



Елена Георгиевна Польшаева

СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ: НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЕ ЗАМЫСЛЫ 20-х ГОДОВ

Писать о возможном, но не сбывшемся – сомнительная задача. Предмет как таковой отсутствует, есть только домыслы и предположения, которые легко как подтвердить, так и опровергнуть. Тем не менее, подобные вопросы неизменно привлекают внимание исследователей. Филологи давно уже составляют списки ненаписанных сочинений (у писателей склада Достоевского они могут быть очень длинными), искусствоведы анализируют «бумажную» (т.е., так и оставшуюся на уровне проекта) архитектуру, с помощью реставраторов вскрывают закрашенные на полотнах слои, музыковеды же штудируют тетради с эскизами, черновики и либретто несостоявшихся опер. Все это сегодня представляется важным для целостного творческого облика художника, очерчивает логику его мысли, напрямую связано с проблематикой творческого процесса и потому не может оставаться без внимания.

В поле зрения исследователей Прокофьева уже попадали оперные планы композитора, в частности, «Рассказ о простой вещи» по повести Б. Лавренева, «Хан Бузай» по казахским народным сказкам, «Расточитель», «Далекие моря», «Вас вызывает Таймыр» по пьесам Н. Лескова, В. Дыховичного, А. Галича и К. Исаева (они представлены в статьях Н. Бабаташ, Н. Лобачевой, а еще прежде – М. Сабининой [1; 7; 15]). В центре внимания предлагаемой работы оказываются не-

осуществленные замыслы композитора 20-х годов, так называемого «зарубежного» или «европейского» периода, который продолжался приблизительно с 1919 по 1933 год.

Прокофьевские 20-е

Время, в которое композитор оказался сначала в Америке и потом в Европе, сопровождалось для него необыкновенным творческим подъемом, было сопряжено с исключительной интенсивностью переживания событий – как художественных, так и внешних. Молодого человека, покинувшего революционную Россию на пороге своего будущего, переполняли новые идеи, предчувствия иных горизонтов, открытий и высот. Все это известно как бы а priori и не требует специальных доказательств. На страницах дневника периодически появляется: «очень много замыслов» и «планов масса». Каких же именно?

Здесь и кроется первое противоречие, так как прямой ответ на этот вопрос отсутствует. Казалось бы где, как не в собственном дневнике, они должны быть рассыпаны гроздьями, где еще композитор мог поделиться ими, в первую очередь, с самим собой? Тем не менее, о замыслах своих он, в лучшем случае, разве что оговаривается или проговаривается. Планы и намерения представлены в виде намека, главное остается за семью печатями, надежно сокрытое от посторонних глаз. Что мы знаем об опере «Газовый завод по Жюль Верну»? Ничего, кроме того, что она один раз упоминается в письме к П.П. Сувчинскому от 21 апреля 1922 года [2, 52]. О «сонате для хора»? Существует лишь единственное описание, появившееся как отклик на репетицию испанского хорового коллектива. Каждое новое впечатление вызывало мгновенную реакцию: «Очень интересно. А что – написать сонату, для хора, без слов? Особенно если много стакато и вообще, если хорошо инструментовать голосовую звучность», – записывает

Прокофьев 22 марта 1920 года [12, 88]. Примеры можно продолжать. К счастью, переписка и дневник дополняют и частично проясняют друг друга, путем сопоставления разрозненных упоминаний вырисовывается некоторая общая картина, на основании которой можно попытаться сделать какие-то выводы.

«Движелище» П. Сувчинского

Из всех прокофьевских замыслов этого времени, пожалуй, самый необычный и неожиданный принадлежит даже не ему самому, а его другу – Петру Сувчинскому. Последний сейчас уже не нуждается в специальном представлении, он занял прочное место в биографии Прокофьева как его советчик, корреспондент и (несостоявшийся) соавтор. Будучи на год младше Прокофьева, Сувчинский вел себя по отношению к нему как старший, в частности, считал своим долгом приобщать композитора к новым явлениям в искусстве. Сувчинский слыл человеком знающим и искушенным, чувствующим смысл своевременного в искусстве и духовной жизни вообще (неслучайно его имя значится среди основателей евразийства). Он не был композитором, как Стравинский, и не решал судьбу произведений, как Дягилев, держался скорее обособленно, немного в стороне, как частное лицо, наверное, поэтому Прокофьеву было проще позволить себе открытость в общении с ним. Слова композитора «в остроту взгляда его я верю», записанные в дневнике 27 ноября 1922 года [12, 208], свидетельствуют о значительной степени доверия. Сувчинский также охотно делился своими идеями, благо у него всегда было их в избытке. С 1921 по 1925 год, во время своего пребывания в Берлине, он активно интересовался театром, писал сценарии, один из которых особенно понравился Прокофьеву. «Человеческое / Автоматическое солнце» – названия, очевидно, рабочие, под которыми сценарий фигурирует в

переписке. «Движелище», «Вертелище», а также «Лицедейство», судя по описаниям, относятся скорее к его жанру или общему характеру действия.

И об этом проекте, к сожалению, известно не больше, чем можно почерпнуть со страниц переписки и дневника. «Сувчинский читал мне свое “Движелище”, сценарий оперы, задуманной в самом что ни на есть современном стиле. Очень интересно, хотя грандиознейшая работа. *А я еще Ангела не кончил*» [курсив мой – Е.П.], – эта запись датируется 25 февраля – 23 ноября 1922 года [12, 207].

Создание оперы «Огненный ангел» с многочисленными переработками и редакциями растянулось на период с 1919 года по 1927-й, стоила композитору немалых затрат времени и сил, была сопряжена с серьезными сомнениями, разочарованиями и даже размышлениями о том, не стоит ли поступить с ней так, как это сделал Н.В. Гоголь со вторым томом «Мертвых душ», а именно «бросить... в печку»¹. Здесь можно задаться риторическим вопросом «что было бы, если...», хотя ответ лежит на поверхности: Прокофьев определенно «примеривал» сценарий Сувчинского для своей гипотетически новой оперы.

«Дорогой Петр Петрович, только что получил Ваше пузатое письмо. В Вашем “вертелище” название – О человеческом солнце и пр. – превосходно. Содержание, с Вашим анафемским почерком, еще не осилил», – пишет Прокофьев в открытке с атлантического побережья Сан-Бревен-ле-Пен 22 августа 1921 года [2, 43]. «Пузатое письмо» в тщательно упорядоченном архиве композитора отсутствует (как и другие, наиболее интересные и содержательные), о чем приходится в очередной раз сожалеть, в литературе о Сувчинском об этом сценарии так же нет ни слова. Некоторые дополнительные штрихи, поясняющие характер спектакля, складываются по строкам прокофьевских писем:

¹ Запись в дневнике от 28 сентября 1926 года [12, 439].

Ваше действие прочел с очень большим интересом. Более подробное обсуждение впоследствии².

Я, закрутившись перед отъездом из Европы, не написал Вам, как хотел, про Ваше Лицедейство, которое мне очень понравилось, только не убедительно начало, т.к. Еремий в глазах публики будет только нелепым, а между тем он ведь целая философия³.

Надеюсь, Вы поправились и лежание в кровати использовали на обдумывание и развитие Движелища⁴.

А что автоматическое солнце? Вы никогда мне про него не пишете. Я ведь у Вас не из вежливости спрашиваю⁵.

Движелищем я интересовался и продолжаю интересоваться. Если удастся выровнять его в стройное целое, завершить его не умозрительным концом, т.е. концом, не роняющим интереса к действию, и нафаршировать бездной сценических эффектов (которые мы оба так любим), то выйдет чрезвычайнейшая опера. И уж, конечно, если писать, то как оперу, а не как представление со случайной музыкой⁶.

Поздравляю Вас с окончанием Человеческого солнца. С «цельной и обдуманной» постановкой согласен. С дополнительными шумами и звуками тоже, но их надо точно определить и почти нотировать, так сказать, внести в партитуру, хотя бы и не как музыку, а например, как Ганс Закс [башмачник, герой оперы Р. Вагнера Нюрнбергские мейстерзингеры – *Е.П.*] колотит молотком: будто и не в такт, но все же, и ритм, и качество шума точно указаны⁷.

Следующие два письма, сохранившиеся со стороны обоих адресатов, приближают нас еще на шаг к этому несостоявшемуся проекту,

² Здесь и далее на с. 115 цитируются письма Прокофьева Сувчинскому по изданию: [2]. Письмо от 15 сентября 1921 года [2, 43]. Далее при цитировании данного источника: письмо.

³ Письмо от 7 ноября 1921 года [там же, 44].

⁴ Письмо от 6 апреля 1922 года [там же, 48].

⁵ Письмо от 21 апреля 1922 года [там же, 53].

⁶ Письмо от 17 июня 1922 года [там же, 60].

⁷ Письмо от 6 сентября 1922 года [там же, 67].

на этот раз к его творческо-технологической стороне. Редко, когда прямым текстом проговариваются столь важные вопросы. Из письма Сувчинского:

Занимаюсь крюками – вот что мне пришло в голову: мне кажется, есть два типа музыкально-словесного интонирования – роспев и речитатив. Речитатив – разворачивается в оперно-драматическую музык[альную] декламацию. – Основанием (как бы основным слагающим элементом) – в речитативе и муз[ыкально]-драматической декламации – служит слово – в его логическом и фонетическом значении. Отсюда эмоциональность этого типа творчества и отсутствие мономерности + (слова мешают общему музыкально-пластическому развитию и движению).

В роспеве же – основополагающим элементом является слог. Это возвращает примат музыкальной пластике, лишает слово его эмоциональности, усиливает значение тембра и интонации и, наконец, позволяет «перекладывать на музыку» – все что угодно, любое философское рассуждение наприм[ер]. Ведь на этом построен весь знаменый роспев. Распевая основание слога – в стихирах дается вся православная догматика, глубочайшие философские концепции. И они (т.е. богословские концепции) предстают в совершенно объективном виде, без психологизма и эмоциональности, составляя действительно монолитные музыкально-линейные построения. Получается странная парадоксальность – деградация слова – во имя слога, но восполнение этого в пластичности периода. Иначе говоря, от слога к периоду, помимо инстанции слова. Понятно ли это?

Рассматривая знам[енный] роспев – я ужаснулся, насколько мы все утратили понимание тембра интонаций. Это топорное вокальное деление по диапазонам – ужасно! Ведь в старинном пении была своя вокально-хоровая оркестровка и, в сущности, каждый слог распевался несколько иначе, другим тембром, иной интонацией.

Все-таки слово и музыка – звук – два самоначатных явления. И их сочетание (напр[имер] в опере) требует какой-то системы, подхода. Я боюсь, что в Вашей идее мелодекламации – как раз утверждается не «слоговое» начало, а «словное», и тут возможны

всяческие перебои и интерфузии музыки и слова. Впрочем, все это только отрывочные мысли...⁸.

Ответ Прокофьева:

Крюки – это очень интересно. Я тоже думаю о крюках, хотя в несколько иной плоскости. Что если создать драму с музыкой на всем протяжении, т.е. создать – да простите за мерзостное слово – мелодекламацию, но такую, у которой все слова приделаны «крюками» к музыке, т.е. произносятся в строгий ритм, фиксирующий (но, храни Бог, не порочащий) декламацию? Т.е. вся драма – это речитативы без нот, но с хвостами этих нот, указывающими ритм. К такой вещи как Движелище, не подошло бы это больше, чем оперный прием?⁹

Очевидно, что Сувчинский и Прокофьев говорят в данном случае о разных вещах. Композитор размышляет о способах записи речитатива, о том, что вошло в начале XX века в музыкальный театр и вокальное творчество в целом как *Sprechstimme* или *Sprechgesang*, активно применялось в современной на тот момент немецкой музыке, в том числе в творчестве А. Шенберга и А. Берга, коих Прокофьев не баловал своим вниманием. Для него, в отличие от нововенцев, была важна полная точность нотации, включая так называемые импровизационные эпизоды с «шумовой музыкой». Сувчинский исходит из своего опыта в области церковной музыки. Мысль о приоритете слога над словом основывается на практике распевания стихир, а особое внимание к тембру интонаций подчеркивает индивидуальность каждой из попевок гласов.

Совместная работа Прокофьева с Сувчинским над «Движелищем»/ «Человеческим солнцем» не сложилась, и не только по причине занятости композитора «Огненным ангелом». Далекое не все свои

⁸ Письмо Сувчинского Прокофьеву от 3 марта 1924 года [2, 112].

⁹ Письмо Прокофьева Сувчинскому от 14 марта 1924 года [там же, 111].

проекты Сувчинский смог довести до завершения. Так, мелькнувший однажды на страницах писем «Савонарола», например, не появится больше ни разу. Прокофьев видел в Сувчинском единомышленника, разделявшего его взгляды на музыкальный театр, был готов и хотел работать с ним вместе. Никто иной как Сувчинский мог стать автором либретто «Стального скока», и с причинами, по которым он отказался работать над ним (невозможность сделать балет нейтральным, а не исключительно политизированным: «белым» или «красным»), композитор, судя по всему, не согласился. Таков уж был этот человек, не пожелавший многого довести до конца. «Чистоплотный Понтий Пилат! Пилат, наверное, потому умыл руки, что боялся микробов от иудейской черни. Так, вероятно, он объяснит, если потребовать его дух к ответу», – отреагировал Прокофьев в дневнике 12 июля 1925 года [12, 339]. Впоследствии либретто к балету написал он сам, обсуждая детали с художником-сценографом первой постановки Г. Якуловым и отвергнув всех кандидатов в либреттисты, с которыми не хотел иметь дела.

Что касается «Человеческого/ Автоматического солнца», нам ничего не остается, кроме как провести параллель с первой русской футуристической оперой М. Матюшина, К. Малевича, А. Крученых «Победа над солнцем», а также с индивидуальным прокофьевским «солнечным» мифотворчеством, простирающимся от финала «Скифской сюиты» с его «шествием Солнца» до знаменитой «Деревянной книги», в которой молодой композитор побуждал своих друзей и современников высказаться о солнце [11].

Размышления о мелодекламации

Прокофьев, между тем, свою идею не оставил, «мелодекламация» (в кавычках и с оговорками на счет вызывающего у него раздражение слова) занимала его в течение последующих лет.

Я обдумывал новую форму «музыкальной драмы», которая может родиться из мелодекламации. Только декламации надо рифмовать и записать нотными крючками, чтобы строго координировать с музыкой. Впрочем, можно даже не очень строго – лишь бы сильные части были вовремя (а то речь будет слишком скованна). Кроме того, можно указывать повышение и понижение голоса и писать его на трех линейках (без какого бы то ни было отношения к тону). Таким образом вся драма будет крепко связана с музыкой. Главная трудность – это неприятный звук говорящего голоса на фоне музыки, но тут, я думаю, можно выучиться оркестровать так же, как выучились оркестровать фортепианные концерты, в которых тоже легко нарваться на неприятные сопоставления. Надо еще подумать и «выносить» эту идею¹⁰.

В одном из дневниковых пассажей речь идет о целом «плане»:

Развивал М[арии] В[икторовне] Боровской, жене пианиста А. Боровского, урожденной Барановской, давней приятельнице композитора – Е.П.] план моей новой формы «музыкальной драмы» – она ведь занималась с Мейерхольдом и даже читала лекцию про театр...¹¹

Слух Прокофьева как локатор вылавливал из посторонних музыкальных впечатлений то, что было созвучно его идеям:

Вечером со Сталем были на «Царе Давиде», оратории Онеггера, в которой, между прочим, введено чтение и даже есть моменты мелодекламации. Последнее меня как раз очень занимает¹².

¹⁰ Здесь и далее до с. 134 включительно цитируются записи из дневника Прокофьева 1919–1933 гг. по изданию: [12].

Запись от 28 февраля 1924 года [там же, 243].

¹¹ Запись от 12 марта 1924 года [там же, 245].

¹² Запись от 19 марта 1924 года [там же, 246].

По дороге [в поезде в Марсель] читал Вавилон Мережковского [«Тайна Трех: Египет и Вавилон» (1925) – *Е.П.*] и очень увлекался мифом Гельгамеша [так! – *Е.П.*]. Вот на что можно было бы написать ораторию, как Онеггер, – и насколько это интересней! Только без промежуточных чтений, а только с мелодекламацией! *Была бы денежная возможность*, [курсив мой – *Е.П.*] – и я бы еще вернулся к этой мысли¹³.

Подобное Прокофьев замечает и в «Истории Солдата» И. Стравинского: «Очень здорово то место, где черт в ритм декламирует под музыку. Это то, о чем я думаю»¹⁴. Через четыре года в связи с «Орестеей» Д. Мийо: «Вспомнил о проекте говора с музыкой»¹⁵.

Очевидно, отказавшись от чисто речевой драмы, Прокофьев был готов интегрировать занимавший его прием в оперу:

А вообще пора писать новую оперу [курсив мой – *Е.П.*]. Много думал о принципах оперного письма. Каждая сцена должна иметь форму, т.е. иметь не только сценическое, но и чисто музыкальное оправдание. Голоса должны петь, но и не только петь, но часто ритмическое начало должно быть перенесено в пение. Ювелирная (слишком мелкая) отделка пропадает и смазывается: важнее верность и изобретательность больших линий¹⁶.

Сидя в поезде, обдумывал судьбы и пути оперы. И Дягилев, и Стравинский кричат, что довольно, пора кончать с декламационным стилем в опере; если уж писать оперу, то в старых формах – с номерами, ариями, ансамблями. Мне стало совершенно ясно, что это совершенно неверно. Писать надо так, чтобы музыка все время усиливала впечатление по сравнению с тем, если б это была простая драма без музыки. Либретто должно быть составлено так, чтоб никакой служебной музыки не было. Отсюда «Женитьба» Мусоргского – на ложном пути. Неважно, будет ли опера написана в ариозном или декламационном стиле, но важно, чтобы ария или ансамбль вызывались сценой, а декламационный момент требовал

¹³ Запись от 20 марта 1924 года [там же, 246].

¹⁴ Запись от 25 апреля 1924 года [там же, 253].

¹⁵ Запись от 3 июня 1928 года [там же, 631].

¹⁶ Запись 21 ноября – 12 декабря 1929 года [там же, 737].

музыку для усиления впечатления. В моих операх есть много промахов в этом направлении, потому что я не вполне ясно отдавал себе отчет, но сегодня, я считаю, я этот вопрос разрешил и впредь буду действовать соответственно. В «Игроке» и «Огненном ангеле» я слишком зависел от текста. В будущем надо брать только идею сюжета, а разрабатывать ее надо гораздо свободнее – подчиняясь сегодняшним принципам¹⁷.

«А вообще пора писать новую оперу», – записывает композитор в дневнике спустя два года после окончания «Огненного ангела». Кажется, что именно ее не хватает в списке сочинений композитора этого времени. Оперный жанр всегда стоял во главе интересов Прокофьева, в полемике с Дягилевым на тему «опера или балет» композитор яростно отстаивал приоритет первой. Какой она могла быть? В духе режиссерского, синтетического театра начала XX века? В русле, очерченном театральной музыкой Ф. Шрекера, Э. Кшенека, И. Стравинского, иными словами, краткой, экспериментальной? В ней нашлось бы место всем тем приемам, о которых композитор так интенсивно размышлял, и она стала бы своего рода продолжением линии «Апельсинов».

Мог ли Прокофьев обратиться к лирическому сюжету, к которому мысленно возвращался с 1919 года, посмотрев в Нью-Йорке, во время работы над «Апельсинами», чикагскую постановку «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси? Или он рассматривал в качестве литературной основы сочинение современного русского писателя? («Мережковский показывал свой новый роман из жизни древнего Крита. Поговорили о том, чтобы я написал оперу на этот роман»¹⁸). Русскую классику? Она всегда была у Прокофьева «в активе», летом 1927 года он прочел «Новь» – либретто по И.С. Тургеневу, предложенное ему в Москве пи-

¹⁷ Запись от 22 января 1924 года [там же, 235–236].

¹⁸ Запись от 4 марта 1924 года [там же, 244].

сателем Н.А. Крашенниковым, но от сочинения отказался («Не интересно, ни как либретто, ни как пьеса»¹⁹). Интересовал ли композитора советский сюжет? Весной 1932 года Прокофьев, находясь в Париже, многократно встречался с советским драматургом и литератором А.Н. Афиногеновым, автором завоевавшей популярность пьесы «Страх». Композитор получил от него книгу в подарок, прочитал ее, после чего состоялось обсуждение «предстоящей оперы»²⁰:

Афиногенов сказал, что хотел бы написать со мной оперу. Это встречается с моими желаниями: пора сделать советскую вещь. К тому же, кажется, у Афиногенова есть знание сцены.

Я сказал:

– Но непременно конструктивного, а не разрушительного характера.

Воскресла мысль сделать не оперу, а пьесу с ритмованной декламацией, сопровождаемой музыкой, как это я задумывал еще в 1924 году²¹.

В записи 1932 года, пожалуй, впервые опера отделена от спектакля с «ритмованной декламацией», и это то, что Прокофьев обсуждал в переписке с Сувчинским в начале 20-х годов.

Сюжет Афиногенова в конце концов был отвергнут. Прочитав подаренный автором экземпляр, композитор записал в дневнике: «Для моего либретто мне хотелось бы от Афиногенова меньшей чеховщины и большей пружинности, большей подобранности, чтобы сущность пьесы в большей мере зависела от сценического действия, чем от слова»²².

Опера «Страх» не состоялась, пройдет еще семь лет, прежде чем увидит свет первая советская опера Прокофьева «Семен Котко».

¹⁹ Запись от 19 июля 1927 года [там же, 574].

²⁰ Запись от 22 июня 1932 года [там же, 805].

²¹ Запись от 16 июня 1932 года [там же, 803].

²² Запись от 5 июля 1932 года [там же, 810].

По заказу С. Дягилева

В дневниковой заметке, записанной в поезде по дороге в Марсель, промелькнуло: «Была бы денежная возможность...»²³. Большинство сочинений этого периода было вызвано к жизни конкретными заказами. Опера «Любовь к трем апельсинам» создавалась для Чикагского театра, квартет – для Библиотеки конгресса в Вашингтоне, одноактный балет «Трапеция» – для Б. Романова и его Русского романтического театра, «На Днепре» – для С. Лифаря, с 1930 года возглавившего балетную труппу Парижской Grand opéra. Четвертый фортепианный концерт для левой руки Прокофьев писал в расчете на пианиста П. Витгенштейна. «Фантазия для виолончели с оркестром» задумывалась с Г. Пятигорским в начале 30-х годов, но поскольку тот не мог заплатить, в своем окончательном виде сочинение предстало в 1952 году как Симфония-концерт ор. 125, «соавтором» которой был уже М. Ростропович.

Хотелось бы мне написать нонет для духовых инструментов с контрабасом, чтобы сразиться со Стравинским и его октетом, но большая вещь – между делом не закончу. Вот если б кто-нибудь заказал!..»²⁴

Не все сочинения имели официальный договор и оплачивались. Те, что были написаны по просьбе друзей, как например, Пять песен без слов для голоса с фортепиано ор. 35 для Н. Кошиц, также можно считать своего рода «заказами», т.к. писались они не в стол, а для конкретных концертных программ. Подобный заказ для певицы В. Янокопулос (и ее мужа А. Сталя) после ссоры с обоими естественным путем сошел на нет, но при других обстоятельствах вполне мог бы состояться:

²³ Запись от 20 марта 1924 года [там же, 246].

²⁴ Запись от 11 января 1924 года [там же, 232].

Сталь очень хочет, чтобы я написал для Дивы романсы с аккомпанементом квартета. Он уже давно говорит мне об этом. Сегодня я кое-что сочинил...²⁵

Немного набрасывал пьесы со струнным квартетом. Та, которую я набросал в квартире Боровского, никуда не годится²⁶.

Проще назвать, какие сочинения были написаны без заказа, и в первую очередь это опера «Огненный ангел», по поводу которой композитор высказался, что «приступить к большой работе, не имея для нее перспектив, было легкомысленно» [10, 47].

Заказчики не только оплачивали работу, но и в известной степени гарантировали ее исполнение. При этом неизбежно накладывали собственный отпечаток, озвучивая свои интересы и условия, с которыми нельзя было не считаться. Главным из них для Прокофьева был, вне сомнения, Grand Maître русского балета за рубежом С. Дягилев. Как руководитель предприятия «Русские сезоны» маэстро должен был действовать практически, большинство его замыслов успешно выходило на сцену, даже если с некоторым опозданием, как это получилось с балетом Прокофьева «Шут». Оконченный к 1915 году, он был поставлен во второй редакции только весной 1921-го, что, разумеется, не пошло спектаклю на пользу. Фатальной ошибкой Дягилева было и отказаться от первого прокофьевского балета «Ала и Лоллий». Превращенный в «Скифскую сюиту», он стал своего рода «визитной карточкой» нового стиля композитора. Сотрудничество Прокофьева с Дягилевым выходило за деловые рамки. Последний как «законодатель стиля» определял не только внешние жанровые формы, но и стилистические, самое направление актуального искусства. Вплоть до смерти Дягилева Прокофьев мысленно «сверял» с ним свои

²⁵ Запись от 17 февраля 1924 года [там же, 240].

²⁶ Запись от 9 апреля 1924 года [там же, 250].

представления о «современности», бесконечно спорил, в частности, по поводу отрицания Дягилевым (и Стравинским) оперы как формы, место которой в жанровой иерархии руководителя «Русских сезонов» занял балет.

Прокофьевские сценические замыслы, «адресованные» Дягилеву и рассчитанные на его антрепризу, чаще всего диктовались самим импресарио или рождались в процессе непосредственного обсуждения, исходили из формальных, практических условий и задач. В любом случае, именно эта сторона сочинения, как правило, обсуждалась в первую очередь:

Дягилев заговаривал со мной о коротком балете без сюжета, т.е. о «танцевальной симфонии» длиной минут в двенадцать, к которой будут придуманы танцы. Это интересовало меня²⁷.

Тем удивительнее, что со стороны Дягилева, определенно предпочитавшего балет, поступило предложение написать оперу по поэме М.Ю. Лермонтова «Тамбовская казначейша». Полноценным замыслом ее считать не приходится: практически каждый сюжет Прокофьев «тестировал» на пригодность для либретто, и от этого он отказался практически сразу же:

Казначейшу прочел и отставил; не потому что на 1820 нельзя писать, а на 1920 можно, а просто не годится. Да и очень уж унижительно, что Кохно пишет либретто. Если возьмусь за Жюль Верна, то опера будет называться «Газовый завод»²⁸.

Упоминание секретаря и либреттиста Б. Кохно в контексте нежелания иметь с ним дела – лишь одна из незначительных, но показательных черт, свидетельствующих о том, как много составляющих присутствовало в дягилевском предприятии.

²⁷ Запись от 25 февраля – 23 ноября 1922 [12, 205].

²⁸ Письмо Прокофьева Сувчинскому от 13 мая 1922 года [2, 52].

К этой же серии – «промелькнувшего в мыслях» – можно отнести замысел балета «Ключ скрипичный и ключ от сардинок». Его действующими лицами были бы ноты, паузы, ключи, а все представление задумывалось как легкое карнавальное действие в духе сказки или арлекинады «Апельсинов». Сюжет, детально выписанный в дневнике 26 мая 1925 года [12, 322], интереса у Дягилева не вызвал.

Следующий балетный сюжет, уже после смерти Дягилева, Прокофьев обсуждал с Идой Рубинштейн. Расставшись с дягилевской труппой после двухлетнего в ней пребывания, танцовщица и актриса на собственные средства создала антрепризу, поставив себя таким образом в условия конкуренции с самим Дягилевым. В 1928 году эта антреприза разрослась до интернациональной балетной труппы, для которой были написаны «Поцелуй феи» и «Персефона» И. Стравинского, «Болеро» М. Равеля, «Жанна д'Арк на костре» А. Онеггера и другие сочинения. Переговоры относительно балета начались летом 1928 года, хотя предварительные прошли еще раньше – в январе 1924 года:

Позвонила по телефону Ида Рубинштейн, она готовит через год балетный сезон и спрашивает, не напишу ли я ей балет. У меня всегда была к ней *rancune* [обида, фр.] за «Юдифь» Демази, (в сущности, слава Богу, что не написал), но раз она сама звонила и была скромна, я решил быть корректным и поехал к ней разговаривать. Я сказал, что не отказываюсь, что предпочел бы сюжет библейский и двадцать восьмого [июля] написал, запросив за балет в двадцать пять-тридцать минут пять тысяч долларов²⁹.

Рубинштейн пригласила для дальнейших переговоров. Как же библейский сюжет? Я сказал: вот, построение храма Соломона. Рубинштейн взволновалась, сказала, что это и ново, и увлекательно. Обещала подумать и посоветоваться – как это можно реализовать³⁰.

²⁹ Запись, датированная июлем 1930 года [12, 778].

³⁰ Запись от 26 мая 1932 года [там же, 800].

К 1932 году вопрос о переезде в СССР для Прокофьева был внутренне уже решен, соответственно, и свои замыслы он теперь проверял на пригодность в новых условиях.

Меня беспокоит, как я примирю построение храма Соломона с Советской Россией. Т.е. даже примирять нельзя, ибо в этом зародыш неискренности. Можно лишь тогда писать, когда есть явная, без двурушничества, точка зрения. Ездил к Graham [одному из учителей, практикующих «Христианскую науку» – *Е.П.*] беседовать.

Но для него вопрос ясен: строят и во имя идеала, идеала божеского, хотя и материально истолкованного. Чем духовней я буду истолковывать идеал строительства, тем больше пользы от моей работы³¹.

Между тем идея «построения храма» постепенно модифицировалась в «Сады Семирамиды», что у Прокофьева энтузиазма не вызвало.

Она [Ида Рубинштейн] с Валери додумалась до Семирамиды. Я в ужасе. Но тут же Серт [Хосе Мария Серт – художник-декоратор, работавший в Русских балетах с Дягилевым – *Е.П.*], который подробно объясняет, как он все видит. Кончается пьеса тем, что Ида Рубинштейн восходит на башню и оттуда говорит стихи Валери. Разумеется, это так для нее заманчиво, что тут ничего не поделаешь. Тем не менее, я решил поехать к Валери объясняться. Писать Семирамиду мне никак не хочется³².

Говорил с Валери. Он совсем не так увлечен Семирамидой, но ему сделать ее легче, чем что-либо другое, так как над Семирамидой он уже думал раньше и многое продумал. Услышав, что я квалифицирую ее отрицательным сюжетом, он сразу предложил другой: рождается на свет душа и входит в контакт с другими индивидуумами, но каждый индивидуум являет собой двойник – с одной стороны – его видимость, с другой – его душа. Это исходный пункт, на основании которого можно плести какие угодно соприкоснове-

³¹ Запись от 1 июня 1932 [там же, 800].

³² Запись от 23 июня 1932 [там же, 805].

ния и конфликты. Я сразу сказал, что эта идея мне в десять тысяч раз привлекательней Семирамиды. Валери обещал подумать...³³

Валери опять сдал позиции и готов делать Семирамиду. Мне он сказал: «Не думайте, что это будет живописная Семирамида Древнего Востока, которая всех отталкивает: меня интересует психологическая и духовная сторона». Я не стал сопротивляться. Надо получить заказ, а за сюжет пусть отвечает Валери.

У меня есть материал для 6-й сонаты, которую я никак не соберусь сделать. Этот материал я использую для Семирамиды, но так, что буду иметь ввиду и сонату. Вернее, сонату я буду иметь больше ввиду, чем Семирамиду³⁴.

И. Рубинштейн от своей идеи не отказалась, перепоручив весь замысел Онеггеру, который и написал годом позже одноименный балет-пантомиму с речитативами по либретто П. Валери.

Некоторые особенности работы с материалом

Прокофьев не раз прямым текстом говорил о своем отношении к музыкальному материалу и его взаимосвязях с сюжетом. В соответствии с композиторским методом, материал и «идеи» у него существовали как бы параллельно, независимо друг от друга, в разных плоскостях (что позже так шокировало советских критиков). Этот метод позволял ему адаптировать свои темы из «запасников» к любым сюжетам и жанрам и даже использовать их многократно. Один из показательных примеров – история создания балета, заказанного С. Лифарем, который позже получит название «На Днепре»:

Установили основное настроение, как мягко-лирическое, и разметив номера с точки зрения хореографической и музыкальной. Таким образом балет сидел на крепком скелете, а как мы

³³ Запись от 25 июня 1932 года [там же, 805].

³⁴ Запись от 2 июля 1932 года [там же, 809].

завяжем и развяжем сюжет, т.е. кто кого полюбит и кто покинет
– это в конце концов не так важно³⁵.

Важна музыкальная «конструкция», однако, при всей своей второстепенности, определенным требованиям сюжет все-таки должен удовлетворять. Прокофьевский «запасник» – записные книжки, фиксирующие пришедшие в голову темы, – кажется таким же неисчерпаемым, как и сформировавшееся вокруг него музыковедческое поле деятельности, направленное на установление того, что и откуда взялось и как было трансформировано. Темы сначала записывались и только потом использовались, нередко через многие годы. Свое применение находил самый ранний материал, вплоть до детских сочинений. Так, например, для второй части Второй симфонии была взята тема 1919 года, появившаяся одновременно с оперой «Любовь к трем апельсинам», для третьего фортепианного концерта – темы 1918 года, задуманные сначала совсем для другого: «...Сочинял финал Концерта, используя темы, написанные в Японии и по дороге из Японии в Америку (две первые, “белые”, сначала предназначались для “белого квартета”³⁶)³⁷.

Не использованный в симфониях материал входил в сюиты, ничего не пропадало, действовал своего рода принцип комбинаторики и «закон сохранения (творческой) энергии».

При этом сам композитор не оставался прежним, значительные изменения с ним произошли именно в середине 20-х годов. Стилистический поворот не случился в одночасье и представлял собой длительный процесс, продолжавшийся годы. Однако точкой отсчета считается 1924 год, точнее – момент появления в жизни композитора

³⁵ Запись, датированная августом 1930 года [там же, 780].

³⁶ Замысел 1916–1917 года, оставшийся неосуществленным; сочиненные темы вошли в другие сочинения.

³⁷ Запись, датированная июнем 1921 года [там же, 164].

«Христианской науки», которая отразилась как на его творческих намерениях, так и на стилистике. Особенно сильно этот «перелом эпох» сказался на «Огненном ангеле»: за годы работы над оперой композитор успел измениться внутренне, а к 1927 году старый сюжет начал его порядком тяготить. На страницах дневника постоянно появляются мысли об усталости от «Огненного ангела»:

...Я совсем отошел от этого сюжета, и всякая припадочность и чертовщина меня более не привлекает. У меня уже раньше были мысли: не проще ли вообще бросить сюжет, от которого отошел... Но жалко музыку. Да и теперь я больше подхожу к работе музыкально, а не сюжетно³⁸.

Масса убухано хорошей музыки на сюжет, за который я теперь ни за что бы не взялся <...>. «Игрок» и «Ангел» принадлежат к тому моему периоду, из которого я вышел.

Честно приведу в порядок обоих и затем долой из этого черного мира – сначала к веселой комедии, как передаточному пункту, затем к сонетам, к светлой симфонии, а потом, может быть, и к более крупным замыслам³⁹.

Опера начата десять лет тому назад, когда взгляды у меня еще не установились, и что теперь я мало-помалу вырабатываю мой новый оперный стиль⁴⁰.

Хочется писать светлую симфонию. Вообще планов масса⁴¹.

В конце 20-х годов Прокофьев не редко сожалел, что раньше сочинял больше. Причин тому – множество, но одна из них: если бы не «Огненный ангел», поглотивший, по словам самого композитора, «уйму времени, сил и материала», возможно, в списке появились бы другие, новые сочинения. Тем не менее, в 1927 году, только окончив

³⁸ Запись от 30 июля 1926 года [там же, 425].

³⁹ Запись от 9 августа 1927 года [там же, 579].

⁴⁰ Запись от 5 февраля 1930 года [там же, 753].

⁴¹ Запись от 16 августа 1927 года [там же, 581].

«Огненного ангела», Прокофьев принимается за переделку оперы «Игрок».

«Кантата к двадцатилетию октября» и «Движелище»

И все-таки идею «мело- и ритмической декламации» нельзя считать полностью нереализованной. У Прокофьева не пропал не только тематический материал, но и идеи. Спустя несколько лет декламация появилась вновь, причем там, где ее меньше всего можно было бы ожидать, а именно в одном из самых необычных его сочинений – в «Кантате к двадцатилетию октября» (первоначальное название «Кантата о Ленине»). В нем Прокофьев вплотную приблизился к «большой музыке» или «большому стилю», о котором объявил в статье для «Известий» 1934 года и повторил в «Краткой автобиографии» (*«музыку надо сочинять большую»* [10, 73]). Вместе с тем, как это отмечает И. Вишневецкий и другие исследователи [4, 437; 9, 403], генеалогия кантаты прослеживается вплоть до «Скифской сюиты». В ней слышны хтонические заклинания из «Семеро их», мистика «Огненного ангела», апокалиптический гул Второй симфонии, которую сам композитор охарактеризовал как «симфонию из стали и железа», а также механика «Стального скока» (вариантов названия балета было множество, «Le pas d'acier», предложенный Л. Мясиним, на русский перевел сам композитор, со свойственной ему иронией). Те же диссонантные «железные массы» ударных и медных инструментов в низком регистре приходят в движение в его юбилейной кантате.

Конечно, сейчас мы неизбежно вступаем на тонкий лед из области предположений. Тем не менее, возникает впечатление, что в «Кантате к двадцатилетию октября» присутствуют отголоски ненаписанного «Движелища» / «Человеческого солнца» Прокофьева-Сувчинского. Что связывает «октябрьско-ленинскую» кантату с не-

осуществленным проектом более, чем пятнадцатилетней давности? В первую очередь – фигура соавтора. Роль Сувчинского в процессе отбора и компановки строк классиков марксизма-ленинизма выявилась далеко не сразу. Никто не был знаком с фундаментальными трудами теоретиков и идеологов коммунизма лучше евразийца Сувчинского, который не раз оказывался в шаге от решения вернуться в СССР. О своей причастности к тексту кантаты он, в частности, сообщал в переписке более позднего периода, например, в письме к музыковеду Малкольму Брауну от 6 марта 1975 года: «В сущности, это я предложил Сергею Прокофьеву, по его просьбе, те тексты, которые легли в основу первой версии кантаты (вступление „Призрак бродит по Европе...“; „Философы...“, „Мы идем...“). Я также подсказал ему идею разделения хора на две части, чтобы показать полемику между большевиками и меньшевиками...» [5, 82].

Еще одним советчиком в подборе текстов Прокофьева был французский адвокат и коммунист Жак Садуль, вступивший в российскую коммунистическую партию в 1918 году и близко общавшийся с Лениным. Его причастность к этому замыслу подтверждает Сувчинский в цитированном выше письме. Несмотря на то, что точные сведения о дате начала работы над кантатой отсутствуют, большинство исследователей склоняется к тому, что таковой можно считать 1932 год, – время, когда Прокофьев активно общался как с Садулем, так и Сувчинским. Безусловно, оба повлияли на первый вариант текста кантаты. Впоследствии Прокофьев обратился за помощью к своему давнему другу, литератору Б. Демчинскому (известному не с лучшей стороны по переработкам либретто оперы «Огненный ангел»), но в итоге остановился на собственном варианте текста и построения в целом.

Одно из самых необычных, в каком-то смысле, «авангардных» сочинений композитора, «Кантата к двадцатилетию октября» содер-

жит множество экспериментальных эпизодов. В исполнительском составе, помимо академического смешанного хора и большого симфонического оркестра, присутствуют военный оркестр, самодеятельный хор, группа гармошек, мощно расширена группа ударных инструментов и, наконец, чтец, голос которого усилен мегафоном. Партия оратора появляется в шестой, кульминационной части кантаты, нотирована она, как и значится в письмах начала 20-х годов, только ритмически, крестами, вместо головок нот. Хоры, в свою очередь, также не только распевают, но и декламируют, вокальные партии содержат все многообразие речевых приемов, включая кластеры и сонористику. Во второй части («Философы») мужской хор «проговаривает» текст в речитативной манере, и на него наслаивается широкая распевная мелодия женского хора.

В партитуре выписаны шумовые эффекты, своего рода «конкретная музыка» – канонада, треск пулеметов, велика роль пересмысленной ударной группы с дополнительными эффектами, включая топанье ногами. Кажется, в партитуре кантаты ожили инструменты итальянских футуристов, с которыми Прокофьев познакомился в начале 1915 года в Италии, приехав к Дягилеву (позже он написал о них статью, опубликованную в журнале «Музыка» [14, 16–17]).

Композитор представлял себе исполнение кантаты на Красной площади усиленным составом (чуть ли не до 500 человек), в связи с чем трудно не вспомнить «Симфонию гудков» А. Аврамова, осуществленную в 1922 году в Баку и годом позже в Москве, как раз в день празднования Октябрьской революции. Споры по поводу этого сочинения не утихают по сей день, исследователи не могут определиться, как его понимать и трактовать. В кантате переплетаются разные стилистические и жанровые пласты, присутствует ярко выраженная «оперность». Если «большая музыка» призвана соответствовать

духу новой эпохи, то параллельно ей идет пласт, происходящий из того времени, когда композитор думал и обсуждал приметы «самого что ни на есть современного стиля», «с дополнительными шумами и звуками» с Сувчинским, так и не доведшим до конца этот необычный проект под рабочим названием «Человеческое / Автоматическое солнце». В каком-то смысле этот пласт кантаты можно воспринимать как *hommage* своему старому другу и идеям, которые их когда-то объединяли.

Вместо заключения

Что же помешало Прокофьеву осуществить свои замыслы? Как ни странно, его же «сильные стороны».

Одной из них был бесконечный перфекционизм. В каких-то случаях он начинал вносить правки и изменения, еще не дописав сочинение до конца, на стадии оркестровки, редактуры или переложения. Корректуры – неизменная часть, по поводу которых композитор сетовал, что «лучше бы это время употребить на сочинение чего-нибудь нового»⁴², но сделать ничего не мог, – никто другой не проверил бы материал так, как он сам. Прокофьев постоянно перерабатывал, корректировал, редактировал свои сочинения, создавал переложения и оркестровые сюиты из балетов и опер. Он продолжал заниматься этим, даже когда внутренне отходил от мира переделываемого произведения, как это произошло с операми «Игрок» и «Огненный ангел». Привычка не только доводить все начатое до конца, но и продолжать шлифовать, была столь устойчивой, что, казалось, он мог улучшать свои сочинения бесконечно. В балансе между новым, еще не написанным, и уже созданным, но требующим переработки, чашу ве-

⁴² Запись от 21 мая 1926 года [12, 404].

сов перетягивало второе. Писал он настолько быстро, что переработка занимала больше времени, чем собственно сочинение.

Сказывалось и внутреннее убеждение Прокофьева, что «все впереди», ничего не пропадет, всему найдется свое достойное место и у него еще будет множество возможностей воплотить задуманное.

И все-таки, если позволить себе беллетристическую сентенцию, немного жаль, что балет «Семирамида» с пантомимой и речитативами на либретто П. Валери принадлежит Онеггеру, а не Прокофьеву, что в списке его сочинений нет новой «светлой» симфонии середины 20-х годов, нет оперы «Человеческое солнце» в соавторстве с Сувчинским, а от проекта музыкальной драмы осталось совсем немного, да и то, большей частью написанное между строк, включая оратора с мегафоном в руках из «Кантаты к двадцатилетию октября»

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бабаташ Н.А.* Оперный театр С.С. Прокофьева: от сюжета к оперному плану // С.С. Прокофьев. К 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания / ред.-сост. Е.В. Власова. М.: Композитор, 2016. С. 246–263.

2. В музыкальном кругу русского зарубежья. Письма к Петру Сувчинскому / вст. статья, публикация и комм. Е.Г. Польдяевой. Berlin: Osteuropa-Förderung, 2005. – (Zwischen Orient und Okzident. Bd. 7, Quellen und Studien zur russischen Musikgeschichte).

3. *Вишневецкий И.Г.* Евразийское уклонение в музыке 1920-1930-х годов. Статьи и материалы. История вопроса. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

4. *Вишневецкий И.Г.* Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. – (Жизнь замечательных людей).

5. *Дорохова Е.А.* «Кантата к двадцатилетию Октября» С. Прокофьева: история создания // OPERA MUSICOLOGICA. 2011. №1 [7]. С. 77–98.
6. *Заворохина Е.А.* «Кантата к Двадцатилетию Октября» С. Прокофьева: опыт музыкального прочтения документальных источников // С.С. Прокофьев. К 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания / ред.-сост. Е.В. Власова. М.: Композитор, 2016. С. 364–377.
7. *Лобачева Н.А.* Оперный театр С.С. Прокофьева на примере «Повести о настоящем человеке» и незавершенных замыслов 1940-х годов. Автореф. дисс. ... на соискание ученой степени канд. искусствоведения. М., 2010.
8. *Нестьева М.И.* Сергей Прокофьев. М.: Аркаим, 2003.
9. *Нестьев И.В.* Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Советский композитор, 1973.
10. *Прокофьев С.С.* Автобиография. Материалы, документы, воспоминания / сост., ред., примеч. и вступ. ст. С.И. Шлифштейна. — М.: Госмузиздат, 1956.
11. *Прокофьев С.С.* Деревянная книга. Альбом Сергея Прокофьева / Факсимильное издание. С параллельным текстом на рус., англ., фр. и нем. языках / отв. ред. А.Л. Дмитренко. СПб.: Вита Нова, 2009.
12. *Прокофьев С.С.* Дневник. Т. 2 (1919–1933) / Предисл. Святослава Прокофьева. Paris: sprkfv [DIAKOM], 2002.
13. Прокофьев С.С. и Мясковский Н.Я. Переписка / Вступ. ст. Д.Б. Кабалевского; сост. и подг. текста М.Г. Козловой и Н.Р. Яценко; комм. В.Л. Киселёва; предисл. и указатели М.Г. Козловой. М.: Советский композитор, 1977.

14. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью / Ред.-сост., комм. и пер с англ. В.П. Варунц. М.: Советский композитор, 1991.
15. *Сабина М.Д.* Об опере, которая не была написана // Советская музыка. 1962. №8. С. 41–48.
16. Pierre Souvtchinski: Cahiers d'études. Paris: edition par E. Humbertclaude, L'Harmattan, 2006.
17. (Re)Lire Souvtchinski, textes choisis par E. Humbertclaude. La Bresse: É. Humbertclaude, 1990.
18. *Souvtchinsky P.* Un siècle de musique russe (1830–1930). Glinka, Tchaïkovsky, Moussorgsky, Stravinsky et autres écrits Pierre Souvtchinsky / Éd. et présentation Franck Langlois. Arles: Actes Sud; Association Pierre Souvtchinsky, 2004.

REFERENCES

1. *Babatash N.A.* Opernyj teatr S.S. Prokof'eva: ot syuzheta k opernomu planu [Opera theater by S.S. Prokofiev: from story to opera plan]// S.S. Prokof'ev. K 125-letiyu so dnya rozhdeniya. Pis'ma, dokumenty, stat'i, vospominaniya [S.S. Prokofiev, on the 125th anniversary of his birth. Letters, documents, articles, memories] / Red.-sost. E.V. Vlasova [Ed. by E.V. Vlasova]. Moscow: Kompozitor [Composer], 2016. Pp. 246–263.
2. V muzykal'nom krugu russkogo zarybez'h'ya. Pis'ma k Petru Suvchinskomu [In the musical circle of Russian emigration. Letters to P. Souvtchinsky] / Vst. stat'ya, publikaciya i komm. E.G. Pol'dyaevoy [Introductory article, publication and comments by E.G. Poldyaeva]. Berlin: Osteuropa-Förderung, 2005. – (Between Orient and Occident. Vol. 7, Sources and Studies on Russian Music History).
3. *Vishnevetsky I.G.* Evrazijskoe uklonenie v muzyke 1920–1930-kh godov. Stat'i i materialy. Istoriya voprosa [The “Eurasianist Tendency“

in the Music of the 1920s and 1930s]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie [New literary review], 2005.

4. *Vishnevetsky I.G.* Sergej Prokof'ev [Sergei Prokofiev]. Moscow: Molodaya gvardiya [Young guard], 2009. – (ZHizn' zamechatel'nyh lyudej [The lives of wonderful people]).

5. *Dorokhova E.A.* „Kantata k dvadcatiletiju Oktyabrya“ S. Prokof'eva: istoriya sozdaniya [Cantata for the 20th Anniversary of the October Revolution by Sergei Prokofiev: history of creation] // OPERA MUSICOLOGICA. 2011. №1 [7]. Pp. 77–98.

6. *Zavorokhina E.A.* [Cantata for the 20th Anniversary of the October Revolution by Sergei Prokofiev: experience of musical reading of documentary sources // S.S. Prokof'ev. K 125-letiyu so dnya rozhdeniya. Pis'ma, dokumenty, stat'i, vospominaniya [S.S. Prokofiev. On the 125th anniversary of his birth. Letters, documents, articles, memories] / Red.-sost. E.V. Vlasova [Ed. by E.V. Vlasova]. Moscow: Kompozitor [Composer], 2016. Pp. 364–377.

7. *Lobacheva N.A.* Opernyj teatr S.S. Prokof'eva na primere „Povesti o nastoyashchem cheloveke“ i nezavershennykh zamyslov 1940-h godov [Opera theater by S.S. Prokofiev on the example of „The Story of a Real Man“ and unfinished works of the 1940s]. Avtoref. diss. ... na soiskanie uchenoj stepeni kand. iskusstvovede-niya [Abstract of the dissertation of a Candidate in Art Studies]. Moscow, 2010.

8. *Nesteva M.I.* Sergej Prokof'ev [Sergei Prokofiev]. Moscow: Arkaim, 2003.

9. *Nestiev I.V.* Zhizn' Sergeya Prokof'eva [The life of Sergei Prokofiev]. Moscow: Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1973.

10. *Prokofiev S.S.* Avtobiografiya. Materialy, dokumenty, vospominaniya [Prokofiev S.S. Autobiography. Materials, documents, memories] / sost., red., primech. i vstup. st. S.I. SHlifshtejna [compil., ed., notes and in-

trod. article by S.I. Shlifstein.]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo [State Music Publishing House], 1956.

11. *Prokofiev S.S. Derevyannaya kniga. Al'bom Sergeya Prokof'eva* [Wooden book. Album by Sergei Prokofiev] / Faksimil'noe izdanie. S parallel'nym tekstom na rus., angl., fr. i nem. Yazykah [Facsimile edition. With parallel text in Russian, English, French and German]. Saint-Petersburg: Vita Nova, 2009.

12. *Prokofiev S.S. Dnevnik* [Diary]. T. 2 [Vol. 2] (1919–1933) / Predisl. Svyatoslava Prokof'eva [Foreword by Svyatoslav Prokofiev]. Paris: sprkfv [DIAKOM], 2002.

13. Prokofiev S.S. and Myaskovsky N.Ya. *Perepiska* [S.S. Prokofiev and N.Ya. Myaskovskij. Correspondence] / Vstup. st. D.B. Kabalevskogo; sost. i podg. teksta M.G. Kozlovoj i N.R. YAcenko; komm. V.L. Kiselyova; predisl. i ukazateli M.G. Kozlovoj [Introd. article by D.B. Kabalevsky; compil. and prepar. of the text by M.G. Kozlova and N.R. Yatsenko; comments by V.L. Kiseleva; preface and indexes by M.G. Kozlova]. Moscow: Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1977.

14. *Prokof'ev o Prokof'eve. Stat'i i interv'ju* [Prokofiev about Prokofiev. Articles and interviews] / Red.-sost., komm. i per s angl. V.P. Varunc [Ed., compil., comments and transl. from English by V.P. Varunz]. Moscow: Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1991.

15. *Sabinina M.D. Ob opere, kotoraya ne byla napisana* [About an opera that was not written] // *Sovetskaya muzyka* [Soviet music]. 1962. №8. Pp. 41–48.

16. Pierre Souvtchinski: Study notebooks. Paris: edition by E. Humbertclaude, L'Harmattan, 2006.

17. (Re)Lire Souvtchinski, texts chosen by E. Humbertclaude. La Bresse: É. Humbertclaude, 1990.

18. *Souvtchinsky P.* A Century of Russian Music (1830–1930). Glinka, Tchaikovsky, Moussorgsky, Stravinsky and other writings Pierre Souvtchinsky / Ed. and presentation by Franck Langlois. Arles: Actes Sud; Pierre Souvtchinsky Association, 2004.

