

ISSN 2658-4824 (Print)  
УДК 78.071.1  
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.096-111

Классики отечественной музыки XX века  
Авторский цикл лекций

The Classics of 20th Century Russian Music  
Authorial Cycle of Lectures

## А.И. ДЕМЧЕНКО

Саратовская государственная  
консерватория имени Л.В. Собинова  
Центр комплексных художественных  
исследований, г. Саратов, Россия  
ORCID: 0000-0003-4544-4791,  
alexdem43@mail.ru

## ALEXANDER I. DEMCHENKO

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory  
Center for Comprehensive Art Studies  
Saratov, Russia  
ORCID: 0000-0003-4544-4791,  
alexdem43@mail.ru

## Творчество Сергея Прокофьева\*

Лекция доктора искусствоведения, профессора Александра Ивановича Демченко освещает эволюцию творчества выдающегося композитора, основные этапы которой соответствуют трём разделам данного текста: «Прокофьев начала века», «Прокофьев середины века» и «Константы творчества Прокофьева». Даются характеристики наиболее значимых сочинений в контексте культуры и музыкального искусства XX века, музыкального языка композитора-реформатора, системы образов и жанров. В ходе изложения предполагается прослушивание ряда музыкальных фрагментов, призванных сформировать общее представление о диапазоне художественных исканий композитора.

### Ключевые слова:

Сергей Прокофьев, музыка XX века, музыкальный язык Сергея Прокофьева, жанры творчества Сергея Прокофьева.

## The Musical Legacy of Sergei Prokofiev

The lecture of Doctor of Arts, Professor Alexander Ivanovich Demchenko elucidates the evolution of the music of the outstanding composer the main stages of which correspond to the three sections of the present text: “Prokofiev of the Beginning of the Century,” “Prokofiev of the Middle of the Century” and “The Constants of the Musical Style of Prokofiev.” Characterizations are given of the most significant compositions in the context of the culture and the musical language of the 20th century and the musical language of the composer-reformer, as well as to the system of images and genres.

The exposition of the lecture has the prerequisite of listening to a set of musical fragments called upon to form a general perception of the range of the composer's artistic quests.

### Keywords:

Sergei Prokofiev, 20th century music, the musical language of Sergei Prokofiev, the genres of the music of Sergei Prokofiev.

### Для цитирования:

Демченко А.И. Творчество Сергея Прокофьева // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 3. С. 96–111.  
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.096-111

\* Данная лекция продолжает авторский цикл. Лекции о творчестве С.В. Рахманинова, И.Ф. Стравинского см. в ИКОНИ, 2019, № 1, № 2.



For citation:

Demchenko Alexander I. The Musical Legacy of Sergei Prokofiev. *ICONI*. 2019. No. 3, pp. 96–111. (In Russ.) DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.096-111

## Прокофьев начала века

Сергей Сергеевич Прокофьев (1891–1953) был высокоталантлив не только как музыкант. Среди всего прочего, его отличала яркая литературная одарённость: он создавал превосходные либретто своих опер, оставил увлекательнейший «Дневник», писал статьи, дал множество интервью... Главный плод этого его хобби — очень большая по объёму и чрезвычайно интересная по содержанию книга с обыкновённым названием «Автобиография», которая начинается следующим образом:

*Я родился в 1891 году. Четыре года назад умер Бородин, пять лет назад — Лист, восемь — Вагнер, десять — Мусоргский. Чайковскому осталось два с половиной года жизни; он закончил Пятую симфонию, но не начал Шестой. Римский-Корсаков недавно сочинил «Шехеразаду» и собирался приводить в порядок «Бориса Годунова» (капитальная редакция оперы умершего Мусоргского). Дебюсси было двадцать девять лет, Глазунову — двадцать шесть, Скрябину — девятнадцать, Рахманинову — восемнадцать, Равелю — шестнадцать, Мясковскому — десять, Стравинскому — девять. В России царствовал Александр III, Ленину был двадцать один год, Сталину — одиннадцать.*

В этом сравнительном перечне имён обнаруживается характерная для Прокофьева чёткость, точность и деловитость. Кстати, по поводу последнего из названных имён. Словно по иронии судьбы, Прокофьев скончался в тот же день, что и Сталин — 5 марта 1953 года. По иронии, поскольку сталинский режим принёс композитору немало огорчений. Послед-

нее из них было связано как раз с кончиной — в дни «великого всенародного траура» почти никому не было дела до похорон выдающегося композитора.

Но вернёмся к началу жизни композитора, когда всё было совершенно безоблачным и внушало самые радужные ожидания. Он рос в высокообразованной семье. Отец служил управляющим большого имения на Украине. Детство, проведённое на лоне степной природы (село Сонцовка в Екатеринославской губернии, ныне Донецкой области), впоследствии наложило определённый отпечаток на творчество: в общем ощущении здоровых жизненных сил и в отдельных конкретных проекциях. К примеру, воспоминания о виденных тогда древних курганах кочевников отозвались в «Скифской сюите», а наблюдения над крестьянским укладом сказались в сочных зарисовках народного быта в опере «Семён Котко», где в частности, есть великолепный ноктюрн, передающий знойную роскошь южной ночи, тёплое дыхание земли.

Семья была достаточно состоятельной, чтобы обеспечить мальчику все условия для полноценного развития его способностей — для него могли держать гувернантку, пригласить именитого педагога музыки из Москвы (композитор Р.М. Глиэр), приобрести дорогой рояль, позволить выезд за границу с образовательными целями. Мать Серёжи хорошо играла на фортепиано, она и начала музыкальное воспитание сына. В пять лет он сочинил первую фортепианную пьесу. Тринадцати лет, поступая в Петербургскую консерваторию, он привёз целый чемодан своих сочинений, чем огорошил высокую экзаменационную комиссию. Семнадцати лет Прокофьев дебютировал в столице и получил первый печатный



отклик на своё творчество (1908). Окончив консерваторию по классу композиции (1909), он продолжил обучение в ней по классу фортепиано (у А.Н. Есиповой) и на выпускном экзамене сыграл свой **Первый фортепианный концерт**, получив за его исполнение премию имени А.Г. Рубинштейна.

Этот концерт (1912) был первым крупным произведением композитора и первым шедевром, с которым он по-настоящему вошёл в музыкальный мир. Перед нами своего рода музыкальный портрет юного Прокофьева и его поколения — можно сказать, манифест их самоутверждения. Рефрен, с которого начинается Концерт и который проводится троекратно, воспринимается как восторженный гимн жизни. В его экстатически-заклинательных произнесениях запечатлена окрылённость и свежесть чувств.

Через непрерывную смену последующих эпизодов передаётся многообразие возможностей и проявлений, исключительный заряд жизненной энергии, не растратенная полнота сил. Поток ярких впечатлений выливается в красочную мозаику, которая наполнена бурной динамикой и отличается блистательным инструментализмом. Всем этим раскрывалось радостное приятие мира, что так резонировало известной блоковской строфе, написанной в те же годы.

*О, весна без конца и без краю —  
Без конца и без краю мечта!  
Узнаю тебя жизнь! Принимаю!  
И приветствую звоном щита!*

*Концерт для фортепиано  
с оркестром № 1  
С. Рихтер (2.26)*

Для раннего Прокофьева и его поколения, открывавшего горизонты XX столетия, основной задачей было утверждение новых представлений о мире и человеке. И это новое зачастую утверждалось в преодолении того, что связывалось в их

сознании с веком прошлым — веком романтизма на его завершающей фазе. Широкое распространение тогда получили настроения «серебряного века», особенно в том его варианте, который был обозначен понятием *декадентство*: изысканность и утончённость, элегичность и лирическая размягчённость, апатия и разочарованность, символистская зашифрованность и мистические туманы.

Всему этому прокофьевское поколение противопоставило неуёмную жажду жизни, мощный напор энергии, дух дерзаний и волевых преодолений, неудержимое стремление «вперёд и выше» (М. Горький). В ряде произведений композитора тех лет зримо раскрывается противостояние прежнего и нового, отвергаемого и утверждаемого — через сопоставление образов подчёркнуто мягких, сугубо лирических и образов действенно-волевых, конструктивно-чётких по контуру, весомых, осязаемо-материальных.

Вслушаемся с этой точки зрения во **Вторую фортепианную сонату** (написана в том же 1912 году, что и Первый фортепианный концерт). Её I часть начинается проведением обычной для сонатного *Allegro* последовательности четырёх тем (партий): главная, связующая, побочная, заключительная. Находящиеся по краям главная и заключительная нацелены на активное действие: силовой натиск, стремительный темп, упругий ритм, твёрдость тона, явственно звучащая героическая нота. А лирический мир связующей и побочной связан с созерцательной, меланхолической настроенностью, и в отличие от главной и заключительной, которые всем своим строем обращены к современности, они ретроспективны по характеру, напоминая о музыке Метнера и Рахманинова.

*Соната для фортепиано № 2  
I часть, экспозиция  
Н. Петров (1.48)*

Как видим, лирические темы буквально зажаты в стальной обруч «антили-



ризма» главной и заключительной партий с их экспансивной резкостью тона, жёстким волевым настроем и «рубленой» чеканностью очертаний. И это не просто две контрастные образные сферы — это два противостоящих типа мироощущения. Вот почему между ними возникает конфликт, который развивается на протяжении всей Сонаты в форме настойчивого вытеснения мягких, лиризованных настроений жёсткими, экспансивными образами. С этой целью используются даже средства язвительного пародирования — в финале возвышенно поэтичная «рахманиновская» побочная тема I части резко деформируется приёмами балаганно-шутовского гротеска.

Средства саркастической издёвки ранний Прокофьев использовал для отрицания искусства уходящей эпохи довольно часто. В этих случаях его воспринимали как воинствующего ниспровергателя, разрушителя всех основ. Одной из кульминаций прокофьевского «нигилизма» стал **фортепианный цикл «Сарказмы»** (1914). Дух безжалостной иронии претворён здесь на основе той пианистической манеры, к которой ранний Прокофьев так тяготел — сухой, нонлегатной, часто беспедальной. Ударная трактовка инструмента даёт звучание резкое, жёсткое, и дразнящая острота артикуляции выступает в сочетании с соответствующим гармоническим языком. Предельно колючее звукоизвлечение и деформированные ритмы гротескно-пародийного танца олицетворяют собой то, что в среде русских футуристов провозглашалось как «пощёчина общественному вкусу».

«Сарказмы», № 2  
В. Камышов (1.36)

Прошло уже более столетия с тех пор, как была написана эта музыка, но даже сегодня она может вызвать впечатление чего-то непривычного, эксцентричного и экстравагантного. Что же говорить о вре-

мени её появления! Вполне естественно, что слушатели награждали Прокофьева эпитетами, которые связывали его творчество с художественным авангардом тех лет. О некоторых из этих эпитетов сам композитор рассказывал позже, в 1930-е годы:

*Меня недавно спросили, действительно ли я «кубист» в музыке — именно так я был назван в одной из книг... Попытаюсь ответить. В молодости я писал музыку намеренно резко. Язык был нов и вследствие этого музыка действительно раздражала слушателей. Я был назван «l'enfante terrible» (l'enfante terrible – франц. ужасный ребёнок).*

И естественно, что становление дарования Прокофьева сопровождалось острыми дебатами окружающих. Его выступления будоражили общественное мнение, вызывая резкое неприятие со стороны одних и горячее одобрение других (в числе вторых были М. Горький и В. Маяковский, музыкальные критики В. Каратыгин и Б. Асафьев). Показателен с этой точки зрения репортаж, появившийся в «Петербургской газете» после авторского исполнения Второго фортепианного концерта в 1913 году.

*На эстраде появляется юнец... садится за рояль и начинает не то вытирать клавиши, не то пробовать, какие из них звучат повыше или пониже. При этом острый, сухой удар. В публике недоумение. Некоторые возмущаются. Встаёт пара и бежит к выходу: «Да от такой музыки с ума сойдёшь!» Места пустеют. Немилосердно диссонирующим сочетанием медных инструментов молодой артист заключает свой концерт.*

*Скандал в публике форменный. Шикает большинство. Прокофьев вызывающе кланяется и играет на бис. Всюду слышны восклицания: «К чёрту всю музыку этих футуристов. Такое нам кошки могут показывать дома». Группа крити-*





ков-прогрессистов в восторге: «Это гениально!» — «Какая свежесть!» — «Какой темперамент и самобытность!»

Чем же шокировал молодой композитор почтенную публику? Не только дерзким озорством и саркастической усмешкой. Отпугивала и необузданная энергия, буйство сил, порой их просто бешеный шквал (начиная с пьесы «Наваждение», 1908). Отпугивал и нещадно топчущий натиск звуковых масс с их невероятно жёстким и угловатым рельефом (В. Маяковский говорил, что ему близок именно такой Прокофьев — «Прокофьев стремительных, грубых маршей»).

Отпугивало всё то, что молодой композитор так резко противопоставлял, по его выражению, «оранжерейной» музыке и за что его называли диким гунном, скифом, варваром. О стоявшей за всем этим стихийной первозданности один из критиков (Ю. Энгель, 1917) выразился так: «К искусству Прокофьева неприменимы столь часто применяемые к современному искусству слова “болезненный”, “хрупкий” и проч. Это — какой-то дикий крепыш, мустанг на подножном корму...»

Сам композитор сознавал в себе и своём творчестве подобные склонности и даже пытался объяснить их как нечто изначально присущее его натуре. В упоминавшейся уже «Автобиографии» читаем про то, как в младенческом возрасте ему взяли для кормления грудью «здоровую деревенскую девушку, имевшую незаконного ребёнка. Молока у неё было на двоих, но своего ребёнка она не любила и, желая извести, держала за ноги головою вниз... Не впитал ли я с чужим молоком и некоторую жёсткость характера?»

Героя раннего творчества Прокофьева часто отличала неожиданность реакций, нестандартность мировосприятия и поступков. С полной наглядностью это выражено в облике его оперных персонажей того времени. Вот для примера «лирическое» признание из оперы «Игрок», написанной по одноимённому роману

Ф. Достоевского, где раскрывается чувство не светлое, радостное, а мучительное, страдальческое, экзотически взвинченное. Воспроизводимая здесь нервная, импульсивная исповедь словно выворачивает душу. Бушует болезненная, судорожная страсть, а парадоксальность эмоции находится на грани патологии: «Вы доведёте меня до горячки... Знаете ли вы, что я когда-нибудь вас убью... Меня много раз тянуло прибить вас, изуродовать, задушить».

Всё это передаётся характерными для раннего Прокофьева средствами речевого потока, что производит впечатление скорее драматического театра с музыкой, чем оперы в её традиционном понимании.

*«Игрок»*

*I действие*

*Сцена Алексея и Полины*

*Г. Рождественский (1.52)*

*(Алексей — В. Махов)*

«Игрок» — первая полнометражная (многоактная) и по-настоящему зрелая опера раннего Прокофьева: ему уже исполнилось двадцать пять. До неё были пять других, начиная с написанной в 9-летнем возрасте оперы «Великан», за которой последовали в 10 лет — «На пустынных островах», в 12 — «Пир во время чумы», в 13 — «Ундина», в 20 — «Маддалена». Это говорит о том, как нелегко почти любой композитор обретает зрелость (а ведь Прокофьев начал сочинять с пяти лет), как трудно в музыке выработать свой неповторимый стиль.

Вот собственное свидетельство Прокофьева на этот счёт. Когда ему было 11 лет, мать привезла его в Москву и повела к самому именитому профессору консерватории — Сергею Ивановичу Танееву. Начинаящий композитор показал ему свою детскую симфонию.



Танеев просмотрел её и сказал: «Прекрасно, мой мальчик! Ты овладел премудростями музыкальной формы. Ты пытаешься разнообразить гармонию. Но в большинстве своём аккорды не выходят за пределы тоник, доминант и субдоминант».

Вы не представляете, как это задело меня. Я понял, что не хочу писать так, как пишут все. Я убедил себя, что обязан найти свой собственный путь. Это было очень трудно, многое казалось мне эхом когда-то уже слышанного. Это расстраивало меня. Но я был упорным.

Через восемь лет я принёс Танееву новую партитуру. Видели бы вы его лицо, когда он с ней ознакомился! «Мой дорогой мальчик, это ужасно!». Я сказал ему: «Учитель, вспомните, пожалуйста, о том, что Вы говорили о моей Соль-мажорной симфонии. Вы упрекали меня в чрезмерном употреблении тоник, доминанты и субдоминанты». «Боже, – вскрикнул он, – неужели я в ответе за это?»

Танеев был в ужасе от показанного ему сочинения. Но винил он себя напрасно: рано или поздно молодой композитор пришёл бы к тому музыкальному языку, который мы знаем теперь как сугубо прокофьевский. Однако был ещё один соучастник формирования этого индивидуального стиля. Соучастник незримый, но, может быть, самый главный — эпоха, породившая Прокофьева и сделавшая его одним из самых выдающихся её выразителей в музыкальном искусстве. Именно эта эпоха с её вопиющими противоречиями дала его творчеству, с одной стороны, неистощимый светоносный заряд, а с другой — побуждала отображать сотрясавшие мир катаклизмы, передавать исключительное напряжение, наэлектризованность человеческого существования и ожесточение душ.

Для Прокофьева пик воссоздаваемой им конфликтности падает на 1927 год, когда он сделал окончательную редак-

цию оперы «Игрок» и завершил оперу «Огненный ангел». На материале второй из них он написал свою **Третью симфонию**.

### Третья симфония

#### III часть

Г. Рождественский (1.17)

В прозвучавшем фрагменте соединилось многое, собранное из ключевых моментов данной оперы, связанных с судьбой её главных героев: мистическая сцена 1-й картины II действия, когда Рената общается с демонами; тематизм Антракта ко 2-й картине II действия (Рупрехт идёт к великому магу Агриппе; начало 1-й картины III действия (Рената перед домом Генриха).

В призме исторического сюжета одноимённой повести В. Брюсова композитор стремился максимально высветить проекции на грозную атмосферу своего времени, раскрыть её невероятную взвиренность и вздыбленность.

Исключительное напряжение выводит звучание драматической токкаты в стихию мистически-запредельного. Чтобы обрисовать «обезумевшее» состояние мира, Прокофьеву понадобились особые, «авангардные» приёмы исполнения (в том числе у скрипок *glissandi* на флажолетах, что даёт эффект ирреально-потустороннего).

### Прокофьев середины века

После пройденного в 1920-е годы пика авангардных исканий и экспрессионистской заострённости время потребовало на выходе в 1930-е коренных перемен — это отчётливо сказалось и в музыке Прокофьева, и у многих других творцов искусства. В сознании композитора переход к новым эстетическим принципам перекликался прежде всего с представлениями о «новой простоте» художественного высказывания: «Наступает время **простоты** в музыке» (из ин-



тервью 1932 года). Простоту он связывал с большей доступностью музыкального языка, что главным образом осуществлялось посредством широкой опоры на выразительную мелодику: «Я стремлюсь к большей простоте и мелодичности», — говорит Прокофьев в другом интервью (1930) и убеждённо добавляет, что теперь «музыка нуждается в более мелодическом стиле, в менее сложном эмоциональном выражении».

Реально за понятием *новая простота* стояло много большее. Используя по мере необходимости освоенный им арсенал радикальных средств художественной выразительности, Прокофьев всё сильнее склоняется к творческой ассимиляции классического наследия, добиваясь органичного синтеза традиционного и современного. В частности, он переходит к характерным для классики широким музыкальным построениям, к цельным и завершённым формам (например, в балете возвращается к номерной структуре).

Образный строй музыки Прокофьева становится неизмеримо более уравновешенным и смягчённым, и теперь в его музыку полноправно и неотъемлемо входит стихия лирических чувствований, что закономерно вело и к возрастанию роли вокальной кантилены. Мир прокофьевского искусства оказывается теперь совершенно реальным, «земным», он обретает общезначимый характер, — в том числе отныне в музыке композитора ясно обозначились национально-эпические черты, большое место в ней заняла историческая тематика.

В переходе к новым эстетическим позициям ключевым моментом для Прокофьева стало его возвращение на родину. Полтора десятилетия он странствовал по миру, в мыслях постоянно обращаясь к тому, что происходило в его стране. Об этом свидетельствуют балеты «**Стальной скок**» и «**На Днепре**», в которых он попытался из своего далека воссоздать новую явь послереволюционной России.

Собственная жизненная судьба композитора любопытно отразилась в двух его произведениях для музыкального театра. В 1918 году, на пути в Америку он начинает работать над оперой «**Любовь к трём апельсинам**», главный герой которой бродит по свету в поисках возлюбленной (кстати, и сам Прокофьев чуть позже нашёл свою возлюбленную — это была испанская певица Лина Льюбэра, ставшая его женой), а когда всё настойчивее звучал внутренний голос, звавший на родину, Прокофьев написал балет «Блудный сын» (1929), поскольку этот библейский мотив волновал его лично и всерьёз.

Композитор всё отчётливее ощущал, как недостаёт ему для полноценного творчества родной «почвы». И при всех опасениях за свою судьбу полуэмигранта, с которым в условиях сталинской диктатуры могли обойтись как угодно, он в 1932 году принимает бесповоротное решение. Характерно его восклицание: «Я с величайшей радостью возвращаюсь во свояси на советскую землю». И при всех побочных «противопоказаниях», которые возникли позже, в главном (то есть в творчестве, которое составляло смысл его жизни) он не ошибся: вернувшись, композитор обрёл «второе дыхание» и создал большую серию своих высших шедевров. Первый из них — балет «**Ромео и Джульетта**» (1936). Отталкиваясь от шекспировского сюжета, Прокофьев пишет масштабное симфонизированное полотно, обращённое к центральной проблеме 1930-х годов и XX века вообще — к проблеме столкновения гуманизма с противостоящими ему силами.

Гуманное — это мир высокой лирики главных героев, опекаемых мудрым патером Лоренцо, и в не меньшей степени это народные сцены, которые из фоновых превращаются здесь в едва ли не доминирующие. Особенно, если учесть, что к ним примыкают и эпизоды весёлого балагура Меркуцио. В этих сценах композитор раскрыл неискоренимое жизнелю-



бие 1930-х, над которым нависала мрачная, подавляющая сила, поскольку за образами рыцарей во главе с Тибальдом явственно вставал лик репрессий и террора, и в конечном счёте та мрачная, подавляющая сила, которую несли с собой тоталитарные режимы (будь это у нас, в нацистской Германии или где-либо ещё).

Одна из ключевых сцен балета — поединок Тибальда с Меркуцио (№ 32 «Встреча Тибальда с Меркуцио» и № 33 «Тибальд бьётся с Меркуцио»), который олицетворяет столкновение жизни и смерти (здесь обрисован и призрак смерти, наплывами жути витающий над схваткой). Смертоносный поединок дважды прерывается попытками Ромео примирить враждующих — и тогда, как голос разума, звучат тема патера Лоренцо и одна из тем Джульетты. Как и во многих других страницах этой партитуры, поражает выпуклость характеристик и зримая осязаемость в воспроизведении драматической ситуации.

*«Ромео и Джульетта»*

№ 32–33

Г. Рождественский (3.13)

Мы говорим о кардинальном повороте Прокофьева 1930-х годов к новому эстетическому кредо, за которым, разумеется, стоял и переход к новым установкам в окружающей композитора действительности. Переход этот не был простым и безболезненным, новое приходилось нащупывать в процессе трудного поиска, в остром противоборстве различных позиций.

Лучше всего этот процесс поиска и это противоборство композитору удалось обрисовать в произведении под названием **«Кантата к XX-летию Октября»** (1937). Даже если считать её социальным заказом, Прокофьев принял его с воодушевлением и создал вдохновенное музыкальное полотно.

К решению темы он подошёл совершенно неординарно, положив в основу

монтаж текстов из сочинений Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина. Это было продолжением его практики составления оперных либретто — не в стихотворном изложении, а на прозаические тексты. Как остроумно заметил на сей счёт один из исследователей, Прокофьев категорически отказался от «парфюмерной ограниченности оперной лексики» (М. Сабина). Здесь мы находим ту же масштабность образов, что и в «Ромео и Джульетте», но в одном отношении композитор идёт ещё дальше, делая единственным героем произведения большие человеческие массы. И в призме революционных событий уже двадцатилетней давности он воссоздал неуклонное движение жизни от драматических перипетий и яростных баталий к мирному созиданию, к светлому и уравновешенному жизневосприятию.

Вот как это желанное успокоение передано во II части кантаты, где использовано знаменитое резюме К. Маркса: «Философы лишь различным образом объясняли мир, а дело заключается в том, чтоб изменить его». На фоне неспешного, но неутомимо-деятельного репетиционного движения (оркестр и мужской хор, в непрерывной пульсации восьмых скандирующей слово «философы») женские голоса в широких длительностях интонируют необычайно красивый, привольный и величавый распев. Незамирающий фоновый ритм наполняет пластику мелодической линии, и это сопряжение двух взаимодополняющих фактурных пластов (мерная поступь верхнего и неустанный «рабочий мотор» нижнего) создаёт удивительное полнозвучие. Кроме того, впечатляющая объёмность образа в немалой степени определяется также богатейшей ладогармонической светотенью в чисто прокофьевской расширенной диатонике.

Так складывается вдохновенный гимн, утверждающий дух созидания, несущий в себе спокойствие и уверенность.





«Кантата к XX-летию Октября»  
II часть («Философы»)  
К. Кондрашин (1.33)

Если удавалось закрыть глаза на трагические «издержки» социалистического строительства, то к концу 1930-х годов складывалось представление (и оно было безусловно определяющим для большинства людей в нашей стране), что жизнь вошла в русло нормы, обрела стабильность и благополучие — как выразился тогда вождь, «жить стало лучше, жить стало веселее». Это, очевидно, так и было (пусть с какими угодно оговорками), потому что в противном случае не могли бы появиться совершенно искренние по тону и превосходные по художественному материалу произведения Прокофьева, наполненные юмором, светом и радостью.

В числе таких произведений — опера «**Дуэнья**» (другое название — «**Обручение в монастыре**», 1940). Её жанр и настроенность наилучшим образом можно передать посредством понятия *лирическая комедия*. Композитор с добродушной улыбкой наблюдает за персонажами пьесы английского драматурга Р. Шеридана, передавая повороты забавной интриги через живой, жизненно достоверный диалог и всё изнутри пронизывая лирической интонацией. Убедиться в этом можно на примере сцены Дуэньи и Мендозы из 4-й картины. Богатый Мендоза, человек в возрасте, сватается к донье Луизе, точнее к её приданому. Девушка любит другого и сговаривается со своей няней (по-испански — дуэнья) провести Мендозу. Поскольку он ещё не видел Луизу, вместо неё в момент сватовства выходит Дуэнья, женщина в летах и весьма невзрачная, поставившая своей целью заполучить Мендозу в мужа (её-то он устраивает вполне). Когда она по его просьбе поднимает вуаль, Мендоза в ужасе — ведь отец Луизы так расписывал красоту дочери! Но Дуэнья начинает ловко играть на слабых струнах жениха

(«Ваш вид так благороден... Всю юность я мечтала о муже с бородою»). Мендоза польщён («Уродлива, а говорит умно... Даже не так уродлива») и постепенно склоняется к тому, чтобы жениться на ней.

Таково начало сцены. А затем мы обратимся к её завершению. Дуэнья, выдающая себя за Луизу, настаивает на том, чтобы её похитили из дома отца, то бишь, хозяина — ведь это так романтично. Одураченный Мендоза соглашается: «Какой роман! И, кажется, на небе есть луна». Дуэнья вторит: «А если нет, то закажите». И оценим краткое оркестровое вступление к этой сцене — лирическое скерцо, соединяющее игривость настроения с обольщениями жизни, к чему добавляется чарующий флёр волшебства.

«Дуэнья»

4-я картина

Сцена Дуэньи и Мендозы

Т. Янко, Э. Булавин (2.32+1.39)

Когда оперу «Дуэнья» готовили к постановке, на Западе уже шла Вторая мировая война. И раньше, чем кто-либо другой из отечественных композиторов, Прокофьев сумел выразить предчувствие того, что вскоре она придёт и на нашу землю. Сделал это он в **кантате «Александр Невский»**. Сразу же отметим, что по масштабу композиции, монументальности образов и эпической сути перед нами самая настоящая оратория. Написано произведение на основе музыки к одноимённому фильму С. Эйзенштейна, вышедшему на экраны в 1938 году. Вслед за выдающимся кинорежиссёром, композитор зримо и во всей ясности моделирует на материале русской истории XIII века законченный цикл будущей Великой Отечественной войны.

Один из таких впечатляющих прогнозов находим в части «Ледовое побоище», запечатлевшей битву русского воинства с тевтонскими рыцарями-крестоносцами, в зловещем обличье которых с пора-



зительной точностью воспроизводится устрашающий милитаристский напор механизированных полчищ середины XX века. Столь же зримо и осязаемо воссоздано батальное действо и затем гибель завоевателей. За столкновением двух национальных громад вставал резко выраженный, непримиримый конфликт чужого, враждебного человеку и своего, русского, гуманного — конфликт, переданный через необычайно выпуклый интонационный рельеф.

*«Александр Невский»*  
*V часть («Ледовое побоище»)*  
Е. Светланов (3.38)

Когда началась Вторая мировая война, Прокофьев отображал её события многократно. Самое драгоценное из сделанного тогда — **триада военных сонат (Шестая, Седьмая и Восьмая), Пятая симфония и опера «Война и мир» по эпосе Л. Толстого** (понятно, что опера наполнена переключками с Отечественной войной 1812 года).

В произведениях послевоенных лет композитор всё более склонялся к мягкой созерцательности, светлому умиротворению, утверждая примат человеческой нежности и доброты (апогеем этого явилась последняя, Седьмая симфония).

### Константы творчества Прокофьева

Как видим, с движением времени многое в Прокофьеве — человеке и художнике — менялось. И, тем не менее, существовало несколько краеугольных оснований, которые оставались «постоянными величинами» на всём протяжении его творческого пути.

Во-первых, это музыкальный язык, очень своеобразный во всех своих компонентах, но прежде всего в отношении мелодики и гармонии, определяющих тот особый, сугубо индивидуальный тон, который невозможно ни с чем перепутать. В этом же ряду неповторимого про-

кофьевского стиля — способность к яркой, сочной, колоритной детали, посредством которой композитор осуществлял мастерскую лепку характеров, меткую натурную обрисовку положений и ситуаций, причём всегда очень зримо, конкретно, наглядно, осязаемо.

Итак, самобытный стиль, оригинальный музыкальный язык — исходная «постоянная величина». С полным основанием также следует говорить о безусловно доминирующей настроенности музыки Прокофьева, суть которой можно определить в таких понятиях, как деятельный тонус, жизнелюбие и молодость духа. Деятельный тонус был у Прокофьева напрямую сопряжён с повышенным чувством динамизма (как вообще определяющего качества XX столетия). Начиналось это с чёткости и остроты музыкальных характеристик, с их яркой рельефности и особой выпуклости. С внутренне динамичной природой прокофьевского творчества связаны также характерная для него свежесть и острота модуляционных сдвигов, усложнение тонального мышления (расширенная 12-ступенная звуковая система, многозвучные полиладовые комплексы), смелая игра контрастов, энергия ритмов, их упругость и импульсивность.

Динамизм прокофьевского мышления повлёк за собой новаторские преобразования в области музыкального театра, где композитор неустанно разрабатывал принцип сквозного развития (то есть непрерывного движения действия) с напряжённой фабулой и массой событий. В опере эта мобильность подкреплялась стремительным диалогом и гибкой вокальной декламацией, основанной на многообразном претворении речевого начала.

Кроме того, в музыке Прокофьева вообще и в его музыкально-театральных партитурах в частности заметно проникновение приёмов кинодраматургии. Свою роль в этом сыграло его тесное сотрудничество с С. Эйзенштейном в ходе



создания фильмов «Александр Невский» и «Иван Грозный».

Утверждение действенно-динамичного жизнеощущения в музыке Прокофьева находилось в полном согласии с его собственной, чрезвычайно деятельной натурой. Асафьевская характеристика «явление колоссального размаха» подразумевает и то громадное творческое наследие, которое оставил композитор: 7 опер (кроме 5 ранних опытов), 7 балетов, 7 симфоний, 9 концертов, 9 фортепианных сонат и т. д. И если мы среди немногих «наград Родины» (он не был даже удостоен звания народного артиста СССР; для сравнения, Н.Я. Мясковский получил это звание в 1946, то есть ещё за 7 лет до кончины Прокофьева) находим орден Трудового Красного Знамени (1943), то это оказалось весьма по адресу. Прокофьев был великим тружеником, сумевшим сделать невероятно много, в том числе и благодаря абсолютно чёткой организации своей жизни, всецело посвящённой творчеству. В некотором роде в России его воспринимали как американца — за его исключительную деловитость (к слову, для экономии времени он писал с пропуском гласных). Своей «американской» деловитостью он подчас мог привести в замешательство. Вот курьёзный эпизод, рассказанный Марией Юдиной.

Однажды она пришла по приглашению Прокофьева к нему домой, позвонила. Композитор открыл дверь, яростно потрясая часами, и захлопнул её перед носом приглашённой. Оказывается, выдающаяся пианистка явилась на пять минут раньше. Ровно в положенный час Прокофьев вновь открыл дверь, и теперь он был сама любезность.

Творчество, дело — было для Прокофьева прежде всего. С этой точки зрения любопытен такой фрагмент его «Дневника». После долгого перерыва композитор в конце 1920-х годов приезжает с артистическим турне в СССР. И вот — первое выступление в Москве, в Большом зале консерватории. Прокофьев выходит на

сцену, чтобы исполнить Третий фортепианный концерт.

*При моём появлении оркестр играет туш, затем встаёт и аплодирует. Овация зала и оркестра становится грандиозной и необычайно длинной. Я долго стою, кланяюсь во все стороны и вообще не знаю, что делать. Сажусь, но так как аплодисменты продолжают, опять встаю, опять кланяюсь и опять не знаю, что делать. Я не был десять лет в Москве, мне хочется сосредоточиться, чтобы сыграть как следует, а эти эмоции совершенно не способствуют углублению. Наконец мне это надоедает и я решительно сажусь...*

Кто-либо другой на его месте был бы счастлив от столь щедрых знаков признания, а композитор раздражён: ведь он вышел на сцену, чтобы играть, но ему мешают. Однако для нас важно и завершение этой дневниковой записи: «По окончании концерта зал ревёт. Конечно, такого успеха у меня не было нигде. Я выхожу без конца».

Реакция московской публики в данном случае говорит о том, что к концу 1920-х годов музыку Прокофьева уже начала адекватно воспринимать и широкая слушательская аудитория. То же происходило и на Западе, где ещё в конце 1910-х его дружно осуждали прозвищами «скиф и большевик». Существенную лепту в популяризацию своего творчества внёс и сам Прокофьев, до середины 1930-х годов много выступавший с исполнением собственных сочинений в качестве пианиста и в России, и ещё больше за рубежом (гастрольные турне во многих странах мира).

Прокофьева отличал, если можно так выразиться, «рабочий», «спортивный», атлетический пианизм, что отвечало общей «динамической» устремлённости его творчества. Но и в его исполнительстве к началу 1930-х годов наметились перемены: на смену суховато-ударной манере пришли краски более мягкие,



«педальные», певучие. Об этом свидетельствует прокофьевская запись Третьего фортепианного концерта — запись, разумеется, архивная (1932), но для нас важно, как под пальцами самого композитора рождается столь характерная для него энергия созидания, целеустремлённого действия, причём вырастает это из чисто русской пейзажной среды (вступительные такты оркестра).

*Концерт для фортепиано  
с оркестром № 3  
I часть  
С. Прокофьев (1.58)*

Третий фортепианный концерт автор посвятил Константину Бальмонту, с которым было связано немало страниц его творчества, — в частности знаменитый **фортепианный цикл «Мимолётности»** своим происхождением обязан бальмонтовскому стихотворению.

*В каждой мимолётности вижу я миры,  
Полные изменчивой радужной игры.*

В свою очередь, Бальмонт откликнулся на Третий фортепианный концерт сонетом, в котором есть очень примечательные строки.

*Но, брызнув бешено,  
всё разметал прилив.  
Прокофьев! Музыка и молодость  
в расцвете!*

Последнюю строку можно было бы перефразировать и так: «*Энергия и молодость в расцвете*». Да, многое, чрезвычайно многое в прокофьевской музыке пронизано духом молодости и неразрывно связанным с ним жизнелюбием. Взаимодействие этих качеств с наибольшей явственностью выразило себя в театре-буфф (комедийном театре) Прокофьева — от раннего балета «Шут» (полное название — «Сказка про шута, семерых шутов перешутившем») через оперу «Любовь к трём апельсинам» к

произведениям центрального периода — опере «Дуэнья» и балету «Золушка».

Даже когда композитор стал общепризнанным мэтром мирового искусства, он сохранял в своей музыке свежесть чувств, радостное восприятие мира, способность самым непосредственным образом передавать задор, неутомимость, озорство, а также чистый, целомудренный лиризм и светлую, хрупкую мечтательность. В 1930-е он создаёт фортепианный цикл «Детская музыка», чудесную симфоническую сказку «Петя и Волк», а позже — не менее чудесный сказочный балет «Золушка» и вокально-симфоническую сюиту «Зимний костёр». Образы детства рассыпаны его щедрой рукой по множеству «взрослых» сочинений (оратория «На страже мира», сонаты, инструментальные концерты, симфонии — вплоть до самой последней, Седьмой).

Но в особом изобилии эта образная сфера была представлена в раннем творчестве, когда это так естественно совпало с юной порой жизни самого композитора. И представлена она была в законченной полноте спектра — буквально от младенчества до молодости. Чего стоят хотя бы его фортепианные циклы Десять пьес ор. 12, «Мимолётности», «Сказки старой бабушки». Симптоматично, что словно бы открывая для себя мир, Прокофьев даёт в этом ряду несколько крупных композиций под номером один: Первый фортепианный концерт, Первый скрипичный концерт, Первая симфония.

**Первая симфония** особенно выделяется среди них абсолютной гармоничностью своего образного строя и ослепительно солнечным светом. Её финал решён в характере скерцо — восторженного, по-юношески неутомимого, наполненного радужными бликами («воркование» высоких деревянных духовых).

*Симфония № 1  
IV часть  
Г. Рождественский (1.04)*





Эту своё симфонию Прокофьев назвал «Классической», комментируя заголовок так: «Мне казалось, что если бы Гайдн дожил до наших дней, он сохранил бы свою манеру письма и в то же время воспринял бы кое-что от нового. Таковую симфонию мне и захотелось сочинить: симфонию в классическом стиле».

Первая симфония была написана в 1917 году — почти десятилетие до неё и более десятилетия после неё композитор казался многим ниспровергателем и разрушителем классики, нигилистом и варваром. В чём-то это, действительно, было так. Но глубоко внутри прокофьевской природы всегда жила прочная классическая основа, ведь профессиональную выучку он получил под руководством людей, имевших самое прямое отношение к большой классике. Начиная с матери, отличавшейся строгим, взыскательным вкусом. Затем было несколько встреч с С.И. Танеевым, который препоручил его своим лучшим ученикам, в том числе Р.М. Глиэру, этому «сто процентному» приверженцу классической школы. И тот два лета подряд приезжал в далёкое украинское село наставлять мальчика в искусстве композиции. Наконец, Петербургская консерватория, в которой он провёл в общей сложности десять лет, где с ним занимались Н.А. Римский-Корсаков, А.К. Лядов, Н.Н. Черепнин и где его друзьями-единомышленниками стали такие знатоки высокой традиции — Н.Я. Мясковский и Б.В. Асафьев.

Нетрудно представить, какую превосходную классическую школу прошёл Прокофьев! Причём часто из первых рук, от самих классиков. И уже в молодые годы, годы дерзновенного «буйства», при всём коренном обновлении образного и стилистического строя музыкального искусства он внутренне удерживал прочный классический «каркас». Это состояло, прежде всего, в чёткости ладово-функциональных устоев тонального мышления и в строгой конструкции формы.

А своего рода отдушиной от «модерна» стал для него неоклассицизм барочного и гайдновско-моцартианского наклонения. Особенно Прокофьев любил очаровательные «игры в старину», лицедействуя в опоре на стилизацию танцевальных жанров прошлых эпох (из них особенно притягательным был для него гавот). Как бы облачаясь в одежды давних эпох, композитор воссоздавал формулы забавно-церемонной светскости, изящного досуга, приятного времяпровождения — лёгкого и вместе с тем поэтичного, одухотворённого, отдалённо напоминающего о «придворной» эстетике мирискусников.

Позднее, в 1930-е годы, опираясь на высокие традиции прошлого, Прокофьев пришёл уже к собственной классике — классике широких завершённых форм, кристаллически ясных образов, стройных и уравновешенных пропорций. Интервью, данное Прокофьевым в Париже в 1936 году (это год создания балета «Ромео и Джульетта»), озаглавлено так: «Я буду признан классиком в следующем поколении».

Кстати, о прокофьевской прямоте. За двадцать лет до этого, впервые выехав за границу с гастролями, на вопрос «Кто самые лучшие композиторы в России», Прокофьев ответил без ложной скромности: «Стравинский, я и Мясковский».

Однако, как это часто водится у нас в Отечестве, мы мало ценим то, что имеем. По крайней мере, при жизни тех, кто эти ценности создаёт. Припомним, что было с Прокофьевым, с этим живым тогда классиком? В 1927 году, после десятилетнего отсутствия направляясь с концертами в Советскую Россию, которую композитор называл тогда *Большевизией*, перед тем, как пересечь границу, он колеблется.

*Опять приходили мысли: теперь последний момент, когда ещё не поздно повернуть оглобли. Ну хорошо, пускай это очень стыдно, но в конце концов на то*



*можно пойти, если вопрос идёт чуть ли не о жизни.*

То есть он понимал, что на родине его могут ожидать любые сюрпризы. Приехав в Москву, Прокофьев внимательно всматривается в лица людей: «Это ли те звери, которые ужаснули весь мир?».

Он всегда стремился быть в стороне от политики. Но, конечно же, знал (или, по крайней мере, догадывался) о происходящем в стране — о том, что и к нему подступало всё ближе. В 1939 году, за неделю до окончания оперы «Семён Котко» был арестован В. Мейерхольд, с которым композитор детально разрабатывал план будущей постановки. В 1948-м, из-за испанского происхождения арестовали жену Прокофьева. И он ничем не мог помочь близкому человеку, которого швырнули в «Архипелаг Гулаг», как назвал эти места А. Солженицын. В том же 1948 году появилось Постановление ЦК ВКП(б) по вопросам музыкального искусства, и Прокофьев был трижды упомянут в нём как представитель «формалистического, антинародного направления». Рядом с ним в числе композиторов-формалистов назывались имена Д. Шостаковича, Н. Мясковского, А. Хачатуряна — имена именно тех лучших, которые составляли цвет нашей музыки того времени.

И Прокофьев, которого мы называем гордостью отечественного искусства, вынужден сочинять публичное покаянное письмо, где клеймит присущие своему творчеству «элементы формализма» и благодарит партию за то, что она учит его, как надо писать музыку, за «чёткие указания, помогающие мне в поисках музыкального языка».

Свою лепту в поношение композитора внесла и так называемая общественность. Вот как об этом вспоминал его сын.

*Он был потрясён двуличием некоторых людей — например, Д. Кабалевского. Предали отца и другие: те, что прежде пели ему осанну, потом вдруг поняли, как*

*они ошибались, и стали критиковать с тем же рвением, с каким прежде восхваляли.*

*Нужно ли говорить о том, что ещё позже они в очередной раз переменяли взгляды и, приостановив травлю, опять стали восхищаться... А ведь каждый из них нанёс ему глубокую рану, которая уже не зажила.*

Разумеется, подобные удары судьбы не проходят бесследно. После 1948 года жизнь и творчество Прокофьева пошли резко на убыль, внутренне он был надломлен. Из тех же воспоминаний сына: «Это был уже другой человек, с печальным и безнадежным взглядом. А ведь он ещё не был старым и должен был быть в расцвете сил».

На последнем году жизни Сергей Сергеевич пережил завершающий творческий взлёт, написав два выдающихся произведения – Симфонию-концерт для виолончели с оркестром и **Седьмую симфонию**. Седьмая симфония, будучи последним законченным произведением композитора, стала его «лебединой песней». Это та высокая классика, о которой только что говорилось. Здесь есть всё, чем жил Прокофьев на склоне дней: и мудрость много повидавшего человека с его тихой опечаленностью, и отголоски пронёсшихся над ним жизненных бурь, и образ Родины, которая оставалась для людей его поколения нетленной святыней.

Ко всему этому присоединилось то, что присутствовало в его мировосприятии всегда и вопреки любым невзгодам — вечно манящая сказка земного существования.

### *Симфония № 7*

*I часть, экспозиция*

*Г. Рождественский (3.22)*

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Сергей Прокофьев. Л.: Тритон, 1927. 40 с.
2. Генебарт О.В. Сергей Прокофьев в Германии // Культура и искусство Германии. Тамбов, ТГМПИ, 2019. С. 121–135.
3. Демченко А.И. Концептуальный потенциал искусства: музыкально-исторический этюд на материале 1930-х годов // Искусство и культура. 2016. № 4. С. 70–81.
4. Демченко А.И. Сергей Прокофьев: возвращение в Большевизию // Музыка и время. 2016. № 5. С. 28–35.
5. Демченко А.И. Скиф-неофит начала XX века // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1. С. 33–41. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.033-041.
6. Демченко А.И. Юность эпохи // Исторические науки, культурология и искусствоведение. 2016. № 3. С. 60–67.
7. Долинская Е.Б. Театр Прокофьева. М.: Композитор, 2012. 376 с.
8. Курченко А.П. «Скифство» в русской музыке начала XX века // Из истории русской и советской музыки: М., 1976. Вып.2. С. 170–195.
9. Нестьев И. Жизнь Прокофьева. М.: Советский композитор, 1973. 664 с.
10. Прокофьев С.С. Автобиография. М.: Классика-XXI, 2007. 528 с.
11. Прокофьев о Прокофьеве. М.: Советский композитор, 1991. 288 с.
12. Тараканов М.Е. Стиль симфоний Прокофьева. М.: Музыка, 1968. 432 с.
13. Холопов Ю.Н. Современные черты гармонии Прокофьева. М.: Музыка, 1967. 480 с.
14. Harlow R. Selected Letters of Sergei Prokofiev. University Press of New England, 1998. 348 p.
15. Nice D. Prokofiev: From Russia to the West, 1891–1935. Yale University Press. 2003. 390 p.
16. Press Stephen D. Prokofiev's Ballets for Diaghilev. Ashgate Publishing, 2006. 294 p.

## Об авторе:

**Демченко Александр Иванович**, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова (410031, г. Саратов, Россия), **ORCID: 0000-0003-4544-4791**, **alexdem43@mail.ru**

## REFERENCES

1. Asaf'ev B.V. *Sergei Prokofiev* [Sergey Prokofiev]. Leningrad: Triton, 1927. 40 p.
2. Genebart O.V. *Sergey Prokofiev v Germanii* [Sergei Prokofiev in Germany]. *Kul'tura i iskusstvo Germanii* [The Culture and Art of Germany]. Tambov, Tambov State Institute of Music and Pedagogy, 2019, pp. 121–135.
3. Demchenko A.I. *Kontseptual'nyy potentsial iskusstva: muzykal'no-istoricheskiy etyud na materiale 1930-kh godov* [The Conceptual Potential of Art: A Musical-Historical Study based on Materials from the 1930s]. *Iskusstvo i kul'tura* [Art and Culture]. 2016. No. 4, pp. 70–81.
4. Demchenko A.I. *Sergey Prokofiev: vozvrashchenie v Bol'sheviziyu* [Sergei Prokofiev: A Return to Bolshevization]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2016. No. 5, pp. 28–35.
5. Demchenko A.I. *Skif-neofit nachala XX veka* [The Scythian Neophyte of the Early 20th Century]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 1, pp. 33–41. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.033-041.
6. Demchenko A.I. *Yunost' epokhi* [Youth of the Epoch]. *Istoricheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie* [The Historical Disciplines, Cultural Studies and Art History]. 2016. No. 3, pp. 60–67.
7. Dolinskaya E.B. *Teatr Prokofeva* [The Theater of Prokofiev]. Moscow: Kompozitor, 2012. 376 p.
8. Kurchenko A.P. «Skifstvo» v russkoy muzyke nachala XX veka [“Scythianism” in Early 20th



Century Russian Music]. *Iz istorii russkoy i sovetskoy muzyki* [From the History of Russian and Soviet Music]. Moscow, 1976. Issue 2, pp. 170–195.

9. Nest'ev I. *Zhizn' Prokof'eva* [The Life of Prokofiev]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. 664 p.
10. Prokof'ev S.S. *Avtobiografiya* [Autobiography]. Moscow: Klassika-XXI, 2007. 528 p.
11. *Prokof'ev o Prokof'eva* [Prokofiev on Prokofiev]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1991. 288 p.
12. Tarakanov M.E. *Stil' simfoniy Prokof'eva* [The Style of Prokofiev's Symphonies]. Moscow: Muzyka, 1968. 432 p.
13. Kholopov Yu.N. *Sovremennye cherty garmonii Prokof'eva* [The Contemporary Features of Prokofiev's Harmony]. Moscow: Muzyka, 1967. 480 p.
14. Harlow R. *Selected Letters of Sergei Prokofiev*. University Press of New England, 1998. 348 p.
15. Nice D. *Prokofiev: From Russia to the West, 1891–1935*. Yale University Press. 2003. 390 p.
16. Press Stephen D. *Prokofiev's Ballets for Diaghilev*. Ashgate Publishing, 2006. 294 p.

---

*About the author:*

**Alexander I. Demchenko**, Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate of the Center for Comprehensive Art Studies, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410031, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0003-4544-4791**, **alexdem43@mail.ru**

---

