

*И. В. Кондаков, Л. Б. Брусиловская**

С. ПРОКОФЬЕВ VS Д. ШОСТАКОВИЧ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ ОПЫТ ТВОРЧЕСКОГО ВЫЖИВАНИЯ**

Статья посвящена проблемам творческого выживания в тоталитарную эпоху, с которыми по-разному столкнулись С. Прокофьев и Д. Шостакович. Если Шостакович не покидал родины и мог наблюдать советскую историю на всех этапах ее развития, то Прокофьев встретился с советской действительностью и идеологией только по возвращении из эмиграции. Шостакович уже испытал жестокое воздействие официальной критики своей музыки, а Прокофьев, уверенный в себе и вкусивший всемирную славу, воспринимал советскую критику своего творчества с трагическим недоумением. Шостакович пытался выживать в невыносимых условиях сталинской диктатуры, добиваясь хрупкого компромисса, а Прокофьев стремился сохранить свое лицо и индивидуальный стиль вопреки всем опасностям и угрозам. Отвечая на давление эпохи, Шостакович проявлял творческую гибкость, хоть и упрекал себя за слабость, а Прокофьев был тверд в своих принципах и доказывал неповторимость своей музыки и личности даже перед лицом неотвратимой гибели.

Ключевые слова: творческое выживание, индивидуальный стиль, стиль сталинской эпохи, полистилистика, возвращение в СССР, крушение гуманизма, Большой террор, борьба с формализмом, нравственное одоление.

* Кондаков Игорь Вадимович, доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор, профессор кафедры истории и теории культуры факультета культурологии, Российский государственный гуманитарный университет; ведущий научный сотрудник, Государственный институт искусствознания.

Брусиловская Лилия Борисовна, кандидат культурологии, старший научный сотрудник Учебно-научной лаборатории мандельштамоведения, Институт филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета.

** Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-011-00859 «Творчество С. Прокофьева как феномен отечественной и мировой культуры».

Kondakov I. V., Brusilovskaya L. B.
S. PROKOFIEV VS D. SHOSTAKOVICH
COMPARATIVE EXPERIENCE OF CREATIVE SURVIVAL

The article is devoted to the problems of creative survival in the totalitarian era, which S. Prokofiev and D. Shostakovich faced differently. If Shostakovich did not leave his homeland and could observe Soviet history at all stages of its development, then Prokofiev met with Soviet reality and ideology only after returning from exile. Shostakovich had already been severely affected by official criticism of his music, and Prokofiev, confident and enjoying worldwide fame, took Soviet criticism of his work with tragic bewilderment. Shostakovich tried to survive in the unbearable conditions of Stalin's dictatorship, seeking a fragile compromise, and Prokofiev sought to preserve his face and individual style despite all the dangers and threats. Responding to the pressure of the era, Shostakovich showed creative flexibility, although he reproached himself for weakness, and Prokofiev was firm in his principles and proved the uniqueness of his music and personality even in the face of imminent death.

Keywords: creative survival, individual style, style of the Stalinist era, polystylistics, return to the USSR, the collapse of humanism, the Great terror, the fight against formalism, moral overcoming.

В отличие от Шостаковича, с самого начала своего творчества любившего «полистилистику» (идущую от увлечения Малером и ранним Стравинским) и часто игравшего с «чужими» стилями, цитатами и музыкальными аллюзиями, С. Прокофьев говорил: «Кардинальным достоинством (или пороком, если хотите) моей жизни всегда были поиски оригинального, своего музыкального языка. Я ненавижу подражание, я ненавижу избитые приемы. Я не хочу быть под чьей-то маской. Я всегда хочу быть самим собой» [8, с. 612].

Эта декларация авторского моностиля, явно полемически направленная и против И. Стравинского, и против Д. Шостаковича, многое объясняет в позиции Прокофьева. Неслучайно, приехав в 1927 г. в Советский Союз на гастроль, Прокофьев отозвался о молодом Шостаковиче свысока: «Он талантлив, но не всегда принципиален» [5, с. 447]; это означало, в системе Прокофьева, что Шостакович слишком увлекается чужими стилями и потому рискует потерять свой. Даже вполне оригинальный 1-й концерт Шостаковича для фортепьяно с оркестром, услышанный Прокофьевым в доме писателя А. Толстого в 1934 г. (а Прокофьев очень интересовался этим концертом в эмиграции и собирался пропагандировать его за рубежом), вызвала у него отрицательную реакцию: «Стилистически пестро» [8, с. 180] (С. Волков этот эпизод завершает так: оскорбленный пренебрежительной оценкой Прокофьева, Д. Шостакович выбежал из дома Д. А. Толстого, назвав Прокофьева «негодяем и подлецом» [5, с. 447]). Еще одна известная острота только что вернувшегося из-за границы Прокофьева, относящаяся к его младшему современнику — Шостаковичу: «Наш маленький Малер» [8, с. 446] (имелась в виду известная стилевая ориентация симфонического творчества Шостаковича на малеровский симфонизм).

Однако Прокофьев не сразу понял, что в Советском Союзе от композиторов если прямо и не требуется, то во всяком случае ожидается ориентация не на *свой*, а на некий коллективный, единый и до известной степени нормативный стиль. Пресловутые «избитые приемы», «подражание», «эпигонство» не только не осуждались, но скорее даже приветствовались и поощрялись

(например, цитирование и перепевание музыкального фольклора и воссоздание псевдонародных мелодий, скажем, в официально одобряемых операх И. Держинского, Т. Хренникова, М. Коваля; балетах Б. Асафьева и Р. Глиэра или в киномузыке И. Дунаевского и Т. Хренникова; в хоровых песнях В. Захарова). Приветствовались подражание «кучкистам» и Чайковскому; воссоздание «единого советского стиля» как общей «матрицы» музыкального творчества композиторов СССР.

В этих условиях «чья-то маска» (в форме того или иного стиля) становилась для композитора распространенным приемом социальной или идеологической мимикрии или иронии, гротеска. Таковы, к примеру, все балеты Шостаковича, пародировавшие пошлость и примитивизм «советских» театральных сюжетов, идеологические клише, штампованные ситуации и характеры, что прекрасно поняли анонимные авторы статьи «Балетная фальшь», осудившие композитора за ерничество под видом доступности и массовости пошлых вкусов. «Авторы балета — и постановщики и композитор, — говорилось в руководящей статье «Правды», — по-видимому, рассчитывают, что публика наша нетребовательна, что она примет все, что ей состряпают проворные и бесцеремонные люди». Про музыку же балетов было сказано, что «она бренчит и ничего не выражает» [11, с. 11].

Обращение к «чужому» стилю у Прокофьева (всегда сознательное) преследовало цель не столько быть причастным «иному», сколько утвердить свое творческое «я» в контексте других стилей. Например, Прокофьев стилизовал венскую классику иронически (в 1-й, Классической симфонии, когда хотел подразнить своих слушателей своей близостью к Гайдну и Моцарту) и трактовал ее трагически (во второй части 5-й симфонии, когда изящная, но волевая тема, напоминающая Бетховена, претерпевает чудовищную метаморфозу, достигая кульминации жестокого неистовства, демонстрируя превращения немецкого духа с начала XIX к середине XX в.). Так было и при обращении композитора к русскому фольклорному мелосу или стилизации под него в период эмиграции (в «Сказках старой бабушки», в теме для вариаций из второй части 2-й симфонии и второй части 3-го фортепианного концерта, в «Сказке о Шуте», где фольклорные мотивы передавали ностальгию по России) и в советский период (в «Александре Невском», в «Здравице», «Иване Грозном», в операх «Семен Котко», «Война и мир», в «Повести о настоящем человеке», в балете «Сказ о каменном цветке», где русские темы апеллировали к дореволюционному или архаическому мировосприятию и противостояли официальному советизму).

Так было и тогда, когда Прокофьев обыгрывал близость к стилю Стравинского (в «Скифской сюите», в ряде своих балетов заграничного периода), в кантате «Здравица», во многом ассоциирующейся со «Свадебкой», в кантате «Александр Невский», где хор крестоносцев явно пародирует «Симфонию псалмов») — независимо от того, обыгрывал он этот стиль сочувственно или иронически. Наконец, и тогда, когда Прокофьев хотел продемонстрировать слушателям свою творческую преемственность по отношению к своим учителям и предшественникам — «кучкистам» — Мусоргскому, Бородину, особенно Римскому-Корсакову, а также Лядову и Глазунову (в операх «Игрок», «Семен Котко», «Война и мир», в балетах «Сказка о Шуте», «Блудный сын», «Сказ

о каменном цветке», в 4-й, 5-й и 7-й симфониях), — он вписывал свой неповторимый стиль в мощную, глубоко укорененную в национальной культуре художественную традицию и тем самым укрупнял его — именно как свой моностиль на фоне других стилей.

Когда Прокофьев собрался вернуться в СССР, его друг художник Ю. Анненков спросил его, «зачем он это делает», Прокофьев ответил:

Меня начинают принимать в Советской России за эмигранта. <...> И я начинаю постепенно терять советский рынок. Но если я окончательно вернусь в Москву, то здесь — и в Европе, в Америке — никто не придаст этому никакого значения, и мои вещи будут исполняться здесь так же, как и теперь, а то и еще чаще, так как все «советское» начинает входить в моду. <...> Почему же, в таком случае, не доить разом двух коров, если они не протестуют? [2, с. 242].

Композитор в 1932 г. еще не знал, что после «окончательного» возвращения в Москву ездить в Европу и Америку ему больше не придется.

Когда зрелый и всемирно известный Прокофьев вернулся на родину, он совершенно не понимал «правил игры», по которым теперь ему придется жить в СССР. Даже в конце 1937 г., когда Прокофьев в последний раз был «выпущен» в Америку на зарубежные гастроли (дети остались заложниками в Москве), он, встречаясь с давним другом, американским композитором русского происхождения Владимиром Дукельским, попытался ответить на его опасный вопрос: «Как можно жить и работать в атмосфере советского тоталитаризма?» — крайне наивно или слишком осторожно, он высказал сентенции, весьма далекие от советской реальности.

Вот как я это чувствую: политика мне безразлична — я композитор от начала и до конца. Всякое правительство, позволяющее мне мирно писать музыку, публикующее все, что я пишу, еще до того, как просохнут чернила, и исполняющее любую ноту, выходящую из-под моего пера, меня устраивает. В Европе мы должны ловить исполнения, улецивать дирижеров и театральных режиссеров; в России они сами приходят ко мне — едва послеваю за предложениями [14, с. 383].

Вряд ли Прокофьев так думал на самом деле. Скорее всего, он просто так «отшутился» (если, конечно, так понимать его отговорку).

Правда, в это время еще не был расстрелян Мейерхольд, не был затравлен Таиров, не умер попавший в сталинскую опалу Эйзенштейн, не была арестована Пташка (домашнее имя первой жены С. Прокофьева — Лины Любера (Л. И. Прокофьевой)). Ее арест был мстью Сталина и Жданова за дерзкое поведение композитора на январском совещании деятелей советской музыки 1948 г.), получившая 20 лет ГУЛАГа «за шпионаж», а, самое главное — не было принято злосчастное Постановление об опере «Великая дружба» — со всеми вытекавшими из него драматическими последствиями для самого композитора — неисполнением музыки, жестким социальным заказом, нелепыми предписаниями и запретами в отношении тематики и жанров, политико-идеологическим диктатом в отношении музыкальной формы и музыкального языка, смертью ближайших друзей — Н. Мясковского, П. Ламма, Б. Асафьева...

Однако нельзя сказать, чтобы Прокофьев совсем не имел сигналов насчет того, как советское правительство «позволяет» композитору «мирно писать музыку», как оно публикует «всё», что ни напишет композитор, как оно «исполняет любую ноту», вышедшую из-под пера творца. Ведь уже в 1927 г., во время своей первой гастрольной поездки в СССР, Прокофьев не смог освободиться из заключения своих «политически неблагонадежных» родственников, да и сам боялся «влипнуть в какую-нибудь политическую историю» [10, с. 532]. А относительно того, насколько индифферентно советское правительство к композиторам, Прокофьев мог судить по тому, как в 1936 г. газета «Правда» негативно высказалась о композиторе Шостаковиче, причем подряд о двух стилистически взаимоисключающих его произведениях: 28 января — о серьезной опере «Леди Макбет» с явным привкусом оппозиционности режиму; 6 февраля — о «легком», популярном балете «Светлый ручей», который можно, скорее, заподозрить в политической конъюнктуре и советском сервизме, в подыгрывании обывателю с его низкопробными вкусами. Прокофьеву, должно быть, было особенно трудно понять, чего хотят от Шостаковича (да косвенно и от него самого) власти — то ли простого и понятного, то ли нового и серьезного; то ли трагического, то ли комического; то ли вокального, то ли инструментального.

Написанная самим Прокофьевым на заказ кантата «К 20-летию Октября» на тексты Маркса — Энгельса, Ленина и Сталина, была запрещена к исполнению (не исключено, что с ведома, если не с подачи самого вождя, на чьи, в частности, тексты она и была сочинена). Когда Прокофьев летом 1937 г. представил ее «музыкальному руководству», композитор услышал первую нелицеприятную оценку своего сочинения: «Что же вы, Сергей Сергеевич, взяли тексты, ставшие народными, и положили их на такую непонятную музыку?» [5, с. 444]. С большим трудом находили путь на сцену шекспировский балет, опера на советский сюжет («Семен Котко» и «Повесть о настоящем человеке»), на сюжет русской литературной классики («Война и мир») или зарубежной классики («Дуэнья», или «Обручение в монастыре»). Не менее драматична была судьба киномузыки Прокофьева (долго не выходил на экраны «Александр Невский», вторая серия «Ивана Грозного» была запрещена к показу). Осуждение 6-й симфонии, обвиненной в «формализме», «Оды на окончание войны», Симфонии-концерта для виолончели с оркестром и т. д. свидетельствовало об «ущербности», с советской точки зрения, и симфонического, и камерного его творчества, равно как и оперного. Круг самореализации Прокофьева-творца стремительно сужался.

Прокофьев был совершенно не готов к тому, чтобы отказаться от себя и своего стиля, даже когда пытался (неудачно, конечно) сочинять массовые советские песни и походные марши. Прокофьеву поначалу наивно казалось, что ему достаточно сочинить в честь 60-летия Сталина юбилейную кантату «Здравица» (1939, на псевдонародные тексты, возможно, придуманные им самим [4, с. 131] — И. Вишневецкий высказал предположение, что мифологичная (и мифогенная) кантата «Здравица» к 60-летию Сталина была написана на разноязычные тексты, «подбор которых, если не авторство, принадлежит, без сомнения, самому Прокофьеву» [4, с. 131]; фольклорные тексты, будто бы подобранные Прокофьевым, до сих пор не найдены), как его уже признают

советским художником. Между тем в Советском Союзе «от художника требовались даже не преувеличенные (и потому абсурдные) хвалы, а нечто другое — доказательства верности, в которых художник должен был идти до конца, вплоть до отказа от себя самого» [14, с. 383]. У Шостаковича подобное могло получиться (и неоднократно получалось). У Прокофьева — никогда. Выбирая между «смертью автора» и собственной смертью как личности, как человека, Прокофьев, несмотря на все свое жизнелюбие и неискоренимый оптимизм, безусловно, предпочел бы «гибель всерьез» (выражение Б. Пастернака).

Поэтому даже заказное славословие вождя («Здравица») было написано Прокофьевым без всяких скидок на общепризнанный официальный стиль (музыкальный «соцреализм»). Отсюда идет не только неожиданная — неоязыческая и неохристианская — трактовка Сталина как всеобщего Жениха на всенародной Свадьбе («Се грядет Жених...» — новый Христос в псевдоцерковном ритуале), но и иронический авторский комментарий к этому славословию, словно не принимаемому композитором всерьез (знаменитые «гаммы», распеваемые хором в кульминационный момент «славления» вождя, — синоним политидеологических «прописей», без которых — «никуда!»). А всенародное торжество, ликование людских толп, ведомых великим Сталиным, в кантате Прокофьева к 30-летию Октября «Расцветай, могучий край» интонационно напоминает марш Труффальдино из оперы «Любовь к трем апельсинам», полный авторской иронии, насмешки, гротеска, сарказма (только нарочито замедленный); композитор представляет юбилейное народное шествие в виде цепочки вечных детей, увлекаемых в омут дудочкой Крысолова. Но эти зашифрованные «шутки гения» отнюдь не компенсировали нарастающего пессимизма художника, предчувствующего наступление худшего и «самого худшего».

Некогда сверкающее всеми красками, лучезарное, радостное, творчество Прокофьева, по мере включения композитора в советскую жизнь, стало «меркнуть», «темнеть», терять безоблачный оптимизм. Конечно, многое в настроениях композитора можно объяснить обстоятельствами — личными и историческими, социально-политическими и культурно-идеологическими. Большой Террор, сопровождающийся арестом и гибелью друзей; Великая Отечественная война и послевоенная разруха; идеологические постановления партии — от посвященных журналов «Звезда» и «Ленинград» до последнего — об опере «Великая дружба», чреватого запретами и гонениями выдающихся композиторов (включая самого Прокофьева). И одновременно — разрыв с первой женой и уход из семьи, бездомность, скитания по гостиницам; первый инсульт и начало тяжелой болезни, оказавшейся неизлечимой; арест первой жены и отчуждение от сыновей, воспринявших второй брак отца как измену, предательство; отсутствие минимальных средств на существование, особенно после запрета на исполнение всех его произведений...

И все же главные мотивы советского творчества Прокофьева лежали гораздо глубже, нежели простая реакция на исторические и личные жизненные обстоятельства. Его все чаще охватывает ощущение обреченности, безысходности, законченности пройденного пути. Куда девались хваленый оптимизм и легкость прокофьевского характера, его целеустремленность, дерзость, негибкость? Даже музыка волшебного балета «Золушка», на удивление, бес-

конечно печальна: все эти щемящие, тревожные вальсы, гавоты, галопы; даже заключительное *Amoroso* наполнено тайной скорбью расставания, неизбежного конца, который наступает, вместе с разочарованием, во всякой сказке... А бой курантов в конце II акта, символизирующий конечность времени, а вместе с ним и жизни, звучит в балете как катастрофа, как крушение лучших надежд на счастье и любовь, на светлое будущее, предвосхищая заключительную партию I части 7-й (прощальной) симфонии Прокофьева, где тоже неоднократно изображаются таинственные «часы жизни», отсчитывающие последние ее мгновения, неутомимо истаявающие к концу симфонии.

Еще более заметны эти смысловые сдвиги в поздних прокофьевских симфониях. Изменяется даже их общий тональный план. Как мы помним, первые четыре симфонии Прокофьева представляли попарно «светлые», по преимуществу диатонические тональности — ре мажор / минор и до минор / мажор. (Будучи пианистом, Прокофьев любил «белые клавиши» и часто гордился тем, что может сочинять мелодии на «белых клавишах».) Теперь же, в 1940-е и 1950-е гг., спектр прокофьевских симфоний смещается в область «черных» — бемольных (и диезных) — тональностей; колорит звучания заметно «темнеет» и «мрачнеет» — почти в соответствии с нумерацией симфоний: 5-я симфония (1945) — *B-dur*; 6-я симфония (1947) — *es-moll*; 7-я (1952) — *cis-moll*. И только одна Симфония-концерт для виолончели с оркестром осталась в той же тональности, в которой был написан Первый виолончельный концерт (1938), — *e-moll* (начатый в Париже еще в 1933 г.), хотя — с учетом модуляционных внутренних сдвигов — и она заметно «темнеет», по сравнению с Первым виолончельным концертом. К тому же эта симфония, которую С. Слонимский считал возможным называть «Восьмой симфонией» Прокофьева [16, с.129], отличается не меньшими тревожностью, драматизмом, неясными предчувствиями, сумрачностью, хотя общий колорит ее, конечно, — более просветленный, как бы обращенный в парижское прошлое.

Из трех (или даже четырех!) «советских» симфоний Прокофьева только первая (5-я) носит внеличностный, определенно эпический характер. Здесь наиболее сильны героические и патриотические переживания; неслучайно ее нередко сравнивают с «Богатырской» симфонией А. Бородина и даже прямо именуют «богатырской». При всей опосредованности и субъективности подобных аллюзий в музыке, героизм и эпичность Пятой носят объективный характер (особенно заметно в первой и последней частях этой симфонии). Авторское «я» лишь подключается к коллективным напряжениям и страстям, к общенародным реакциям на войну и потрясения, с ней связанные; при этом личные переживания как бы отходят на задний план. Эта симфония демонстрирует причастность художника к общей судьбе — народа, страны, мира. Даже фантастическое превращение моцартовски игривой темы из Скерцо (II часть) в жесткую токкату, пронизанную фанатизмом и неистовством, — не плод воображения автора, а, как он понимает, сама объективная природа метаморфоз немецкого духа, по своей глубинной сути агрессивного и механического, что рано или поздно должно было сказаться в формах его самоосуществления (и сказалась в полном объеме — во время Великой отечественной войны).

Другое дело, что прокофьевская 5-я симфония, в отличие от шостаковичских 7-й и 8-й, также связанных непосредственно с темой войны и с военными переживаниями и созданных буквально «по следам событий», была написана к уже несомненному завершению войны (сочинялась летом 1944, а впервые исполнена в январе 1945 г.) и представляла в большей степени, чем «военные» симфонии Шостаковича, взгляд художника на события «военного лихолетья» с какой-то временной дистанции, обобщенно. Прокофьев не столько непосредственно отображает Великую Отечественную войну, сколько создает образ войны вообще, передает средствами музыки осуществленную волю к Победе (в 7-й симфонии Шостаковича, завершенной в начале 1942 г., передана, скорее, вера в Победу, надежда на ее осуществимость и неизбежность). Западные исследователи отмечали, что Прокофьеву, в отличие от большинства своих современников-композиторов, удалось избежать «военной риторики», «напыщенности» финала, что авторская мысль в 5-й симфонии уже обращена к «возвращению мирной жизни», передаваемой в «пасторально-веселых тонах» [7, с. 112] и т. п.

На самом деле содержание Пятой Прокофьева вовсе не такое уж идиллическое. Образы борьбы, требующей предельного напряжения сил, скорбные размышления, мрачные отблески пережитых испытаний занимают немалое место в целом симфонии. Однако мужественная устремленность в будущее, светлые надежды и бурная радость от предощущения свободы и возможного счастья в конечном счете преобладают у Прокофьева. Война осмысливается как рубеж, разделяющий две исторические эпохи; через нее было необходимо пройти, несмотря на все потери, все бедствия, все драматические переживания, для того, чтобы выйти в новое качество жизни, обрести новый взгляд на мир, более уверенный и бодрый. Сам композитор в выступлении по радио в ноябре 1945 г., накануне очередной годовщины Октябрьской революции, предваряя трансляцию концерта из своих сочинений, говорил про 5-ю симфонию: «Я задумал ее как симфонию величия человеческого духа» [13, с. 125]. Несмотря на некоторую выпренность этого высказывания, композитор явно выражал глубоко выношенную им идею произведения.

Точно так же, как это происходит в его 5-й симфонии, у Прокофьева рождается амбивалентный образ войны в опере «Война и мир»: в ней зритель и слушатель могут узнать и облик Отечественной войны 1812 г., и Русско-Германскую войну 1914, и современную ему Великую Отечественную, и любую войну вообще — с одной стороны, как воплощение всеобщего разрушения, смерти, взаимоуничтожения народов и гибели отдельных людей, как крушение гуманизма и апофеоз бессмысленной и нарастающей жестокости, как нераздельность Добра и Зла в реальности, а с другой, — как объединяющее и воодушевляющее людей начало, как символ патриотической сплоченности и целеустремленности народа, как конечное торжество Добра над Злом, гуманизма над бесчеловечностью. Как заметил С. Слонимский, в 5-й симфонии разворачивается столкновение бемольных тональностей, символизирующих утверждение светлого, эпического начала, и дизънных тональностей, означающих экспрессивное мелодическое развитие [16, с. 208]. Точно так же обобщенно и символически начинают во время войны звучать кантата «Александр

Невский» и музыка к первой серии фильма «Иван Грозный», где обращение к далеким историческим примерам нисколько не уменьшает остро современного звучания соответствующих музыкальных (как и визуальных) образов.

Нельзя не упомянуть здесь и еще одно этапное для Прокофьева произведение — увертюру «Ода на окончание войны» (впервые исполненную в ноябре 1945 г.). В своем выступлении по радио, предварявшим трансляцию концерта из произведений композитора, Прокофьев изложил условную программу:

Начинается Ода сурово и торжественно; затем следует эпизод энергичного характера — это темы восстановления, созидания; дальше, из наступившей тишины постепенно возникает тема пробуждения радости, все возрастающей к финалу, который я назвал бы: «Бейте в колокола и тимпаны» [11, с. 126].

Своеобразие замысла диктовало необычную оркестровку «Оды»: из состава симфонического оркестра были исключены все струнные, кроме контрабасов; наряду с деревянными и медными духовыми большую роль играли ударные, прежде всего литавры и колокола, а также используемые в качестве ударных 8 арф и 4 фортепиано.

Картина Победы и наступившего мира получилась у Прокофьева в «Оде» довольно зловещая, тяжеловесная. Основная тема, особенно мрачная в увеличении, разворачивается медленно, с трудом, напоминая едущую с поля боя тяжело нагруженную оружием бронированную колымагу, со скрипом и грохотом надвигающуюся на слушателей. Звучащие в высоком регистре праздничные фанфары, русские народные плясовые наигрыши и попевки захлебываются и тонут в грохоте не то выстрелов победных орудий, не то преувеличенно аффектированного барабанного боя, знаменующего собой триумф победителей. У слушателей создается впечатление, что в «связке» войны и мира главенствует война, диктующая миру свои условия жизни. Наступивший мир слишком обременен войной, слишком наполнен военными переживаниями, представлениями, мыслями, планами; он подавлен грозной памятью о войне, о титанических усилиях и потерях народа, о грядущих напряжениях и тревогах, о страшной цене завоеванной Победы и хрупкости мирной жизни, поддерживаемой силой оружия и давлением власти. В «Оде» гораздо менее слышны радость и торжество, как бы пробивающиеся на поверхность жизни; больше — озабоченность, неуверенность, неизвестность, тревога. Неслучайно прокофьевская «Ода на окончание войны» была сразу же официально осуждена за «формализм», упадочничество и т. п.

Шестая симфония (1945–1947) — гораздо более личная и лирическая, нежели Пятая и в то же время — более абстрактная и трагическая. Считается, что 6-я, как и 5-я, во многом тоже связана с военными переживаниями, только на сей раз — как воспоминаниями о недавней войне, ее потерях, испытаниях и тревогах, и все эти переживания, воспоминания, потери и тревоги преломлены лично, субъективно, через индивидуальный опыт жизни. Сам композитор дал основания для такой именно интерпретации этого своего несчастливого творения. Как бы оправдываясь перед современниками, Прокофьев в беседе с И. В. Нестьевым в октябре 1947 г. сказал: «Сейчас мы радуемся достигнутой победе, но у каждого из нас есть незалеченные раны: у одного

погибли близкие, другой потерял здоровье... Об этом не следует забывать» [9, с. 537]. Впрочем, несмотря на робкие попытки оправдать трагические настроения в послевоенный период (в то время как идеологи жаждали как раз помпезной риторики по поводу великой Победы и ее Полководца), 6-я симфония почти сразу же была официально обвинена в формализме, пессимизме и индивидуализме, делающим симфонию недоступной и непонятной широким народным массам.

Шестая Прокофьева и в самом деле, по сравнению с его же Пятой, была не очень доступной и не вполне понятной широкой слушательской аудитории. Это связано с тем, что авторская концепция симфонии далеко не проста. Менее всего драматические образы симфонии объясняются потерей близких и здоровья во время войны (возможно, это самый поверхностный пласт ее семантики). Элегические медитации автора о своей эпохе все время прерываются грозным напоминанием «из бездны» (рев низких медных), краткие оазисы безмятежной лирики окаймляются траурными «пятнами», чем поддерживается ощущение безнадежности, безысходности; с трудом достигаемое печальное умиротворение взрывается криками отчаяния. К тому же тональность ми-бемоль минор, ставшая ключевой для 6-й симфонии, по праву считается исключительно мрачной, «самой минорной из всех возможных» [1, с. 399] (автор характеризует основную тональность последнего, 15-го квартета Шостаковича, своего рода автореквиема композитора (как и 8-й квартет)). Даже трагедийная Третья прокофьевская симфония на фоне Шестой не кажется столь пессимистической, выражающей предельное, нечеловеческое напряжение.

В заключение 6-й симфонии жизнерадостный финал, символизирующий народное празднество, то и дело омрачается грозными тенями прошлого, всплывающими из I части (но это может быть не только память о войне, но и тень Большого террора, косвенно задевшая в 30-е годы и Прокофьева), и полными душераздирающей экспрессии всплесками — по выражению автора, «вопросами, брошенными в вечность». Автор обращал особое внимание друзей-музыкантов на смысл и значение этих «вопросов» для понимания целого симфонии, ее идейной концепции. На вопрос жены, М. А. Мендельсон, что значат эти отчаянные выкрики, Прокофьев, обычно очень сдержанный в комментариях к своим произведениям, в конце концов, после настойчивых просьб, пояснил, что дважды задаваемый им вопрос без ответа означает: «Что же такое жизнь?» [14, с. 73]. Может быть, впервые за весь свой творческий путь Прокофьев глубоко задумался о смысле жизни, о смысле собственной жизни...

Неотступные мысли о близкой смерти, о незавершенных творческих и жизненных планах, о ближайшем послевоенном будущем, которое оказалось не слишком-то светлым и радостным, не очень «послевоенным» (начало холодной войны и «железный занавес» напоминали, скорее, «предвоенную» ситуацию, а начавшееся сверху «закручивание идеологических гаек» (печально знаменитые постановления ЦК о журналах «Звезда» и «Ленинград», о репертуаре драмтеатров, о кинофильме «Большая жизнь») предвещало новый виток идеологической гражданской войны внутри страны. Прокофьевская интуиция не обманывала композитора: впереди творческую интеллигенцию Советского Союза ждали суровые времена, весьма далекие от надежд на безоблачное сча-

сть, свободу творчества, внутреннюю гармонию, большую открытость миру и, в частности, Западу.

Бдительных идеологов сталинизма не могли обмануть конъюнктурные объяснения композитором своих мрачных настроений (воспоминания о тяготах войны, сожаления о начавшейся болезни или осуждение «происков империалистов», замышляющих новую войну, и т. п.). Шестая симфония Прокофьева содержала в себе серьезные сомнения художника относительно окончательности Победы, ее цены и результатов, перспектив послевоенной жизни, полной тревог и самоограничений. Впереди у страны оказались новые испытания, может быть, не менее трагические и трудно разрешимые, чем во времена Великой Отечественной, но зато и менее очевидные для понимания и сочувствия. Осуществление самых мрачных предчувствий Прокофьева не заставило себя ждать.

Когда в январе 1948 г. в ЦК ВКП(б) было собрано совещание деятелей советской музыки, на котором с докладом выступил сталинский идеолог А. Жданов, именно Прокофьев повел себя на удивление неадекватно. Существует несколько устных легенд, рассказанных очевидцами этого эпизода, различающихся некоторыми несущественными деталями.

Считается, что обращенные к присутствующим слова А. Жданова: «За истекший период правительство многих из вас наградило Сталинскими премиями, в том числе и тех, кто грешил по части формализма. То, что вас наградили, — это был большой аванс» [6, с. 29], — были сказаны при появлении в зале С. Прокофьева, увешанного медалями с изображением Сталина. С. Волков, опираясь на противоречивые свидетельства очевидцев, считал, что Прокофьев сознательно так обрядился — «не без оттенка вообще-то не свойственного ему юродства: он был в огромных валенках, и при этом на его за трапезном пиджаке красовались развешанные в живописном беспорядке пять сталинских лауреатских значков». Поведение опального композитора явно носило демонстративный, эпатажный характер, напоминая знаменитые его дерзости юношеского периода.

Так, рассказывают, что «Прокофьев во время выступления Жданова вел себя вызывающе, откровенно демонстрируя свое к нему невнимание»: по свидетельству Т. Хренникова, «во время выступления Жданова Прокофьев стал громогласно переговариваться со своим соседом слева»; И. Эренбург, ссылаясь на собственное признание С. Прокофьева, утверждал, что композитор ««задремал» и, проснувшись, начал громко выяснять — кто же это выступает?» Впереди Прокофьева сидел М. Шкирятов, всесильный председатель Комиссии партийного контроля при ЦК ВКП(б), известный личным участием в допросах с пристрастием особо важных арестантов, он несколько раз пытался призвать композитора к порядку. Прокофьев «сначала Шкирятова подчеркнуто игнорировал, но в конце концов устроил сцену: «Я — сталинский лауреат, а кто вы такой, чтобы делать мне замечания?»». После длительной перепалки, приобретающей все более острую форму, «Жданов был вынужден на время прервать свою речь» [5, с. 503–504]...

А вот этот же эпизод в рассказе композитора Никиты Богословского, соседа Прокофьева по дому в Проезде МХАТ:

Прокофьев Сергей Сергеевич опоздал и сел где-то впереди. Он был в пимах, с огромным толстым портфелем и со значком лондонского королевского общества. Было душно, он выглядел уставшим... Сел, закрыв глаза и, наверное, задремал. Сидевший рядом Шкирятов вдруг громко, на весь зал сказал: «Прокофьеву не нравится речь Андрея Александровича. Он заснул». Прокофьев открыл глаза и спросил: «А вы, собственно, кто такой?» Шкирятов показал на свой портрет, висящий на стене, и говорит: «Вот это я». Прокофьев очень удивился: «Ну и что?» Тогда встал Попов, секретарь ЦК, который вел это собрание, и сказал: «Товарищ Прокофьев, вы тут шумите, а если вам не нравится речь Андрея Александровича, можете уйти!» Прокофьев встал и ушел... [3, с. 27].

Согласно другим воспоминаниям, Прокофьева, обратившегося к соседу по столу с каким-то вопросом, одернул сидевший поблизости известный партийный сановник (видимо, все тот же М. Шкирятов): «Слушайте. Это вас касается». Тот посмотрел на резонера и невозмутимо ответил: «Я никогда не обращаю внимания на замечания людей, которые не были мне представлены» [15, с. 257].

В своем «Слове о Прокофьеве» его младший современник А. Шнитке говорил о формах художественного и житейского противостояния Прокофьева своему времени:

Этот человек, конечно же, знал ужасную правду о своем времени. Он лишь не позволял ей подавить себя. Его мышление оставалось в классицистских рамках, но тем выше была трагическая сила высказывания во всех этих его гавотах и менуэтах, вальсах и маршах. Он в буквальном смысле слова был Господином в галстуке, поэтому, когда он явился в 1948 г. на ждановский квазиинтеллектуальный спектакль истребления в ЦК партии — в бурках и лыжном костюме, — это имело более глубокий смысл, чем просто внешняя форма [17, с. 190–191].

(Известно, что Прокофьев со времени своего возвращения из заграницы всегда отличался в одежде изысканностью и даже подчеркнутым франтовством: носил модные куртки и ботинки «оттуда», любил яркие галстуки и употреблял французские духи.)

После Постановления Прокофьев оказался «реабилитированным», да и то частично, самым последним; значительно позже Шостаковича. До Прокофьева дошла информация от Е. Н. Бухштаб, учительницы музыки дочери Молотова, что «Сталин будто был очень огорчен, что в список включили Шостаковича и Шебалина: «они наши» — будто бы он сказал Молотову» [14, с. 240]. В комментариях к процитированным воспоминаниям О. П. Ламм, дочери близкого друга Прокофьева и Мясковского П. А. Ламма, М. Рахманова пишет: «Разумеется, «огорчение» Сталина могло быть очередным проявлением его коварства, но отсюда следует, что Прокофьев и Мясковский оценивались им — вполне пронципально — как «не наши»» [14, с. 236]. Прокофьев вполне отдавал себе отчет в том, что «нашим» для Сталина и Жданова он так и не стал, как и они для него не стали «своими».

Когда от него в феврале 1948 г. потребовалось покаяние, Прокофьев не явился на очередное заседание композиторов, но направил тогдашнему только что назначенному председателю Комитета по делам искусств П. И. Лебедеву и генеральному секретарю ССК Т. Н. Хренникову сдержанное письмо,

в котором не столько признавался в допущенных ошибках и собственном формализме, называя эту «заразу» появившейся в его творчестве «от соприкосновения с рядом западных течений», сколько пытался «сохранить лицо». С нескрываемой гордостью опальный композитор констатировал: «В ряде моих последующих работ — «Александр Невский», «Здравица», «Ромео и Джульетта», 5-я симфония — я стремился освободиться от элементов формализма, и, как мне кажется, в некоторой степени мне это удалось» [15, с. 158]. Прокофьев явно повел себя неадекватно ситуации, и вовсе не потому, что «не знал», как принято отвечать в Советском Союзе в ответ на недоброжелательную и несправедливую критику, — униженной самокритикой, переходящей в самобичевание. Просто для Прокофьева такое поведение в кризисной ситуации было в принципе неприемлемым.

После оправдания своего «формализма» «известным самоуспокоением», Прокофьев перешел в контрнаступление. Он завел речь о мелодии, в отсутствие которой его обвиняли с партийных трибун.

Я очень люблю мелодию, считаю ее самым важным элементом в музыке и работаю над улучшением ее качества в моих сочинениях многие годы. Найти мелодию, сразу понятную даже непосвященному слушателю и в то же время оригинальную, — самое трудное для композитора. Здесь его стережет целое множество опасностей: можно впасть в тривиальность или пошлость, или в перепев уже ранее сочиненного [15, с. 158–159].

В общем, вместо ожидаемого самобичевания Прокофьев, со свойственной ему гордыней, прочел коллегам лекцию о композиторском профессионализме, опасностях дилетантизма, размышляя попутно о проблемах собственного творчества, выставляемого другим в пример. Таким же образом были позднее построены и другие письма Прокофьева в руководящие музыкальные органы. Как справедливо заметил Л. Акопян, «Прокофьев, даже каюсь, старался выглядеть достойно, тогда как Шостакович, судя по стенограмме его речей, ни о чем подобном не думал» [1, с. 275].

На этом же собрании пришлось с покаянием выступить Шостаковичу. Позднее Шостакович вспоминал:

Не надо было приходить. Прокофьев умнее, отписался, прислал письмо — суховатое, холодное, но вроде согласен, что допустил некоторые ошибки. <...> А я вот пришел. Объявляют мою фамилию, что буду говорить — понятия не имею, знаю, что необходимо каяться — отговорюсь как-нибудь. Иду из зала к трибуне, по дороге <...> некто ловит меня за рукав, сует мне бумагу: «Возьмите, пожалуйста»... Сперва я не понял, в чем дело, он объясняет шепотком, этак ласково, снисходительно, покровительственно: «Тут все написано, зачитайте, Дмитрий Дмитриевич». <...> Вылез я на трибуну, стал читать вслух кем-то состряпанный гадкий, глупый бред. Да, читал, унижался, читал эту якобы «свою» речь — читал как последнее ничтожество, совершенно как пацан, петрушка, кукла картонная на веревочке!!! [12, с. 216–217].

Ролевое поведение Шостаковича, его показательные смирение и покорность, пусть и добытые насильно, полностью устраивали и новое руководство Союза композиторов, и партийных чиновников.

А Прокофьев не смог бы прочесть «чужой текст», как не мог признать ошибочности своего творчества в целом, как не мог отказаться от пройденного пути или поменять свой стиль. Он не смог бы примириться с ролью «паяца», «петрушки», «картонной куклы», передеггиваемым партийными кукловодами. И вообще он никак не мог понять, чего от него требуют. Композитор по возможности (насколько ему позволяли художественный вкус и верность своему стилю) упрощал свой музыкальный язык, избегал диссонансов, вводил в свою музыку народные мелодии... Но каждый раз его ожидала одна и та же разгромная критика, одни и те же обвинения в приверженности западному модернизму, пресловутой «антинародности», непонятности массам, недостаточной мелодичности, диссонантности и т. п. Выслушивая и читая это после каждой новой попытки творческой самореабилитации, Прокофьев с отчаянием повторял, обращаясь к жене, Мире Мендельсон: «Ничего не понимаю!» [14, с. 124]

И действительно, Прокофьев ничего не понимал в происходящем. Он не понимал, чего хотят от него, всемирно признанного профессионала, «партия и правительство»: на какие темы и в каких жанрах нужно сочинять музыку? какими средствами «дозволено» выражать свои мысли? каковы критерии оценки художественного таланта и его лояльности к советской власти? почему сегодня власти предпочтительно одно, а завтра — другое? почему после недавних пяти Сталинских премий он за те же произведения, что были только что награждены, впал в немилость? и т. д. Конечно, он отдавал себе отчет в том, что не последнюю роль в осуждении его творчества играют и его дореволюционное интеллигентское происхождение, и недавнее эмигрантское прошлое, и связи с границей, и первая его жена-иностранка, и дружба с «враждебными элементами», вроде Вс. Мейерхольда, Н. Сац, А. Таирова и др., и беспартийность, и принадлежность к музыкальному модернизму и авангарду, и яркая творческая индивидуальность, не способная к сдаче своих позиций и беспринципным компромиссам, а все его попытки как-то адаптироваться к требованиям советской власти являются не вполне удачными и не вполне честными, а потому и не вызывают большого доверия со стороны партийно-государственных функционеров от музыки, не говоря о политических вождях, в музыке не разбирающихся и тяготеющих к пошлым массовым вкусам.

Не менее тяжело воспринимал он официальный запрет на исполнение всех своих произведений. С тоской говорил он ночью жене: «Неужели я больше никогда не услышу «Войну и мир» и ни одного своего сочинения?» А днем допрашивал своего неизменного друга Н. Мясковского: «Неужели все наши сочинения не нужны, будут заброшены!» [14, с. 257]. Незадолго до смерти от рака, начавшегося после исторического постановления о музыке, Николай Яковлевич, отвечая на мучивший их обоих вопрос, пробормотал: «Вот хлопотал, хлопотал всю жизнь, а оказалось, не для чего было» [14, с. 214]. Бессмысленность безжизненного творчества и жизни без творчества угнетала более всего и Прокофьева.

Последняя, Седьмая симфония писалась Прокофьевым как завещание. Конечно, ни к какой «советской молодежи» она не была обращена (как об этом было написано в программе первого исполнения — из конъюнктурных соображений). На самом деле Седьмая обращена к юности самого

композитора, в начало XX в. Чередой проходят музыкальные образы, словно вышедшие из-под пера «кучкистов» — Римского-Корсакова, Мусоргского, консерваторских учителей — Лядова, Глазунова, Черепнина, проскальзывает мимолетной тенью намек на любимый Прокофьевым глинканский Вальс-фантазию... Это уже не юный бунтарь Прокофьев, дерзкий своим консервативным профессорам и «левачащий» по любому поводу, — это Прокофьев, вернувшийся в свою консерваторскую юность равным своим великим учителям, конгениальным классикам русской музыки, неотделимый от них, включенный в непрерывную музыкальную традицию русской культуры. Это же символизировали и два «Пушкинских» вальса Прокофьева, написанные в роковом 1948 г. Какое значение могли иметь для автора 7-й симфонии публичные разносы и обличения критиков, если он уже пребывал в вечности, в кругу своих бессмертных предшественников... Жизненный путь композитора завершился погружением в память, возвращением к истокам, идентификацией с русскими классиками.

Запертый в крохотную комнатку на четвертом этаже дома в проезде МХАТ (б. Камергерский), где помещались лишь старенькое пианино, письменный стол, привезенный из Парижа, этажерка с нотами и диван, переживая творческий упадок и теряясь от неопределенности, казавшейся подчас безысходностью, в ожидании последних правительственных сообщений о состоянии умирающего вождя, от которых зависело так многое в творчестве и жизни композитора, С. Прокофьев не смог пережить Сталина, опередив тирана собственной кончиной от очередного инсульта на один час. По ощущению многих своих современников, например, Д. Шостаковича, он «умер униженным и сломленным человеком, ощущавшим — быть может, несправедливо, что его схватка со Сталиным окончилась компромиссом на грани поражения» [1, с. 571].

Узнав о кончине Прокофьева вскоре после того, как дочь сообщила ему о том, что умер Сталин, Шостакович нашел в себе мужество (единственный среди крупных композиторов своего времени!) в разгар траурных мероприятий в связи со смертью вождя пойти на похороны своего недавнего соперника и творческого оппонента.

Испытывая те же муки самолюбия и совести, он пришел к Прокофьеву лишь для того, чтобы почтительно поцеловать покойному руку и смиренно сказать над гробом композитора непритязательные слова: «Я горжусь тем, что мне посчастливилось жить и работать рядом с таким великим музыкантом, как Сергей Сергеевич Прокофьев» [1, с. 570]. В этой трафаретной фразе проявилось невольное признание Шостаковичем нравственного и творческого величия Прокофьева, сумевшего — ценой жизни — остаться самим собой, не поступившись даже в самых безысходных обстоятельствах ни своим авторским «я», ни своими художественными принципами.

Описывая похороны Прокофьева, умершего в один день со Сталиным, А. Шнитке рисует символическую картину:

...По почти пустой улице, параллельной бурлящему потоку трагически-истеричной массы, что оплакивала Сталина, двигалась в противоположном направлении небольшая группа людей, неся на плечах гроб величайшего русского композитора того времени. <...> Так и остался в истории образ лишь этой ма-

ленькой, особой группы людей, двинувшихся в путь с иным намерением и к иной цели. Этот образ кажется мне символичным. Ибо подобное движение против течения в то время было абсолютно бесперспективным. И все-таки даже тогда существовала, как в любую из прежних эпох, возможность выбора между двумя решениями, из которых истинным оказалось лишь одно [17, с. 194].

Среди кучки людей, провожавших в последний путь Прокофьева, был и Д. Шостакович.

Казалось бы, сталинская эпоха победила гениального музыканта, сломала его морально, заставив сочинять «Повесть о настоящем человеке» и «Сказ о каменном цветке», «На страже мира» и «Зимний костер», и физически, сведя его в могилу — постаревшего, затравленного, растерянного, испуганного — в неполные 62 года. «И все-таки, — пишет Шнитке, — Прокофьев был не из той породы людей, что гнулись под бременем эпохи. Правда, в его жизни нет примеров открытого сопротивления ритуальному театру истребления. Зато нет и уступок. Он принадлежал к числу тех, кто в самых ужасных обстоятельствах сохранил свое человеческое достоинство, не сдался на милость внешне всеисильной повседневности. Он оказывал спокойное, но тем более стойкое сопротивление» [17, с. 189]. Стиль сталинской эпохи и стиль Прокофьева совпадали по времени, но не по смыслу, образуя в совокупности контрастную полистилистику русско-советской культуры, основанную на неразрешимом диссонансе тоталитарного и индивидуального начал.

Искусство и жизнь С. Прокофьева в контексте сталинской эпохи оказались глубже и дальновиднее, нежели репрессивная политика и художественные вкусы вождя, а смерть композитора, столь «неудачная» и «неуместная» на фоне смерти «отца народов», в конечном счете выглядела в сознании потомков и в истории культуры как нравственное одоление — и эстетической несправедливости, и преступного режима, и политического культа, и культурной политики, — вместе взятых и по отдельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества. — СПб., 2004.
2. Анненков Ю. П. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. — М.: Художественная литература, 1991. — Т. I. — 346 с.
3. Богословский Н. «...Уцелел, потому что смеялся». С народным артистом СССР Никитой Богословским беседует наш корреспондент Анастасия Ниточкина // Огонек. — 1990. — № 45. — С. 27–29.
4. Вишневецкий И. Г. Евразийское уклонение в музыке 1920–1930-х годов: История вопроса. Статьи и материалы А. Лурье, П. Сувчинского, И. Стравинского, В. Дукельского, С. Прокофьева, И. Маркевича. — М., 2005.
5. Волков С. Шостакович и Сталин: художник и царь. — М.: Эксмо, 2004.
6. Жданов А. А. Вступительная речь и выступление на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) в январе 1948 г. — М.: Государственное изд-во политической литературы, 1952. — 32 с.

7. Лемэр Ф. Ш. Музыка XX века в России и в республиках бывшего Советского Союза. — СПб., 2003. — 528 с.
8. Мейер К. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время. — СПб.: Композитор, 1998.
9. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. 2-е изд. — М.: Советский композитор, 1973. — 664 с.
10. Прокофьев Сергей. Дневник. 1919–1933 (Ч. 2). — Paris: sprkfv, 2002. — 892 p.
11. Против формализма и натурализма в искусстве. Сборник статей. — [М.]: ОГИЗ — ИЗОГИЗ, 1937. — 80 с.
12. Сабинина М. Мозаика прошлого // Шостаковичу посвящается: сборник статей к 90-летию композитора (1906–1996). — М., 1997. — С. 216–221.
13. С. С. Прокофьев: Материалы. Документы. Воспоминания. — М.: Государственное музыкальное изд-во, 1956.
14. Сергей Прокофьев: Воспоминания. Письма. Статьи: К 50-летию со дня смерти. — М., 2004.
15. Сергей Прокофьев: Дневник. Письма. Беседы. Воспоминания. — М., 1991.
16. Слонимский С. Симфонии Прокофьева: Опыт исследования. — М.; Л., 1964.
17. Шнитке А. Статьи о музыке. — М., 2004.