

# ***I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА***

***Борис Бородин***

## **Фортепиано в жизни и творчестве С. С. Прокофьева (по материалам «Автобиографии» и «Дневника» композитора)**

УДК 78.071.1

Когда в заголовке имя композитора сопрягается с названием инструмента, то читатель вправе предположить, что предлагаемая его вниманию публикация посвящена или обзору фортепианного наследия соответствующего автора, или анализу его исполнительской деятельности. Данная статья преследует иную цель: это попытка определить характер и степень воздействия *культуры фортепиано* на становление индивидуального стиля С. Прокофьева, повод поразмышлять о роли *инструментального фактора* в творческом процессе композитора, получившего академическое образование музыканта-исполнителя.

Композиторское творчество и инструментальная сфера связаны друг с другом. Наиболее органично эти области объединены в личности *композитора-исполнителя*. Г. Г. Нейгауз в статье о С. С. Прокофьеве писал: «В наше время, когда так много композиторов, не умеющих исполнять, и ещё больше исполнителей, совершенно не умеющих сочинять, фигура большого компо-

зителя-исполнителя, в котором гармонично сочетались бы оба эти дарования, приобретает особую значимость» [10, 441]. Думается, что в XXI столетии такое счастливое соединение видов деятельности стало ещё большей редкостью. Уровень владения тем или иным инструментом, знание его звуковых и технических возможностей в какой-то мере сказывается на созидательном потенциале музыканта в целом. Р. К. Щедрин, получивший, как известно, основательную фортепианную подготовку, разделил современных композиторов на два вида: «Одни – рисовальщики, которые не слышат, как произведение будет звучать. <...> Другие – это те, кто сочиняет музыку в зависимости от степени своей технической оснащённости во владении фортепиано. <...> Причём играют они очень слабо, скажем так, и в медленном темпе. Вот эта замедленность начинает выдаваться за некую эстетическую программу» [19, 2]. Высокая инструментальная культура композитора дарует ему свободу творчества, подсказывает пути для

адекватного воплощения своих идей посредством инструмента. Но с другой стороны, музыкант, проходящий академическую исполнительскую школу, подвергается такому мощному воздействию традиционных установлений, которое не может пройти для него бесследно.

Образование определяется как «процесс и результат усвоения человеком навыков, умений и теоретических знаний» [2, 468]. Образование профессионального инструменталиста сопряжено не только с изучением теоретических основ и истории музыки, но, в значительной мере, с многочасовыми занятиями на инструменте, с формированием прочных технических навыков и с практическим освоением широкого и разностильного репертуара. В идеале, результатом этого процесса является *универсальность профессионального сознания музыканта-исполнителя*, призванного достоверно актуализировать для слушателей музыку прошлого и настоящего, следуя «поверх барьеров», обозначаемых на страницах истории культуры между художественными эпохами и направлениями.

Содержание термина *профессиональное сознание*, как его определяют психологи, «включает в себя систему осознанных профессионально-необходимых обобщённых и оперативных знаний о целях, средствах, планах и программах профессиональной деятельности, об объектах и субъектах профессионального вза-

имодействия, о параметрах и нормах оценки эффективности профессиональной деятельности» [3, 309]. Таким образом, структура понятия характеризуется наличием трёх компонентов: *гносеологического, практического и аксиологического*.

Специфику *гносеологического компонента* профессионального сознания музыканта-исполнителя хорошо передают слова Г. Г. Нейгауза: «Я представляю себе всю музыку, сложившуюся веками, как грандиозное «генеалогическое древо» с его бесчисленными ответвлениями, где властвуют законы наследственности, не совсем точно именуемой «традициями», а также законы борьбы против этих традиций» [11, 205–206]. Зрелый интерпретатор, формируя свой репертуар, выбирает круг созвучных ему авторов и любимых произведений, но в период своего становления он просто нуждается в обширном спектре впечатлений и должен быть открыт для постижения самых различных, иногда даже взаимоисключающих, явлений. Здесь справедливы слова Ф. Бузони: «Чем больше средств имеется в распоряжении художника, тем больше он найдёт им применения» [20, 105].

Что же касается *практического компонента* – непосредственно инструментальной стороны, – то у вышколенных пианистов всегда наготове целый арсенал «динамических стереотипов» общения с инструментом, накопленный долгодетней выучкой и, вдобавок,

обогащённый изученным репертуаром. Не случайно в фортепианных произведениях композиторов-пианистов порой встречаются непроизвольные «фактурные цитаты» из некогда выученных *чужих* произведений. «Творящая рука» музыканта, подчиняясь слуху и соприкасаясь с рельефом клавиатуры, сформировала определённые последовательности, фактурные модели, в которых эти закономерности получают звуковое и пластическое выражение. Постепенно в коллективной практике общения с инструментом сложились привычные паттерны, так называемые «общие формы движения», занимающие значительное место в техническом развитии инструменталиста. Повсеместная распространённость формульных последовательностей позволяет предположить, что в них зафиксированы некие объективные принципы, фундаментальные закономерности мышления в звуках, свойственного конкретному историческому периоду, или, по крайней мере, запечатлён опыт нескольких поколений музыкантов.

Для пианиста-профессионала сам инструмент и его клавиатура являются дополнительным фактором, удерживающим его в рамках традиции. Стандартный порядок чередования клавиш стабилизировался к концу XVII в. – ко времени утверждения темперированного строя, – и в рисунке клавиатуры словно бы материализовались господствующие нормы европейского музыкального

языка<sup>1</sup>. Клавиатура фортепиано – такой же естественный продукт развития музыкальной мысли, как и сама европейская система организации звуков. Не случайно, все попытки усовершенствовать клавиатурную топографию (например, «хроматические» клавиатуры, террасообразная клавиатура Янко) не имели успеха, подобно тому, как искусственный язык эсперанто не смог заменить исторически сложившиеся языки.

Осознание ценности музыкального искусства и связанных с ним атрибутов, то есть формирование *аксиологического компонента*, у музыканта-исполнителя происходит во многом в процессе освоения выбранной специальности, установления глубоко личного контакта со своим инструментом, определяющего бережное отношение и любовь к нему, к его звуковому миру и ко всем его особенностям. Поэтому трудно представить, чтобы композитор, прошедший основательную *академическую* фортепианную школу, предпослал бы своему произведению такие рекомендации, как П. Хиндемит к *Рэгтайму*, завершающему сюиту «1922»: «Забудь обо всём, чему тебя учили на уроках фортепиано. Не раздумывай долго о том, четвёртым или шестым пальцем ты должен ударить *dis*. Играй эту пьесу стихийно, но всегда строго в ритме, как машина. Рассматривай рояль как интереснейший ударный инструмент и трактуй его соответствующим образом» [цит. по: 9, 279]. Однако, концертирую-

щий пианист, если уж он взялся за эту пьесу, прочтя такое пожелание автора, постарается всё же его выполнить.

Сделаем предварительный вывод: систематические профессиональные занятия на инструменте, изучения классического репертуара формирует определённый тип музыканта, обладающего развитыми исполнительскими навыками, преимущественно ретроспективным музыкальным тезаурусом и профессиональным сознанием, тяготеющим к универсальности. Композитор, воспитывавшийся ещё и как исполнитель-инструменталист академического направления, получает в результате своего обучения такую мощную «прививку» здорового консерватизма, которая вполне способна оберегать его в дальнейшем от крайних, порой разрушительных форм новаторства.

Рассмотрим приведённый тезис с позиций становления творческой индивидуальности С. С. Прокофьева и результатов его деятельности.

Впечатления детства во многом предопределяют судьбу будущего профессионала. Детство Прокофьева было счастливым и в житейском, и в профессиональном смысле. Звуки рояля сопровождали его с самых ранних лет: «От рождения я слышал Бетховена и Шопена», – повествует он в «Автобиографии» [13, 18]. Более того, далее он замечает: «Когда мать ждала моего появления на свет, она играла до шести часов в день: будущий человечиска формировался

под музыку» [13, 18]. Первые непосредственные контакты с фортепиано проходили во время занятий матери. Ежедневный ритуал разыгрывания начинался с упражнений Ганона и этюдов Черни, и в это время ребёнку позволялось выстукивать свои эксперименты на свободном участке клавиатуры. Как же тут не предположить, что диатонические конструкции экзерсисов запечатлелись в музыкальной памяти малыша и впоследствии, хотя бы в какой-то мере, повлияли на особенности его музыкального развития.

Познание инструмента и первоначальные навыки общения с ним формировались на основе слуховых впечатлений. Мать считала главной своей задачей «поддерживать в ребёнке интерес к музыке» [13, 30]. Залогом успехов в профессиональном направлении была живая любознательность и иногда по-детски наивная тяга к внешним атрибутам взрослого музыканта. В «Автобиографии» приводится сценка, когда мальчик, ещё не зная нотной грамоты, принёс матери листок бумаги, на котором было изображено нечто, отдалённо напоминающее нотный текст, и заявил: «Вот я сочинил рапсодию Листа» [13, 21]. Все изучаемые пьески проходили строгий материнский отбор и обсуждались совместно с сыном. Поэтому у него «рано развилась самостоятельность суждений, а умение хорошо читать ноты и знакомство с большим количеством музыки помогали легко разбирать-

ся в произведениях» [13, 30]. И это очень важный момент, обусловивший в дальнейшем уверенность в себе и независимость взглядов молодого музыканта, которая подверглась проверке на прочность в консерваторские годы. Есть все основания констатировать, что в детстве у Прокофьева был заложен прочный фундамент профессионального сознания в органичном единстве всех его компонентов – гносеологического, практического и аксиологического.

Во время учёбы в консерватории рояль оставался для него и объектом изучения, и средством познания музыки. И здесь вновь следует отметить, что пианистические занятия и овладение композиторским мастерством дополняли друг друга, о чём убедительно пишет Т. И. Евсеева: «Самобытные достижения в области сочинения музыки обогащали и формировали пианизм музыканта, и наоборот – находки в исполнительстве преломлялись в фактуре прокофьевских произведений» [7, 7]. Важнейшим, определяющим направление развития фактором являлся репертуар, освоенный Прокофьевым в классах А. А. Винклера и А. Н. Есиповой, включавший преимущественно произведения классико-романтического направления. Только за первое полугодие занятий с Винклером, помимо необходимых гамм, упражнений и инструктивных этюдов<sup>2</sup>, были пройдены «четыре сонаты Бетховена и ряд фуг Баха» [13, 140]. В «Дневнике» также от-

мечается работа над бетховенским Концертом с-moll. Сочинения романтиков представлены Сонатой f-moll, Токкатой и «Сновидениями» из соч. 12 Шумана, Сонатой Грига, Рапсодией g-moll Брамса, этюдами Шопена и Рубинштейна. Молодого пианиста увлёк Концерт Римского-Корсакова, который Прокофьев впоследствии (11 февраля 1920 г.) исполнил в Карнеги-холл в американском турне. Позднее в «Автобиографии» Прокофьев высоко оценил исключительную добросовестность своего первого консерваторского педагога и признавался: «Наконец-то на меня наложили узду: до сих пор я играл всё, что угодно, но всё в достаточной степени небрежно и пальцы держал прямо, как палки; Винклер потребовал, чтобы я играл аккуратно, пальцы держал округло и ставил с точностью» [13, 190].

В классе А. Н. Есиповой репертуарная политика не претерпела изменений. Напутствуя своего ученика, уезжавшего на летние каникулы, Анна Николаевна советовала ему: «Играйте летом, я вам даю играть летом классиков: Баха, Генделя, Моцарта, Бетховена. Играйте классиков» [14, 82]. В барочном разделе его программ к фугам Баха, по совету С. И. Танеева, добавилась собственная транскрипция Прелюдии и фуги Букстехуде. Пополнился список произведений классиков: вариации и Соната C-dur Моцарта, 32 вариации и сонаты Бетховена (в том числе такие масштабные, как соч. 53 и соч. 111)<sup>3</sup>.

Под руководством Есиповой велась работа над Концертом Грига, Первым концертом и «Русским скерцо» Чайковского, Второй сонатой и Полонезом As-dur Шопена, а также Сонатой h-moll Листа. О последнем произведении в «Дневнике» говорится: «...с удивительной ясностью представилось, что именно эту сонату я должен выучить и сыграть на экзамене: это как раз мой стиль, и ни в чём другом, как в этой сонате, я смогу показать себя во всей своей силе!» [14, 157]. Из листовских транскрипций были пройдены увертюры Вагнера к «Мейстерзингерам» и «Тангейзеру» (эта обработка вошла в дипломную программу); намечалось также включение в репертуар «Мефисто-вальса». Читателя «Дневника», разделяющего общераспространённое мнение о антиромантизме Прокофьева, вероятно, удивят такие признания, как «вся душа моя лежала к Листу» [14, 158] или «Шопена играю с чрезвычайным увлечением» [14, 685].

С не меньшим увлечением изучались новинки фортепианной литературы: сонаты, поэмы и этюды Скрябина, Соната e-moll Глазунова, сказки Метнера. Примечателен факт исполнения Прокофьевым на «Вечерах современной музыки» Трёх пьес (соч. 11) Шёнберга. К ним пианиста привлекло профессиональное любопытство, и он постарался найти свой ключ к незнакомому стилю. Вот как об этом повествуется в «Дневнике»: «При полном отсутствии музыки в них

было подобие намёков на какое-то настроение. Я решил вывести их на этом настроении. <...> Когда я заиграл, то публика стала слушать очень внимательно, как “настоящую музыку”. Действительно, мне удалось создать в начале пьесы какое-то выдержанно-мрачное настроение с оттенком дикости и жалобы. Так длилось две страницы. В зале кто-то засмеялся. Потом ещё и ещё. Поднялся шум. Вторая пьеса была короткая и громкая, и заглушила шумы в зале. Но когда я её кончил, в зале стоял страшный гам и хохот. Единственно, что немного спасло Schönberg’a, это мой серьёзный вид и внимание, с которым я его играл. И странная вещь, я так прислушался к его фальши, что перестал чувствовать её, и пьесы казались мне самыми благонамеренными; даже если бы какой фальшивый аккорд подменили консонирующим, то именно этот консонанс показался бы мне фальшью» [14, 158–159].

Подводя итог обучения у Есиповой, следует согласиться с Т. И. Евсевой, что, при всём авторитете педагога, «Прокофьев оставался “учеником собственных идей”» [7, 10]. Он критически оценивал влияние своего профессора и заявлял: «Есипова принесла мне гораздо больше вреда, чем пользы, отодвинув меня от эстрады и много отбив у меня любви и желания к инструменту» [14, 226]. Но тем не менее, та же Евсева совершенно справедливо отмечает, что он приобрёл в классе Есиповой важней-

шее качество: «внутреннюю потребность к художественной законченности интерпретации как в целом, так и в деталях» [7, 10]. Частью прокофьевского пианизма стали и технические принципы Анны Николаевны. По наблюдению исследователя, «в фактуре сочинений композитора, созданных в консерваторские годы, есть приёмы, заимствованные из технических упражнений Есиповой, например, аккордовые пассажи, исполняющиеся так называемой приготовленной пальцевой “формочкой” в Третьей сонате» [7, 11].

В процессе занятий Прокофьев нашёл свою эффективную методику работы над произведениями, которая отвечает самым прогрессивным теоретическим положениям современных методистов. В «Дневнике» он раскрывает «психотехнику» изучения полифонии: «...я всё боялся, что собьюсь на Бахе. Но тут пришла отличная мысль: я твёрдо запомнил три места в фуге, откуда я могу безошибочно начать в любой момент, если собьюсь. Потом стал делать “репетицию”: нарочно сбиваясь и импровизируя в стиле Баха, подходя к тому или другому месту. Так как эту фугу знают мало, то я при искусной импровизации мог сбиваться совершенно безнаказанно. Это меня вдруг успокоило, и я решил, что бояться нечего. Надо только сосредоточиться на музыке при выходе на эстраду и не обращать внимания на обстановку» [14, 424]. Аналитический ум Прокофьева позволил выработать

наиболее подходящий именно ему способ учить произведения наизусть. 27 марта 1913 г. он записывает: «Играть вещи наизусть – моя слабая сторона. Сегодня у меня гениальная идея как учить наизусть, чтобы никогда не сбиваться и иметь вещь крепко в памяти. Когда вещь много раз сыграна по нотам, надо постараться припомнить её всю без роаяля, представляя себе музыку параллельно с тем, как она написана, т. е. вспоминая ушами музыку, а глазами ноты. Делать это надо медленно и кропотливо, детально представляя себе каждый такт. Это первая стадия. А вторая стадия: надо так же припомнить всю музыку, а глазам представлять не ноты, а клавиатуру и клавиши, которые производят данную музыку. Переход от первой стадии ко второй довольно труден, потому что сколько ни стараешься представить себе клавиатуру, а перед глазами рисуются ноты... Но как только удаётся усвоить в памяти клавиши параллельно с музыкой, так можно считать обеспеченным, что вещь твёрдо выучена наизусть, ибо в воспроизведении её принимают совместное участие все три памяти: музыкальная, зрительная и пальцевая; каждая упражнялась порознь – теперь все три соединяются вместе» [14, 369]. В дальнейшем методика была усовершенствована при работе над Сонатой Шопена: «Я учил по моему способу сонату Шопена наизусть, представляя в голове сначала ноты, потом клавиатуру, затем де-

лая в голове *гармонический анализ* (впрочем, это лучше делать прежде, а не после). Способ с непривычки утомителен для головы, но представляется безусловно верным» [14, 393; курсив мой. – Б. Б.]<sup>4</sup>.

Эти рациональные способы работы очень помогли Прокофьеву в период его наиболее активной концертной деятельности, который приходится на 1918–1939 гг. В начале этого периода он постоянно расширял свой репертуар, куда, кроме собственных произведений, вошли Французская сюита № 5 Баха, Соната № 28 и Три контрданса Бетховена, Баллада № 3, ноктюрн, мазурка, вальс и этюды Шопена, Большая соната Чайковского, отдельные номера из «Фантастических пьес» (соч. 12) Шумана и «Картинок с выставки» Мусоргского, прелюдии Рахманинова (d, g, gis), прелюдии, поэмы и этюды Скрябина, пьесы Бородина, Лядова, Римского-Корсакова, Глазунова, Метнера, Мясковского. Готовилась, но публично не исполнялась Вторая соната Мясковского. Из «старых запасов» в концертных программах наиболее часто появлялась Соната fis-moll Шумана. В «Дневнике» этих лет встречаются примечательные записи: «Поигрывал на рояле 3-й Концерт Рахманинова, который мне вдруг очень понравился, да последние сонаты Скрябина, поминая безвременную кончину славного автора» [14, 561]. «С увлечением учу три прелюда Рахманинова и кое-что из Скрябина, не очень страшное, чтобы

не испугать американцев» [14, 744]. Свою игру пианист всегда оценивает по «гамбургскому счёту», не доверяя музыкальным критикам, о которых он, порою, был не очень высокого мнения. В «Дневнике» читаем следующую инвективу в их адрес: «Но всё-таки ослы критики: я в Бахе вместо семи частей играл пять, а в финале Сонаты Шумана выкупировал почти половину. Ни один не заметил» [15, 45].

С расширением репертуара совершенствуется и пианизм. И здесь неожиданно примером оказывается искусство Рахманинова, с которым Прокофьева неоднократно сводила гастрольная судьба. Вновь обратимся к записи из «Дневника»: «Один-два часа в день играл на рояле, готовя программу для Америки и стараясь сделать мою игру как можно аккуратней: чтобы ни одна нота не была взята случайно. Не скрою, что, слушая Рахманинова, мне пришла идея об этой аккуратности, и в этом я вижу путь моего дальнейшего усовершенствования в игре на рояле. Это очень опасный путь для тех, у кого недостаточно природной жизни в игре, он может засушить, но, я думаю, мне нечего бояться сушки» [15, 114]. Углублённая работа даёт результат, и Прокофьев с удовлетворением отмечает: «Музыкальная память моя, тренируемая концертами, несомненно развивается» [15, 79].

Профессиональное сознание *концертирующего* пианиста, имеющего довольно обширный репер-

туар, не позволяло Прокофьеву замыкаться в стилистических рамках исключительно собственного творчества. В этом плане показательны его разногласия с Дягилевым и Стравинским, о которых сообщается в заметке от 7 мая 1920 г.: «Я страшно был счастлив снова быть в компании Дягилева и Стравинского, хотя это не мешало во многом расходиться и с остервенением пикироваться, когда они признавали только ярко-национальную музыку и отрицали Скрябина как композитора и оперу как форму» [15, 99]. Через три дня ситуация повторилась: «Когда же я сыграл им “Сказку” Соч. 8 Метнера и хотел играть Скрябина, то и Дягилев и Стравинский стали хором ругаться, а я сказал им, что у них узкая и эмигрантская точка зрения, на что Дягилев возразил, что пушка от того и пушка, что бьёт по узкой линии!» [15, 100]. Оппоненты Прокофьева видели в своей позиции не эстетическую односторонность, а, напротив, целеустремлённую направленность. Прокофьев же, вероятно, чувствовал, что для него период «Бури и натиска» уже заканчивается и творческая энергия постепенно входит в более спокойное русло. Весьма символично, что композитор нашёл понимание своему состоянию у коллеги именно по исполнительскому цеху: «Заходил Рубинштейн<sup>5</sup>. Играл ему сонату Мясковского, которая понравилась, но не очень. Мои “Бабушкины сказки” понравились чрезвычайно. “И как просто!” – ска-

зал он. Я сказал, что считаю, что я кончил идти вперёд в смысле искания новых путей. Рубинштейн очень обрадовался и воскликнул: “Это отлично! Поверьте мне, я заметил, что когда композитор решает, что он остановился, то только тогда он попадает на свой новый путь”» [15, 83].

И. В. Нестьев, анализируя отклики американской прессы на концерты Прокофьева, приходит к следующему обобщению: «...большинство рецензий не отличалось профессиональной серьёзностью. <...> О прокофьевском пианизме писали как о механической игре, лишённой градаций: “Стальные пальцы, стальные запястья, стальные бицепсы, стальные трицепсы... Это звуковой стальной трест”» [12, 185–186]. Действительно, Прокофьев-лирик далеко не сразу был услышан современниками. О том, что ему не было чуждо очарование романтического фортепиано, свидетельствует фрагмент из письма Сергея Сергеевича Мясковскому (от 18 марта 1831 г.), где говорится о клавирабенде Рахманинова: «Сыграл Рахманинов пять баллад – Грига, Листа, Шопена и две Брамса; играл с чрезвычайным совершенством и блеском, но сухо; тогда, казалось бы, с чего ударяться в романтическую программу?» [8, 341]. И это высказывание вновь подтверждает широту профессионального сознания Прокофьева-пианиста.

Если в начале периода активного концертирования программы

Прокофьева-пианиста включали значительный процент «чужой» музыки, то к 30-м годам положение кардинально изменилось – основной массив составили собственные произведения. Свёртывание концертной деятельности, её вытеснение композиторским творчеством происходило постепенно. Сначала Прокофьев отказался от исполнения масштабных опусов, вроде сонат Бетховена, Шумана и Чайковского, ограничившись жанром миниатюры<sup>6</sup>. Затем даже их количество было сведено до минимума (дольше всего в репертуаре продержались «Причуды» Мясковского). Разучивание своих сочинений с их весьма непростой фактурой требовало немало времени, о чём вновь свидетельствует «Дневник»: «Продолжаю учить 2-й Концерт. Каждое утро после кофе сразу сажусь за рояль. Такого усердного занятия фортепиано давно не упомяну» [15, 248]. Высокий уровень мотивации поддерживался профессиональным соперничеством с признанными концертантами: «Позубривал “Токкату”, чтобы сыграть её не хуже Боровского. Вечером концерт. Народу больше, чем в прошлый раз, но всё же мало для такого большого зала. Я играл спокойно и чисто. Двухмесячные занятия фортепиано перед выступлением у Кузевицкого сделали меня профессиональным пианистом, и Боровский нашёл, что я играл очень хорошо» [15, 256–257]. Постепенно из программ Прокофьева уходят произведения, требую-

щие интенсивного пианистического тренажа. Занятия композицией всё больше отодвигали исполнительство на второй план, и концертные выступления даже со своими вещами становились очень редкими. Г. Г. Нейгауз рассказывает: «Когда он уже почти перестал концерттировать, я ехал как-то с ним в машине и сказал ему, как мы все, музыканты, хотели бы, чтобы он опять дал концерт из своих фортепьянных сочинений. На это он резонно ответил: “Да, но ведь это стоит полсонаты”. – Возразить было нечего» [10, 447]. В последнее десятилетие публичные сольные выступления ограничивались «показом» новых произведений на собраниях Союза композиторов. Об одном из таких событий вспоминает С. Т. Рихтер: «Сергею Сергеевичу было трудно играть, прежней уверенности не было. Он как-то шмякал руками» [16, 465]<sup>7</sup>.

П. Хиндемит заявлял: «Я считаю несчастьем, что столь многие композиторы ожидают вдохновения за клавиатурой. Чёрные и белые клавиши или струны скрипки – жалкий источник оригинальности. <...> По моему мнению, композитор должен быть независим от механических приспособлений любого рода. Такое условие предполагает абсолютный слух, и я его имею» [17, 43–44]. Прокофьев также обладал абсолютным слухом, но его не тяготила зависимость от фортепиано. На явно постановочных кадрах кинохроники, снятых на даче композитора в 1946 г., он непринуж-

дённо музицирует на пианино, а затем подходит к столу, что-то записывает на нотном листе и отвечает на вопрос интервьюера. Прокофьев не любил бесцельно импровизировать за инструментом. В «Дневнике» он с редкой искренностью повествует, что значит для композитора контакт с роялем: «Процесс сочинения за фортепиано не есть импровизирование. Сочинение состоит в интенсивном, назойливом искании. Автор разбивается на две половины, на изобретателя и критика. Первый быстро, один за другим, подаёт музыкальные обрывки мыслей; среди них толпой идут рефлекторные мысли и, затерявшись в этой толпе, оригинальные. Он как бы сыпет золотоносный песок, в котором среди массы песку иногда попадает ценный материал. Автор-критик моментально оценивает поданные отрывки и бракует, бракует без конца. Но как только он заметит намёк на что-нибудь оригинальное, свежее, красивое, он, как крючок, хватается за этот намёк и останавливается на нём. Тотчас автор-изобретатель начинает развивать этот намёк, расширять его во все стороны, а автор-критик критикует его деятельность и опять бракует и бракует попытки развивать удавшийся намёк. В золотоносном песке найден комочек; теперь в нём роются, хотят найти слиток. Часто бывает, что комочек искрошится и ничего, кроме песку, в нём не окажется. Обрывок мысли, к которому прицепились, не стоит внимания. Но зато,

если удастся выкристаллизовать его в определённую, заслуживающую внимания мысль, будь то тема, или гармоническая последовательность, или просто интересный музыкальный оборот, то цель достигнута и слиток найден. Он может состоять из нескольких нот, из последовательности двух аккордов, может быть и длинной мыслью в несколько тактов. Теперь его можно записать и даже отложить на день, на месяц. Слиток найден и спрятан; будем искать другие, а когда наберётся их несколько, примемся ковать звенья для целой цепи» [14, 310]. «Рефлекторные мысли», пробуждающиеся от контакта с фортепиано – это, по-видимому, тот поверхностный слой музыкального опыта, наработанного годами занятий, инерция музыкального мышления, память «слышащих пальцев», провоцирующая идти по привычному пути.

При работе без инструмента исключается непосредственная «помощь» фортепианной моторики. Ещё в консерваторские годы Прокофьев попробовал сочинять без помощи рояля, о чём в «Дневнике» сохранилась следующая запись: «Дома привёл в порядок и досочинил музыкальное письмо Захарову<sup>8</sup>. Написать такое мне пришло в голову в Гельсингфорсе и, гуляя по его набережным и сидя в финском кафе, я придумал и текст, и всю музыку. Теперь кое-что доделал, кое-что досочинил. Музыка, конечно, ерунда, но это, кажется, первый случай, когда

я её сочинял без фортепиано. Внимание, этот способ неплох. Когда я, вернувшись в Петербург, заиграл написанное на рояле – сперва стало противно, а на другой день понравилось» [14, 366]. Успешный опыт был продолжен при создании оркестровой партитуры: «В музыкальном отношении – важное решение: я решил обойтись без фортепиано. Я давно задумывал мою “Классическую” симфонию писать без фортепиано, и всё, что в ней было уже сделано, то всё в голове. Теперь я решил её кончить. Мне кажется, сочинять с роялем или без рояля, вопрос привычки, и вполне хорошо теперь проделать этот опыт с простенькой вещью как такая симфония. Для инструментовки Скрипичного концерта мне тоже не нужно рояля. И этими работами я займусь в моём имени» [14, 650]. В дальнейшем композитор обнаружит определённые преимущества этого метода. «Вместо работы с фортепиано обдумывал первую часть Концерта без фортепиано. Поразительно, как без фортепиано всё яснее. Подробный план и общие контуры музыки первой части почти готовы», – фиксирует он в «Дневнике» [14, 682]. Если при сочинении оркестровой партитуры музыкальные идеи возникали независимо от рояля, то при работе над *фортепианной* партией концерта, всё же, вероятно, присутствовал *воображаемый* контакт с инструментом, и необходимые решения подсказывал опыт *мысленной* игры.

Итак, мы рассматривали воздействие культуры фортепиано на *становление* творческой индивидуальности Прокофьева, теперь обратимся к *результатам* его творческой деятельности.

Причастность композитора к культуре инструментализма, находящую отражение в особенностях его стиля, можно условно обозначить в виде трёх тенденций: тенденция к относительной инструментальной нейтральности; центростремительная тенденция, исходящая из имманентных возможностей инструмента; центробежная тенденция, связанная с активным воздействием иных по отношению к данному инструменту инструментальных и неинструментальных сфер [см.: 4]. Вкратце обозначим специфику этих тенденций.

*Тенденция к относительной инструментальной нейтральности* выявляется, если реальная, чувственная сторона звучания, связанная со звуковым потенциалом конкретного инструмента, его конструктивными особенностями, оказывается менее важной, чем *формальная структура* самого произведения. При изменении инструмента или инструментального состава подобные описания *не меняют кардинально своего эстетического качества*. Классическим образцом подобного рода является «Искусство фуги» И. С. Баха, которое автор готовил к изданию в виде партитуры без обозначения инструментальной принадлежности. Иногда возможность различной

инструментальной реализации сочинения предусматривается самим композитором. В одном из своих выступлений И. Стравинский говорил: «Музыкальные идеи могут рождаться, так сказать, *абстрактно*, и композитор вправе не предполагать их конечное воплощение сразу же в инструментальном выражении, то есть он может не думать в начале процесса сочинения об *определённом инструменте или ансамбле инструментов*. Но в произведениях, которые задуманы для конкретного инструмента или для ансамбля выбранных заранее инструментов, эти идеи наиболее часто подсказываются самой *природой инструмента* и всегда обусловлены теми возможностями, которыми он располагает. В этом случае мысль композитора работает, если можно так выразиться, в *присутствии инструмента*» [5, 115; курсив мой. – Б. Б.]. В приведённом высказывании предельно четко *противопоставлены тенденция к относительной инструментальной нейтральности и центростремительная тенденция*.

*Центростремительная тенденция* определяется нерасторжимостью имманентных свойств инструмента и композиционной структуры. Произведения, находящиеся в русле этой тенденции, изначально создаются в симбиозе с определённым инструментом и не могут быть исполнены на другом инструменте без трансформации, иногда весьма радикальной, своей образной сфе-

ры<sup>9</sup>. К этому направлению относятся итальянская и французская лютневая музыка XVI–XVII вв., произведения композиторов итальянской скрипичной школы XVII–XVIII вв., творчество французских клавесинистов и отчасти английских вёрджиналистов, клавирные сонаты Скарлатти. В исторической перспективе отмеченная линия неразрывно связана с наиболее полным раскрытием природы инструмента и прослеживается во всём творчестве Паганини, Шопена, в большинстве фортепианных произведений Дебюсси и Скрябина. Центростремительная тенденция противостоит тенденции к относительной инструментальной нейтральности, но тесно соприкасается с *центробежной тенденцией*.

*Центробежная тенденция* характеризуется стремлением выйти за пределы возможностей конкретного инструмента; она берёт за образец тембры и приёмы звукоизвлечения других инструментов или явления вовсе неинструментальной сферы. Звучание человеческого голоса становится идеалом инструментальной кантилены с первых шагов инструментального искусства. В клавирной сюите «Битва» У. Берд имитирует тембры труб, волынки, флейты и барабана; И. Кунау в сонате «Давид и Саул» в канцоне Давида передаёт звучание арфы. «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» И. С. Бах завершает фугой, основанной на теме «в подражание почтовому рожку». В ряде сонат Д. Скар-

латти, которые Р. Киркпатрик именует «сонатами в стиле фламенко», слышны звуки кастаньет и гитарные переборы (Соната Ре мажор, К. 492). В фортепианном искусстве романтизма обозначенная линия приведёт к появлению «фортепианных партитур» Ф. Листа, представляющих оркестральную трактовку фортепиано.

В фортепианном творчестве С. Прокофьева находится место всем трём обозначенным тенденциям. Многочисленные авторские варианты его произведений вполне допустимо рассматривать независимо от их инструментального облика как вполне самостоятельные опусы. Так оркестровый Дивертисмент (соч. 43) становится фортепианным; Шесть пьес (соч. 52) образуют концертные обработки трёх номеров из балета «Блудный сын», вокальной мелодии из соч. 35, частей из Квартета и Симфонии; в фортепианные пьесы превращаются фрагменты балетов, музыка к театральным спектаклям и кинофильмам; Пять песен без слов (для голоса с фортепиано) существуют в полной авторской версии для скрипки и частично – для фортепиано соло. Причём различный исполнительский состав не меняет кардинально исходные эстетические качества сочинений. Главной причиной создания подобных «ремейков» была прагматичная цель: распространение и более частое исполнение этой музыки. Флейтовая соната получила своего скрипичного двойника, потому что, по заме-

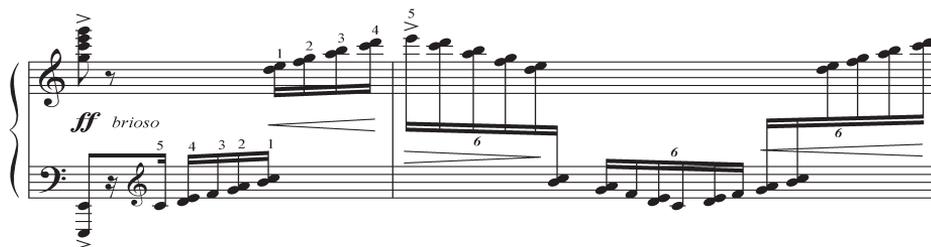
чанию С. Т. Рихтера, «флейтисты не торопились её исполнять» [16, 467]. Очевидно, возможность такой трансформации была заложена ещё и в свойствах музыкального материала, рождённого *вне связи* с конкретным инструментом или допускающего инструментальные трансформации.

Но нельзя не заметить, что целый ряд фактурных решений Прокофьева-пианиста подсказан общением с фортепиано. В его оркестровых партитурах сама манера записи «in C», применяемая им для транспонируемых инструментов, даёт основание предположить об определённой зависимости процесса сочинения музыки от любимого инструмента. Для рационально организованного и экономного «композиторского хозяйства» Прокофьева весьма характерна «заготовка впрок» строительного материала для будущих сочинений. Вот запись из дневника: «В начале лета 1910 года я задумал сочинять Концерт; изобрёл несколько шикарных и очень хитроумных пассажей и сочинил материал – правда, не вполне ещё связанный между собой – для экспозиции» [14, 174]. Один из таких пассажей – цепочка параллельных трезвучий, исполняемых поочередно правой и левой руками – нашёл своё место в репризе первой части Третьего фортепианного концерта, спустя десятилетие после «изобретения». Оригинальные секундовые комплексы в финале этого же сочинения, отрицающие, казалось бы, основы академического пианизма (пианистов не учат играть

между клавиш!)<sup>10</sup>, могли появиться только в качестве «клавиатурного эксперимента». Пассаж вызывает ассоциацию с броским неологизмом Маяковского из стихотворения «Левый

марш»: «стальной изливаются леевой». Именно так, изливаясь «стальной леевой», прокатывается через всю клавиатуру лавина секунд (пример 1)<sup>11</sup>.

Пример 1. С. Прокофьев. Третий фортепианный концерт. Финал



Оригинальна и многообразна специфически фортепианная сфера прокофьевской токкатности. В ранних произведениях она нередко принципиально антиромантическая. Пылкому эмоциональному порыву противопоставляется волевой и мужественный «стальной скок», полный избытка молодых здоровых сил, но лишённый рефлексивных нюансов. Сам молодой композитор не без юмора признавался: «Я ненавижу киснуть. Чем я бодрей, тем я счастливей. Идеал бодрости, по-моему, – муха в солнечный день. Это смешно, но я часто об этом думаю, глядя на них летом. Вот она, настоящая жизненность, а не вялое прозябание» [14, 139]. Подобно лаконичным архитектурным объемам конструктивистов, расчленяемым функционально оправданными деталями, ритмические «несущие конструкции» прокофьевской токкатности подчеркнута обнажены, их хорошо пригнанные грани отливают отполированным

металлом; неуклонное стремительное и в то же время мерное движение осуществляется с механической регулярностью, где порой *ритм приравнивается к метру*. Предельная четкость, корпускулярная дискретность пассажей воплощают не субъективное романтическое упоение движением, как у Вебера или Шумана, а *само движение* как объективный процесс, не зависящий от эмоциональной сферы человека. Романтическая скерцозность иногда трансформируется в зловеще-недобрую фантастику, в «наваждение», где лапидарный, угловатый тематизм существует в агрессивной среде безостановочной пульсации, пронизываемой властными, подстегающими акцентами.

Ударные возможности фортепиано полностью используются в буйных, «скифских», наполненных стихийной витальностью образах (см.: аккордовый эпизод в коде финала Пятой сонаты); в тревожном

набате начала Шестой сонаты. Своеобразное сочетание приёмов, собственных романтическому педальному фортепиано, и его динамичной ударной трактовке можно найти в грандиозной каденции первой части Второго фортепианного концерта, где циклопические фактурные нагромождения, плотно занимающие всё звучащее поле инструмента, создают колоссальные, мощно резонирующие звуковые объёмы. Полярно противоположным, по сравнению со Вторым фортепианным концертом, является «звуковой образ» сольной партии в Четвёртом фортепианном концерте, написанном для одной левой руки, где фортепиано принципиально трактуется как одноголосный инструмент, обладающий сугубо линейной выразительностью. Однако в обоих случаях эта фактура, несомненно, таится в природе инструмента, она непредставима в ином тембральном обличье, и поэтому её с полным правом можно отнести к проявлениям центростремительной тенденции.

Оркестровые иллюзии также органичны для звуковой палитры прокофьевского фортепиано. Напомню Прелюдию (соч. 12, № 7) и Мимолётность (соч. 22, № 7) с подзаголовком «*Arpa*», «Юмористическое скерцо» (для четырёх фаготов) с эпитафией из А. Грибоедова: «...А тот – хрипун, удушенник фагот...»; ремарки *quasi tromba* в коде Третьей сонаты и *quasi timpani* в первой части Седьмой сонаты. В транскрипциях органной

Прелюдии и фуги Д. Букстехуде или же номеров из собственных балетов Прокофьев находит фортепианный эквивалент органных и оркестровых красок. Даже в изначально фортепианных произведениях без каких-либо авторских подсказок чуткий исполнитель способен ощутить «многогетембровость», заключённую непосредственно в фактуре, например, кантилену струнных в начале третьей части Шестой сонаты или ансамбль ударных в финале Седьмой.

При всей оригинальности прокофьевского фортепианного письма, в нём практически всегда прослеживается традиционный компонент. Важно отметить многообразие этих традиций и особенность их индивидуального претворения. У Прокофьева можно встретить и фигуративное изложение, дополненное контрапунктическими элементами, восходящее к романтическим моделям (*Andante* Четвёртой сонаты), и строго разделенные по фактурным планам классицистские решения, в которых сохраняется даже функциональное разграничение партий правой и левой руки так свойственное фактуре классического типа (главная партия Пятой сонаты). Композиторская изобретательность сказывается при его обращении к достаточно традиционным пассажным формулам: таким, например, как арпеджированные септаккорды в каденции первой части Второго фортепианного концерта, которые сопоставимы с пассажами

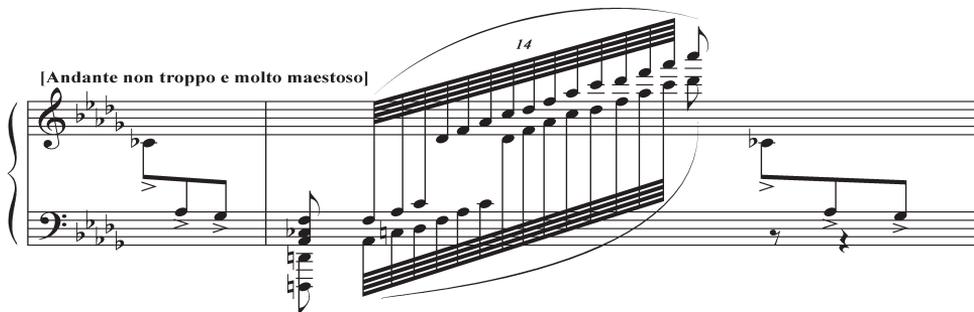
из маленькой каденции первой части Фортепианного концерта *b-moll* П. Чайковского<sup>12</sup> (примеры 2 и 3). У Прокофьева арпеджио исполняются вполне традиционной аппликатурой, но предпоследнюю ноту и

«адрес» пассажа автор предписывает играть третьим пальцем. Это подразумевает резкую смену позиции, придаёт пассажиру устремлённость к верхнему звуку и сообщает ему дополнительную энергию.

Пример 2. С. Прокофьев. Второй фортепианный концерт (1 часть)



Пример 3. П. Чайковский. Первый фортепианный концерт (1 часть)



Смелая «пианистическая поведка» Прокофьева преобразует привычную формулу, придаёт ей новое звучание. В данном случае композиторская мысль испытывает непосредственное воздействие авторского исполнительского стиля.

Т. Евсеева называет исполнительский стиль композитора «сугубо инструментальным» [7, 82]. К. Аджемов вспоминает: «В игре его

поражала властность ритмики – какая-то первозданная стихия ритмов, естественных, как сама жизнь, то динамически буйных, то как будто разнеженных (в лирических эпизодах), то острохарактерных, чеканных, *словно зримая хореографическая партитура...*» [1, 9; курсив мой. – Б. Б.]. Это подмеченное мемуаристом ритмически организованное начало проявлялось в своеобразной пианистической пла-

стике: «Каждый палец был сильным, точным, кисть пульсировала, “рессористость” игры буквально гипнотизировала» [1, 9]. Фактура фортепианных произведений Прокофьева – плоть от плоти его пианизма. Смелый, размашистый рисунок, «футбольный» (как говорили недоброжелатели) пианистический жест зафиксирован в нотной графике и авторской аппликатуре, которые предлагают исполнителю совершенно определённый способ контакта с инструментом.

«Я ненавижу подражание, я ненавижу избитые приёмы», – заявлял композитор [18, 7]. Но ни в «Автобиографии», ни в «Дневнике» мы не найдём его признаний в *ненависти* к традиции. Гордясь своей победой в консерваторском конкурсе, он пишет: «Да, это была победа, дорогая мне тем, что она произошла в столь любимой мною Консерватории, и ещё тем, что я не был поглажен по головке, как

исправный ученик, а одержал победу новым словом, моим словом, поставленным наперекор рутине и закамелым традициям Консерватории» [14, 453]. «Рутин» и «закамелые традиции» противопоставляются *живой традиции*, способной к развитию и изменению. О себе Прокофьев говорил: «Я очень уважаю старые формы, но, безусловно, веря моему чувству формы, часто позволяю себе отступать от них» [14, 247]. Подчёркнём: *отступать, но не разрушать*. Профессиональное сознание Прокофьева, прошедшего академическую исполнительскую школу, приобрело в результате *эволюционный* характер. Непосредственная принадлежность композитора к инструментальной культуре (в частности – культуре фортепиано) стала важнейшим сдерживающим и стабилизирующим фактором, позволившим ему, при всём стремлении к новому, сохранить, всё же, связь с живой традицией.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Ещё более наглядным примером такого прямого воздействия можно считать «готовую» клавиатуру аккордеона и баяна, содержащую основные гармонические функции.

<sup>2</sup> В «Дневнике» имеется следующая запись о Винклере: «Он очень хорошо учил меня гаммам и этюдам» [14, 61].

<sup>3</sup> Будучи в классе А. Н. Есиповой, Прокофьев намеревался начать работу даже над Сонатой соч. 106 [см.: 14, 261].

<sup>4</sup> Эта методика «мысленной игры» близка рекомендациям И. Гофмана. Сравните, например: [6, 106].

<sup>5</sup> Рубинштейн Артур (1887–1982) – выдающийся польский и американский пианист.

<sup>6</sup> Исключение составили лишь собственные сонаты и концерты для фортепиано с оркестром.

<sup>7</sup> Последнее сольное выступление композитора состоялось 6 октября 1944 г. на творческом собрании Союза композиторов, где он демонстрировал свою Восьмую сонату.

<sup>8</sup> Захаров Борис Степанович (1887–1942) – пианист, выпускник Петербургской консерватории, друг С. Прокофьева.

<sup>9</sup> В уже цитированном выступлении Стравинский утверждал: «Что касается попыток инструментовать фортепианные произведения, то они никогда не смогут быть определены иначе как абсурдные, настолько они нелепы» [5, 115].

<sup>10</sup> Некоторые современные виртуозы (например, Д. Поллак и Д. Мацуев) ретушируют прокофьевскую формулу до элементарного (и более привычного!) *glissando*.

<sup>11</sup> «Леева» – неологизм В. Маяковского от глагола «лить».

<sup>12</sup> Этот концерт Прокофьев играл в классе Есиповой [см.: 14, 180, 190].

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аджемов К. Х. Незабываемое. Воспоминания. М. : Музыка, 1972. 152 с.
2. Азаренко С. А. Образование // Современный философский словарь / под общ. ред. В. Е. Кемерова. 3-е изд. М. : Акад. Проект, 2004. С. 468–471.
3. Ангеловский А. А. Анализ понятий профессия, профессиональное сознание, профессиональная деятельность, профессионализм // Изв. Самар. науч. центра Рос. акад. наук. 2010. Т. 12, № 5(2). С. 306–314.
4. Бородин Б. Б. Три тенденции в инструментальном искусстве : моногр. Екатеринбург : Банк культур. информ., 2004. 222 с.
5. Варунц П. В. (сост.) И. Стравинский – публицист и собеседник / сост. П. В. Варунц. М. : Сов. композитор, 1988. 504 с.
6. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М. : Классика-XXI, 2007. 192 с.
7. Евсеева Т. И. Творчество С. Прокофьева-пианиста. М. : Музыка, 1991. 110 с.
8. Кабалецкий Д. Б. (отв. ред.) С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский : Переписка / отв. ред. Д. Б. Кабалецкий. М. : Сов. композитор, 1977. 600 с.
9. Левая Т. Н., Леонтьева О. Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М. : Музыка, 1974. 448 с.
10. Нейгауз Г. Г. Композитор-исполнитель (Из впечатлений о творчестве и пианизме Сергея Прокофьева) // С. С. Прокофьев : Материалы. Документы. Воспоминания / сост. С. И. Шлифштейн. Изд. 2-е, доп. М. : Музгиз, 1961. С. 438–447.
11. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М. : Музыка, 1967. 310 с.
12. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. М. : Сов. композитор, 1973. 664 с.
13. Прокофьев С. С. Автобиография. М. : Классика-XXI, 2007. 528 с.
14. Прокофьев С. С. Дневник. В 3 ч. Ч. 1. Париж : sprkfv, 2002. 815 с.
15. Прокофьев С. С. Дневник. В 3 ч. Ч. 2. Париж : sprkfv, 2002. 933 с.
16. Рихтер С. Т. О Прокофьеве // С. С. Прокофьев : Материалы. Документы. Воспоминания / сост. С. И. Шлифштейн. Изд. 2-е, доп. М. : Музгиз, 1961. С. 455–470.
17. Хиндемит П. Из интервью // Зарубежная музыка XX века : материалы и док. / ред., сост. и коммент. И. В. Нестьева. М. : Музыка, 1975. С. 43–44.
18. Шлифштейн С. И. (сост.) С. С. Прокофьев : Материалы. Документы. Воспоминания / сост. С. И. Шлифштейн. Изд. 2-е, доп. М. : Музгиз, 1961. 708 с.
19. Щедрин Р. К. Искусство – это царство интуиции, помноженной на высокий профессионализм творца // Муз. акад. 2002. № 4. С. 1–9.
20. Busoni F. Von der Einheit der Musik. Berlin : Max Hesses Verlag, 1922. 382 S.

## References

- Adzhemov K. Kh. *Nezabyvaemoe. Vospominaniya* [Unforgettable. Memories], Moscow, Muzyka, 1972, 152 p. (in Russ.).
- Angelovskiy A. A. *Analiz ponyatiy professiya, professional'noe soznanie, professional'naya deyatel'nost', professionalizm* [The analysis of concepts profession, professional consciousness, professional activity, professionalism], *Izv. Samar. nauch. tsentra Ros. akad. nauk*, 2010, vol. 12, no. 5(2), pp. 306–314. (in Russ.).
- Azarenko S. A. *Obrazovanie* [Education], *V. E. Kemerov (ed.) Sovremennyy filosofskiy slovar'*, 3 ed., Moscow, Akad. Proekt, 2004, pp. 468–471. (in Russ.).
- Borodin B. B. *Tri tendentsii v instrumental'nom iskusstve : monogr.* [Three trends in the instrumental art], Yekaterinburg, Bank kul'tur. inform., 2004, 222 p. (in Russ.).
- Busoni F. *Von der Einheit der Musik* [On the Unity of music], Berlin, Max Hesses Verlag, 1922, 382 p. (in German).
- Evseeva T. I. *Tvorchestvo S. Prokof'eva-pianista* [Creativity of S. Prokofiev pianist], Moscow, Muzyka, 1991, 110 p. (in Russ.).
- Gofman I. *Fortepiannaya igra. Otvetny na voprosy o fortepiannoy igre* [Piano playing. Answers to questions about piano playing], Moscow, Klassika-XXI, 2007, 192 p. (in Russ.).
- Hindemith P. *Iz interv'yu* [From the interview], *Nestiev I. V. (ed., comp.) Zarubezhnaya muzyka XX veka : materialy i dok.*, Moscow, Muzyka, 1975, pp. 43–44. (in Russ.).
- Kabalevsky D. B. (resp. ed.) *S. S. Prokof'ev i N. Ya. Myaskovskiy : Perepiska* [S. Prokofiev and N. Myaskovsky: Correspondence], Moscow, Sov. kompozitor, 1977, 600 p. (in Russ.).
- Levaya T. N., Leont'eva O. T. *Paul' Khindemit. Zhizn' i tvorchestvo* [Paul Hindemith. Life and art], Moscow, Muzyka, 1974, 448 p. (in Russ.).
- Nestiev I. V. *Zhizn' Sergeya Prokof'eva* [The life of Sergei Prokofiev], Moscow, Sov. kompozitor, 1973, 664 p. (in Russ.).
- Neuhaus H. G. *Kompozitor-ispolnitel' (Iz vpechatleniy o tvorchestve i pianizme Sergeya Prokof'eva)* [Composer-Performer (From impressions about creativity and pianism of Sergei Prokofiev)], *Shlifshiteyn S. I. (comp.) S. S. Prokof'ev : Materialy. Dokumenty. Vospominaniya*, 2<sup>nd</sup> ed., augm., Moscow, Muzgiz, 1961, pp. 438–447. (in Russ.).
- Neuhaus H. G. *Ob iskusstve fortepiannoy igry. Zapiski pedagoga* [About the art of piano playing. Notes by the pedagogue], Moscow, Muzyka, 1967, 310 p. (in Russ.).
- Prokofiev S. S. *Avtobiografiya* [Autobiography], Moscow, Klassika-XXI, 2007, 528 p. (in Russ.).
- Prokofiev S. S. *Dnevnik. V 3 ch. Ch. 1* [Diary. In 3 parts. Part 1], Paris, sprkfv, 2002, 815 p. (in Russ.).
- Prokofiev S. S. *Dnevnik. V 3 ch. Ch. 2* [Diary. In 3 parts. Part 2], Paris, sprkfv, 2002, 933 p. (in Russ.).
- Richter S. T. *O Prokof'eve* [About Prokofiev], *Shlifshiteyn S. I. (comp.) S. S. Prokof'ev : Materialy. Dokumenty. Vospominaniya*, 2<sup>nd</sup> ed., augm., Moscow, Muzgiz, 1961, pp. 455–470. (in Russ.).
- Shchedrin R. K. *Iskusstvo – eto tsarstvo intuitsii, pomnozhennoy na vysokiy professionalizm tvortsa* [The art – is the kingdom of intuition, multiplied by the high professionalism of the creator], *Muz. akad.*, 2002, no. 4, pp. 1–9. (in Russ.).
- Shlifshiteyn S. I. (comp.) *S. S. Prokof'ev : Materialy. Dokumenty. Vospominaniya* [Materials. Documents. Memories], 2<sup>nd</sup> ed., augm., Moscow, Muzgiz, 1961, 708 p. (in Russ.).
- Varunts P. V. (comp.) *I. Stravinskii – publitsist i sobesednik* [I. Stravinsky – publicist and conversationalist], Moscow, Sov. kompozitor, 1988, 504 p. (in Russ.).