев к одному из вариантов метонимии, где *часть замещает целое* (лат. *pars pro toto*)².

Сравним обычные по лексике прокофьевские выражения (левый столбец Таблицы) с их метонимическими аналогами (правый столбец):

² Классическим примером такого рода является пушкинская фраза «Все флаги в гости будут к нам», где слово «флаги» обозначает прибывшие в порт торговые корабли разных стран, у каждого из которых на мачте свой флаг.

Музыкальный театр: источниковедение

Таблица

<ul style="list-style-type: none"> ▪ «Работал над оперой» («Маддалена») [5:II, 162]. ▪ «Увлекательно работал над “Маддаленой”» [5:II, 347]. ▪ «Работал над моей четвёртой картиной» («Ала и Лоллий») [5:II, 524]. ▪ «Хорошо работалось над “Пьесами в себе”» («Вещи в себе» <i>ор.</i> 45) [5:I, 629]. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ «Утром работал над рулеткой» [5:II, 615]. ▪ «Утра три работал над Бабуленькой, которая сочинялась с восхитительной лёгкостью» («Игрок») [5:I, 583]. ▪ «Удачно работалось над рулеткой и утром, и днём» [5:II, 614]. ▪ «Очень хорошо работалось над Генералом» («Игрок») [5:I, 586].
<ul style="list-style-type: none"> ▪ «Кончил оркестровать первый акт “Игрока”» [5:II, 695]. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Кончил оркестровать Бабуленьку («Игрок») [5:II, 606].
<ul style="list-style-type: none"> ▪ «Балет идёт превосходно» («Ала и Лоллий») [5:I, 513]. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Рулетка идёт хорошо («Игрок») [5:I, 605].
<ul style="list-style-type: none"> ▪ «Немного сочинял “Огненного ангела”» [5:II, 79]. ▪ «Сочинял хлопушку – введение серьёзного Adagio» (<i>Квинтет ор.39: метафорическое прозвище «хлопушка» сочетается с переводом на язык обычных обозначений</i>) [5:II, 271]. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ «Бабуленьку не сочинил» («Игрок») [5:I, 596]. ▪ «Сочинял рулетку» («Игрок») [5:I, 607].
<ul style="list-style-type: none"> ▪ «Сегодня я кончил “Три апельсина”» [5:II, 32]. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ «Бабуленька кончена» («Игрок») [5:I, 596]. ▪ «Кончил Хозяйку» («Огненный ангел») [5:II, 81]. ▪ «Кончил Пьяниц и Обжор» («Любовь к трем апельсинам») [5:II, 20].

Легко увидеть, что Прокофьев употребляет одни и те же глаголы для обозначения одних и тех же действий, однако предмет, на который направлено действие, обозначен по-разному. В одних случаях присутствуют полные названия, в других – их *метонимические замещения*. Естественно предположить, что приверженность Прокофьева к метонимии связана с эффектом *сокращения* текста.

Как известно, Прокофьев писал, выпуская гласные, кроме начальных букв и окончаний, т.е. пользовался *консонантным* письмом. А использование метонимических сокращений давало ему возможность выпускать не только буквы, но и слова.

Мало сомнений и в том, что Прокофьева привлекала *игра несоответствий* между действием и предметом, на который оно направлено. Некоторые примеры из правого столбца нашей Таблицы –

Музыкальный театр: источниковедение

настоящие находки Прокофьева. Это и единственное в своем роде выражение «оркестровать Бабуленьку», и убийственное «кончил Бабуленьку» (а также Хозяйку, Обжор и Пьяниц) – почти что «прикончил»: из-за метонимического сокращения действие оказывается перенаправленным не на сочинение или его часть, а на персонажа – так сказать, живое существо.

Говоря серьезно, каждая из записей, помещенных в правый столбец, указывает на часть большого сочинения. Однако вместо выражений «сцена рулетки» и «сцена Бабуленьки» – каждое из них появляется в дневнике лишь единожды [I, 599, 752] – Прокофьев везде пишет просто: «Бабуленька» и «рулетка». В записях об «Игроке» оба эти слова приобретают значение лейтмотивов.

Почему именно эти?

Рулетка была исходным образом для Достоевского, по роману которого написана опера Прокофьева: первоначальным названием романа было не «Игрок», а «Рулетенбург» [3, 778]. Сходным образом мыслил и Прокофьев. Первое, что вдохновило его, была идея «изобразить рулетку, толпу и страшный азарт» [5:1, 371]. Ну а Бабуленьку Прокофьев в записи от 8 ноября 1927 года называл наиболее удавшимся персонажем всех своих к тому времени написанных опер [5:II, 604], «сombл'ем» (гвоздем) показа двух первых действий «Игрока» А. Коутсу³ [5:I, 592], «любимейшим местом «Игрока» [5:I, 596]. Он вспоминал о Бабуленьке и в отчетах о событиях реальной жизни: например, по поводу сходящей с парохода Н. Кошиц⁴ – «в мехах, в камнях» – написал: «Целый крестный ход. Только разве появление Бабуленьки в «Игроке» может сравниться с этим» [5:II, 120].

³ Коутс, Альберт Карлович – русско-английский дирижёр и композитор, в 1911–17 гг. был главным дирижёром Мариинского театра.

⁴ Кошиц Нина Павловна – певица, исполнительница сочинений Прокофьева.

Музыкальный театр: источниковедение

Те же два слова, «Бабуленька» и «рулетка», задействованы на еще одном, более высоком, уровне метонимических сокращений. И здесь часть, так сказать, представляет от имени целого: в ряде случаев каждое из обсуждаемых нами слов замещает *название оперы*.

Обратимся к записям, посвященным показу еще незаконченного «Игрока» в Мариинском театре. Первая из них датирована 3 апреля 1916 года:

Рулетка идёт хорошо, но пишу понемногу <...> Телефонировал мне Асланов⁵, приглашал играть концерт и дирижировать в Павловске «**Симфоньеттой**» <...> затем рассказывал о заседании комитета в Мариинском театре, состоящего из старцев: Кюи, Соловьёва, А. Танеева и Ляпунова. Рассматривались новые оперы и одобрены: **испанская опера Альбениса** и «**Сафо**» нашего скромного во всех отношениях Чеснокова. Коутс поднял было вопрос о слушании и моего «**Игрока**», по-видимому, чтобы устроить скандал комитету, т.е. чтобы комитет ахнул от ужаса, а оперу всё же поставили, но Малько⁶ и Асланов отговорили Теляковского⁷ от подобных экспериментов и слушание «Игрока» состоится на днях, по окончании функций комитета [5:1, 604–605].

Перечислены: «рулетка», «Симфониетта», неназванная опера Альбениса, «Сафо» Чеснокова и «Игрок» – опера «Игрок» начинает и замыкает ряд упомянутых здесь сочинений.

В первом случае Прокофьев пишет «рулетка», фиксируя заключительную фазу сочинения «Игрока», которого он готовит к показу в Мариинском театре (чему и посвящена не вошедшая в цитату часть записи). Здесь слово «рулетка» служит метонимическим сокращением *названия оперы* вместе с уточнением конкретного момента ее действия (сравним: «Сцена рулетки из оперы “Игрок” идет хорошо»). Ну а

⁵ Асланов Александр Петрович – дирижер, руководитель летних симфонических концертов в Павловске в 1909–1916 гг.

⁶ Малько Николай Андреевич – дирижер Мариинского театра в 1909–1917 гг.

⁷ Теляковский Владимир Аркадьевич – русский театральный деятель, директор Императорских театров в 1901–1917 гг.

Музыкальный театр: источниковедение

во втором случае, передавая разговор об «Игроке» между деятелями Мариинского театра, Прокофьев, естественно, называет свое сочинение подлинным именем.

В сходной роли оказывается и «Бабуленька», но с одной лишь разницей. «Рулетка» – строго локализованная часть оперы: это вторая картина четвертого действия. А именование «Бабуленька» может относиться к одному из двух моментов действия или же к обоим сразу, если иметь в виду «портрет» Бабуленьки⁸ как персонажа, появляющегося дважды: как гром среди ясного неба во второй сцене второго действия (когда половина персонажей оживленно обсуждает, скоро ли она умрет, оставив им свои денежки), и в середине третьего действия, после своего оглушительного проигрыша. И все же существует дневниковая запись, в которой слово «Бабуленька» прочитывается как метонимическое сокращение, подразумевающее оперу в целом.

Через четыре дня после обсуждения вопроса об «Игроке» было назначено его слушание в Мариинском театре. Приведем фрагмент подробного отчета об этом событии:

Прочтя либретто первого акта, я принялся играть его. Малько перерачивал мне страницы, Зилоти смотрел через моё плечо <...> Играл я ничего, даже совсем ничего, но голоса у меня нет никакого и я мог только декламировать, да иногда выстукивать вокальную партию на рояле, но моя декламация за музыкой еле была слышна. Кроме того, я скоро охрип, а по свидетельству Зилоти очень душил педаль. После первого акта я немного передохнул, затем прочёл либретто второго акта, уже в совершенно измученном виде, проделал тоже с третьим. Тартакова⁹, по-видимому, очень заинтересовала Бабуленька: он несколько раз подходил и смотрел в ноты. Теляковский ровно ничего не понял. Но, конечно, надо было сослаться

⁸ Вскоре после завершения второй редакции «Игрока» в 1927 году Прокофьев еще раз перерабатывает оперу, превратив ее в симфоническую сюиту «Четыре портрета и “развязка” из оперы “Игрок”» (1930).

⁹ Тартаков Иоаким Викторович – певец, педагог, главный режиссер Мариинского театра в 1909–1923 гг.

Музыкальный театр: источниковедение

на мою декламацию: без пения непонятны вокальные партии и мелодическая сторона. Поэтому не лучше ли – теперь это поздно, а вот осенью – дать хотя бы один акт разучить певцам и исполнить его с оркестром? Тогда опера будет совершенно ясна [5:1, 605].

Тартакову, конечно же, понравилась *вся опера*, а в ней он особенно выделил Бабуленьку: так и следует понимать слова Прокофьева о том, что Тартакова «заинтересовала Бабуленька». Через два дня, в Страстную субботу, Тартаков, увидев Прокофьева на заутрене в консерваторской домовой церкви¹⁰, нежно расцеловался с ним, говоря: «Талантливый, талантливый...» [5:1, 607]: и в этом случае естественно предположить, что похвалы Тартакова относятся не к одним только сценам с Бабуленькой, а к опере целиком, особенно если учесть, что «Игрок» (судя по записям в дневнике) был, возможно, первым сочинением Прокофьева, которое слышал Тартаков.

Персонификация – еще один характерный прием дневниковых записей Прокофьева. Это троп, состоящий в перенесении признаков и свойств человека на неодушевленные предметы и отвлеченные понятия. В данном случае свойствами человека наделяется музыкальное сочинение или его часть, о которых Прокофьев пишет как о людях, соответствующим образом их именуя. Вот некоторые из примеров: «Сочинял “Игрочёночка”» [5:1, 575]; «Надо было пересмотреть мою “Ньетточку”» [5:1, 149]. «Игрочёночек» – что-то вроде «ребёночка», а «Ньетточка» (имеется в виду Симфониетта ор. 5) звучит как имя барышни – можно вспомнить Антуанеточку Рудавскую, персонажа дневника. Шутливыми персонификациями являются и выражения вроде «оркестровать Бабуленьку» или «кончил Бабуленьку» (ко всем этим выражениям естественно поставить вопрос *кого?* а не *что?*).

¹⁰ Храм Рождества Пресвятой Богородицы – домовая церковь при Консерватории Императорского русского музыкального общества.

Музыкальный театр: источниковедение

Несколько ярких примеров персонификации содержат и записи об «Огненном ангеле», с которым Прокофьев, судя по дневнику 1927 года, боролся, и не на жизнь, а на смерть. Он всего трижды употребил в дневнике слово «душить» по отношению к собственному «детищу», и все три раза в связи с «Огненным ангелом»: «Сегодня, слава Богу, кончил увертюру. Пора было её задушить, а то она сама меня душила» [5:II, 430]. «Днём работал над “Огненным ангелом”, додушивая пятый акт [5:II, 563], и наконец: «Не верится прямо, что додушу моего «Огненного ангела» [5:II, 581].

Эти записи относятся ко времени, когда автор разочаровался и в «Огненном ангеле», и в «Игроке»¹¹: «Честно приведу в порядок обоих и затем долой из этого чёрного мира» [5:II, 579]. Обратим внимание на слово «обоих». Из двух вариантов винительного падежа для местоимения *оба*: *обоих* (при одушевленных предметах), и *оба* (при неодушевленных) он уверенно выбирает *обоих*, т.е. говорит об операх как о живых существах. Разъяснение пассажа по поводу «черного мира» мы находим в той же записи: «Масса убухано хорошей музыки на сюжет, за который я теперь ни за что бы не взялся. И за «Игрока» не взялся бы <...> Год его написания совпадает с годом открытия Christian Science¹², и подумать, что в тот момент, когда в Америке создавалось величайшее учение, наш русский гений метался между шалой женщиной и игорным столом, и затем стремительно строчил автобиографический роман о том и о другом!» [5:II, 579].

¹¹ Приведем характерный фрагмент записи, датированной 6–12 октября 1927 года: «“Огненному ангелу”, перегруженному чертовщиной, не везёт <...> а сколько музыки ухлопано!» [5:II, 596].

¹² *Christian Science* или, иначе, «Духовное врачевание» – религиозная система, которую исповедовал Прокофьев. См.: [6].

Музыкальный театр: источниковедение

Еще одно свойство дневниковых записей проявляется в *преодолении границы между художественным миром оперы и реальным миром*, в котором существует автор, создающий оперу и вносящий отчеты об этом занятии в дневник. Прокофьев как бы мыслит себя по обе стороны этой границы, что особенно заметно в записях об «Игроке»: в них присутствует нечто личное.

Само название оперы «Игрок» – ходовое русское слово, к которому Прокофьев прибегает очень часто. Он пишет об *игроках* в шахматы, в бридж, в рулетку, на бирже; о выигрышах и проигрышах. Конечно, об игре на фортепиано. Поэтому название оперы возникает в тексте дневника наподобие тщательно подготовленной темы музыкального сочинения. Существуют и другие увязки «Игрока» с прокофьевским жизненным контекстом. Мысль об этой опере возникает у Прокофьева после его знакомства с рулеткой. 6 ноября 1913 года он пишет: «Дома играл на рояле и зачитывался «Игроком» Достоевского [намеренное сближение слов «играл» – «Игроком». – Л.Г.]. Я уже давно знаю эту повесть; недавно приходило в голову, что это неплохой сюжет для оперы. Теперь, когда я летом сам поиграл в рулетку, мне эта великолепная повесть с её ужасной, нелепой атмосферой очень нравится» [5:1, 370]. В ряду подобных совпадений оперы с жизнью и имя героини любовного сюжета – Полина. Ряд Полин начинается с Апполинаруи Сусловой – это возлюбленная Достоевского, прототип героини его романа «Игрок». Прокофьев, в свою очередь, тоже был увлечен Полиной (Подольской), о которой писал: «Она – Полина, как моя героиня, такая же рыжая, тонкая и глаза кошачьи» [5:1, 627].

Первые записи об «Игроке» имеют стратегический характер, в них нет ни переименований, ни *игровой* лексики. 28 октября 1914 г. Прокофьев вписывает в дневник нечто вроде манифеста:

Музыкальный театр: источниковедение

Я шёл домой и обдумывал оперу: «Игрок». Это страшно интересно. На «Утёнке» я немного испробовал мой новый оперный стиль, а в балете [имеется в виду «Ала и Лоллий». – Л.Г.] выучился сочинять сцены. Я сам придумаю инсценировку «Игрока» и сам напишу текст. Это будет лучше, чем кто-либо, ибо как это будет в музыке я буду придумывать вместе с текстом. Это будет поворот в оперном искусстве и доказательство всей ходульности Вагнера (принципов «немузыки») [5:1, 518].

Однако вскоре, когда сочинение пошло полным ходом, он начинает писать об «Игроке» как человек, находящийся в гуще событий. При помощи стилистической фигуры *эллипсис* автор превращается в некоего дополнительного персонажа оперы, знающего наперед, что должно произойти: «С нетерпением жду приезда Бабуленьки – осталось немного» [1, 575]¹³ (сравним: «с нетерпением жду [того момента, когда приступлю к сочинению сцены] приезда Бабуленьки»). На следующей странице Прокофьев разыгрывает ту же ситуацию иначе: он не просто «ждет приезда» но, так сказать, спешит навстречу: «Сегодня сцена Маркиза с Алёшкой шла лихо вперед, и я почти у Бабуленьки. То-то славно». [5:1, 576].

Сочиняя то, что он назвал «вторым пришествием Бабуленьки» [5:1, 592], Прокофьев, в качестве информации о моменте действия, приводит цитату из Достоевского: «И голос, и тон бабушки резко изменился»¹⁴ [5:1, 596], и тут же добавляет, как бы продолжая разговор об общей знакомой: «но всё же нет-нет да прежняя строптивость про-

¹³ Нет никаких сомнений, что Прокофьев имеет в виду время, когда можно будет приступить к сочинению второй половины II действия, где с криками «Алексей Иванович! Алексей Иванович!» появляется Бабуленька. Однако по сути это прием того же свойства, что был в ходу у поэтов Серебряного века: Прокофьев с нетерпением ждет приезда героини Достоевского, Мандельштам обращается к героине оперы Глюка со словами: «Ничего, голубка Эвридика, что у нас суровая зима...», лирический герой Кузмина становится участником перестановки моцартовских персонажей по образцу *Così fan tutte*: «Я – Фигаро, а вы... вы – донна Анна. Нет, дон Жуана нет, и не придет Сузанна!». См. об этом: [1, 24–26].

¹⁴ У Достоевского: «И голос и тон бабушки ярко изменились» [3, 682].

Музыкальный театр: источниковедение

рывается» [там же] – то есть прорываются интонации первой сцены Бабуленьки¹⁵.

В таком же тоне Прокофьев сообщает о сочинении сцен, в которых действуют главные герои любовно-психологической линии: «Алексей остался один», «Алексей добежал», «С Полиной истерика» [5:1, 592, 602, 610].

Завершим обзор прокофьевских «репортажей» следующей цитатой:

Бабуленька кончена, уехала старушка. И появился безумствующий Генерал» [5:1, 597].

Здесь искусно соединены событийные планы дневника и оперы «Игрок». «Бабуленька кончена» – образец метонимического остроумия Прокофьева, отчет о только что законченном эпизоде 3-го действия; «появился безумствующий Генерал» – двойной отчет: и о следующем далее заключительном эпизоде того же действия, и о музыке, которую предстоит написать; «уехала старушка» – фраза Алексея из начала IV действия, в которой он вспоминает о недавних событиях. Фраза Алексея идет в пандан с фразой «Бабуленька кончена» и как будто повторяет ее структуру и смысл. Однако посредством сходной структуры Прокофьев лишь обыгрывает отличие по существу: в первом случае Бабуленька – объект действия (с нею покончено), а в другом – субъект (она, вопреки ранее сказанному, уехала).

Дневник Прокофьева ценен не только объемом содержащихся в нем фактов его жизни и творчества. Восприятие дневника как уникального произведения, которое достойноopusного номера [5:1, 9], позволяет нам задаться вопросом о возможной корреляции между

¹⁵ Завершает эту запись фраза: «Пишу с любовью» [5:1, 596].

Музыкальный театр: источниковедение

стилем дневника и музыкальным стилем Прокофьева. Существует, по крайней мере, одно совпадение между тем и другим — рационально выраженное стремление к краткости. В вербальном тексте это пропуски гласных букв и метонимические сокращения слов. В музыкальном — стремление к лаконизму, оценка качества сочиненной музыки в минутах¹⁶.

Главным же результатом внимательного вчитывания в стиль и слог дневниковых записей Прокофьева может стать некое дополнительное представление о его психологическом портрете, что и было основной целью нашего краткого очерка.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гервер Л.Л.* Музыка и музыкальная мифология в русской поэзии первых десятилетий XX века. М.: Индрик, 2001.
2. *Григорьев В.П.* Тропы [Электронный ресурс] //Литературный энциклопедический словарь. URL: https://literary_encyclopedia.academic.ru/7039/%D0%A2%D0%A0%D0%9E%D0%9F%D0%AB.
3. *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений в пятнадцати томах. Т. 4. Л.: Наука, 1989.
4. *Л[еонид] Т[имофеев].* Метонимия //Литературная энциклопедия. В 11 т. М.: издательство Коммунистической академии, Совет-

¹⁶ См., в частности, две записи, от 26 и 28 декабря 1918 года, посвященные I акту оперы «Любовь к трем апельсинам» [5:1, 758]. Подсчет в минутах — характернейший прокофьевский мотив, особенно частый в записях о перемещениях по городу или о визитах к знакомым, деловых встречах и т.п. В минутах не только фиксировалось прошедшее время, но и планировалось будущее: «С большим увлечением составил себе подробный проект поездки, распределив всё с точностью до минуты» [5:1, 311].

Музыкальный театр: источниковедение

ская энциклопедия, Художественная литература. Под редакцией В.М. Фриче, А.В. Луначарского. Т.7. 1934.

5. *Прокофьев С.С.* Дневник. В 3 томах. Париж: sprkfv, 2002 г.

6. *Савкина Н.П.* Христианская наука в жизни С.С. Прокофьева // Научные чтения памяти А.И. Кандинского / Ред.-сост. Е.Г. Сорокина, И.А. Скворцова. М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 2007. С. 241–256.

BIBLIOGRAPHY

1. *Gerver L.L.* Muzyka i muzykal'naya mifologiya v russkoj poehzii pervyh desyatiletij НКН века. М.: Indrik, 2001.

2. *Grigor'ev V.P.* Tropy [Электронный ресурс] //Literaturnyj ehnciklopedicheskij slovar'. URL: https://literary_encyclopedia.academic.ru/7039/%D0%A2%D0%A0%D0%9E%D0%9F%D0%AB.

3. *Dostoevskij F.M.* Sobranie sochinenij v pyatnadcati to-mah. Т. 4. L.: Nauka, 1989.

4. *L[eonid] T[imofeev].* Metonimiya //Literaturnaya ehnciklopediya. V 11 t. М.: izdatel'stvo Kommunisticheskoy akademii, So-vetskaya ehnciklopediya, Hudozhestvennaya literatura. Pod redakciej V.M. Friche, A.V. Lunacharskogo. Т.7. 1934.

5. *Prokof'ev S.S.* Dnevnik. V 3 tomah. Parizh: sprkfv, 2002 g.

6. *Savkina N.P.* Hristianskaya nauka v zhizni S.S. Prokof'eva // Nauchnye chteniya pamyati A.I. Kandinskogo / Red.-sost. E.G. Sorokina, I.A. Skvorcova. М.: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P.I. CHajkovskogo, 2007. S. 241–256.

