

## «Дразнить гусей» по-прокофьевски: симфонические дебюты В.В. Сильвестрова и Е.Ф. Станковича

Если взглянуть на жанровую карту украинской музыки с целью выявления следов мощного прокофьевского излучения, то мы обнаружим неравномерность распределения прокофьевской энергии между разными жанровыми зонами. Больше всего и результативнее воздействие Прокофьева дает о себе знать в украинском музыкальном театре и фортепьянной музыке, в меньшей степени — в музыке симфонической. Прокофьев избежал в Украине участи Шостаковича, традиция которого одно время так тиражировалась, что возникла угроза стереотипизации симфонического мышления (эту же опасность, как известно, пережил в свое время русский симфонизм).

И тем не менее можно смело утверждать, что традиция Прокофьева вошла в генетическую формулу украинского симфонизма. Примеров тому можно привести немало. Но это проявление преемственности — естественное в отношении каждого большого художника — в случае Прокофьева не исчерпывается привычными формами влияний. Прокофьев и в этом плане явил таящиеся в его творчестве «неизведанные силы и возможности», «буйную волю и заразительность»<sup>1</sup>. Его традиция в украинской музыке:

- выступает не только в функции межтекстового диалога, но и как *надтекстовое* и *сверхтекстовое единство*;
- служит моделью *медиационной* игры;
- проявляется в таком своеобразном типе интертекстуальных включений, как *биографическая интертекстуальность*.

Что особенно удивительно — именно прокофьевская традиция (и именно в вышеназванных формах) срежиссировала творческие судьбы двух центральных (при этом очень разных!) фигур современной украинской музыки — Валентина Сильвестрова и Евгения Станковича.

Для Сильвестрова «пропуском» к получению консерваторского диплома стала его «Классическая увертюра», которая уже своим названием демонстрирует связь с «Классической симфонией» Прокофьева. Но резонансными с «Классической симфонией» оказались не только номинация, но и *все* смысловые и ситуационные контексты увертюры Сильвестрова, вплоть до прокофьевского «подразнить гусей» (правда, в случае Сильвестрова «гуси» были гораздо более опасными).

<sup>1</sup> Игорь Глебов [Б.В. Асафьев]. Из недавно пережитого (Сергей Прокофьев) // Прокофьев. МДВ, 1956. С. 161, 162.

### Каков контекст «Классической увертюры»?

Оканчивая консерваторию в 1963 году, Сильвестров подает в качестве дипломной работы трехчастную симфонию (она значится в его «симфоническом ряду» под номером первым) с атональной первой частью, додекафонной второй и политональной третьей, которую государственная комиссия отклоняет под предлогом, что оркестранты отказываются ее играть. Но дело, конечно, не только в авангардном облике симфонии, абсолютно неприемлемом в условиях ортодоксального музыкального соцреализма, крепко укоренившегося в Украине. Тучи вокруг Сильвестрова и его единомышленников уже давно сгущались и разразились грозой, когда «Ruch muzyczny» опубликовал статью о молодежном композиторском пленуме в Киеве. Ее автор — Галина Мокреева высоко оценила Квинтет Сильвестрова и подвергла острой критике официально признанные опысы, назвав их «оптимистическим топтанием на месте»<sup>2</sup>.

Если вспомнить, что как раз в это время развернулись «силовые акции» ЦК КПСС против творческой интеллигенции: разгром выставки «30 лет МОСХ'а» в Манеже (декабрь 1962-го), совещания (каннибальский характер которых прятался за ласковым наименованием «встречи руководителей партии с творческой интеллигенцией»), заседания идеологических комиссий, пленумы ЦК (параллельно московским — аналогичные в Киеве) с вынесением соответствующих постановлений<sup>3</sup>, то понятно рвение музыкальных чиновников, демонстрирующих борьбу за чистоту рядов социалистического искусства.

В результате выпускной экзамен в Киевской консерватории Сильвестрову пришлось отложить на год. Вместо диплома ему выдают справку, а консерваторская администрация рекомендует «прикрепиться» на год к заводу — для ознакомления с жизнью рабочего класса. Через год (1964) он подает вторую дипломную работу — виртуозно выполненную «Классическую увертюру», где и озорство, сродни прокофьевскому (вы не понимаете современную технологию — получите традиционную!), и великолепное стилевое чутье, и версификаторское мастерство. Увертюра была исполнена оркестром оперной студии, став, таким образом, симфоническим дебютом Сильвестрова<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> List z Kijowa [Письмо из Киева] // Ruch muzyczny. 1962. № 9. Ст. 18–19. Статья вошла в сборник памяти Г. Мокреевой: Галина Мокреева. Статьи, письма, воспоминания / сост. И. Блажков. — Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. — С. 251–254.

<sup>3</sup> 18–21 июня 1963 г. — пленум ЦК КПСС, принятие постановления «Об очередных задачах идеологической работы партии». 1–2 июля 1963 г. — пленум ЦК КПУ, принятие постановления «Выполнение Коммунистической партией Украины решений июньского пленума ЦК КПСС “О дальнейшем подъеме идеологической работы”».

<sup>4</sup> Первая симфония впервые прозвучала в 1976 году в редакции 1974 года.

Обращение Сильвестрова к опыту Прокофьева, конечно, не случайно. Как раз в это время (с конца 50-х годов) появляются первые серьезные исследования о Прокофьеве, впервые публикуется его Автобиография<sup>5</sup>, где композитор проливает свет на многие обстоятельства своего творчества (касающиеся в том числе и «Классической симфонии»), и, по признанию Сильвестрова, именно музыкой Прокофьева он увлечен в эти годы<sup>6</sup>.

При всех намеках Прокофьева на «старика-Гайдна» моцартовский характер увертюры Сильвестрова не входит в противоречие с «текстом-предшественником», тем более что «Классическая симфония» гораздо ближе к Моцарту, чем к Гайдну, о чем в своем Дневнике проговаривается и сам автор<sup>7</sup>. Вполне отвечает Прокофьеву, называвшему свою симфонию «простенькой вещью»<sup>8</sup>, непритязательная «красота простоты» в Увертюре Сильвестрова<sup>9</sup>, ее «сонатный сюжет»<sup>10</sup> с естественностью сонатной схемы<sup>11</sup>, та несложность, которую ценил в своей симфонии и Прокофьев<sup>12</sup>, светлый, бодрый, с искрами юмора характер произведения<sup>13</sup>. Классцистские связи Увертюры Сильвестрова также сродни их «звучанию» в симфонии Прокофьева. Не касаясь таких «общих мест», как четкая функциональность гармонии, тональные соотношения и т. п., это, к примеру, типы движения (гаммообразные восходящие и нисходящие взлеты — особенно в кадансах, широкие скачки), роль кадансовых формул (особенно автентических).

Вопрос соотношения в Увертюре трех стилевых кодов (Моцарта, Прокофьева и Сильвестрова) — тема отдельного размышления. Речь сейчас о проявлении традиции Прокофьева как *надтестового единства*.

<sup>5</sup> В сборнике статей: Прокофьев. МДВ, 1956.

<sup>6</sup> См.: *Нестьева М.* Сокровенны разговоры. Беседы с композитором // Валентин Сильвестров. Музыка — это пение мира о самом себе... Сокровенны разговоры и взгляды со стороны. Беседы. Статьи. Письма. — К., 2004. — С. 68, 71.

<sup>7</sup> Говоря о новом варианте финала, он пишет: «...такой финал вполне соответствует симфонии в стиле Моцарта» (*Прокофьев.* Дневник. Ч. 1. С. 658).

<sup>8</sup> Там же. С. 650.

<sup>9</sup> Сильвестров назвал бы это качество «сочетанием “неумелости” [т. е. якобы неумелости. — Е. З.] и красоты (см. Сильвестров В. Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилутиковым. — К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2010. — С. 223.

<sup>10</sup> Выражение В. Сильвестрова (см. там же, с. 65).

<sup>11</sup> В. Сильвестров: «...в классической симфонии, которая существовала как схема, эта схема сперва возникла естественным образом, а не была навязана. А возникла она для чего? Для того, чтобы тот, кто вступал в эту зону, мог исчерпывающе показать основные тезисы, которые тогда были» (там же, с. 137–138).

<sup>12</sup> «Публика будет рада, что несложно и весело» (*Прокофьев.* Дневник. Ч. 1. С. 651). В Увертюре Сильвестрова одинарный состав оркестра с арфой и литаврами.

<sup>13</sup> К нему вполне применима реплика Асафьева о Симфонии Прокофьева, где, по его словам, «борются классическая простота формы, так сказать, примитивность остова сочинения со вспыхивающими там и сям огоньками своеволия...». См.: *Глебов Игорь [Асафьев Б.В.]*. Указ. изд. С. 161.

Что позволяет говорить о прокофьевском присутствии в Увертюре Сильвестрова? Это:

1. *Эксплицитный маркер* — название «Классическая увертюра», как за-явка на межтекстовую связь с «Классической симфонией».

2. *Ситуативная аллюзия* на «Классическую симфонию»: «поведенче-ский минус-прием», создавший ситуацию несостоявшегося сканда-ла (т. е. нарушение слушательского ожидания). Как писал Прокофьев (а эти слова в равной степени можно отнести и к Сильвестрову), «лже-классики», готовые «вопить о новой дерзости», услышали «настоящий моцартовски-классический» стиль вместо «грязных диссонансов»<sup>14</sup>.

3. Вытекающая из предыдущего тезиса *отсылка к биографии* Проко-фьева.

4. *Медиационная игра*<sup>15</sup> с косным, ретроградным социумом. В случае Прокофьева — достаточно безобидная; в случае Сильвестрова (используя выражения А. Жолковского) — «искусство конспиративного обхода цен-зуры», «эзоповская техника внешней маскировки»<sup>16</sup>, «своего рода эзо-повский кукиш режиму»<sup>17</sup>.

5. Аналогичная прокофьевской *креативная рецепция Моцарта*.

Все эти компоненты — вместе — образуют *надтекстовое единство*, позволяющее воспринимать «Классическую увертюру» Сильвестрова (в ее целостности — в которой сочетаются и авторская интенция, и сам текст, и ситуативный контекст, и контекстная функция) как своеобразную *аллюзию* на «Классическую симфонию» Прокофьева.

Прокофьевым отмечен и симфонический дебют Е. Станковича, ко-торым стало исполнение его Симфониетты (1971) на Республиканском смотре молодых композиторов (1973)<sup>18</sup>.

1970-е — это уже другое время, другой исторический контекст. Тем, кто пришел в музыку в 70-е, было легче, чем поколению Сильвестрова. Их не ругали за коллаж и алеаторику: освоенная и прирученная «шестидесятни-ками» новая техника перестала быть пугалом и заняла свое место среди прочих средств. Перед ними целиком, а не отдельными «дозволенными» сегментами открылся весь массив современной музыки. Необходимость в медиационных играх с идеологами от музыки отпала.

<sup>14</sup> Прокофьев. Дневник. Ч. 1. С. 651.

<sup>15</sup> От Медиации — как технологии урегулирования споров, поиска компромис-са. О механизме художественной медиации см.: Жолковский А. Искусство приспособления. <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/isk-prisp-11.htm>.

<sup>16</sup> Жолковский А. Искусство приспособления. <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/isk-prisp-11.htm>.

<sup>17</sup> Жолковский А. Структура и цитация. <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/bib74.htm>

<sup>18</sup> Об этом смотре см.: Зинькевич Е. Музыка молодых // МЖ. 1973. № 15. — С. 2–3.

На фоне предшествующего десятилетия (авангард — под запретом, главенствует послушное «повторение пройденного») произведения Станковича прозвучали как откровение. Они покорили современников своей эмоциональной раскованностью, открытой аффектированностью чувства. И в то же время в них ощущался крепкий профессионализм, не боящийся самых смелых, парадоксальных технологических ухищрений.

Симфониетта<sup>19</sup> стала одним из первых украинских произведений, в которых формирование собственной художественной концепции осуществлено в условиях «игры стилями». Иностилевые включения (запрограммированные в авторском подзаголовке — «In modo collage»<sup>20</sup>) проявляются в разных формах: здесь и цитата (Бетховен), и аллюзия (Малер), и коллаж (Бах), и, можно сказать, «тотальная стилизация», захватывающая все части и все уровни драматургии (Прокофьев).

Своеобразие драматургического рельефа Симфониетты определено смещением зоны конфликта в финал (III часть)<sup>21</sup>. И первая часть с ее сопоставлением динамики движения и яркого лирического мелоса, и вторая — с особенно широким преобладанием лирики, и токкатное начало третьей — все это разные грани одного образа: юности — идущей по жизни уверенно и победно. И вдруг — первые подводные камни в жизненном потоке, первые проблемы, первые потрясения. Вторжение трагического монолога тромбона (семантически восходящего к Третьей симфонии Малера) и возникающий вслед за ним похоронный образ переключают действие в иную эмоциональную плоскость<sup>22</sup>.

Стилевая ориентация на творчество Прокофьева обнаруживается с первых же тактов Симфониетты, и наиболее яркое ее проявление — тематизм.

Это: характерная размашистость мелодики, рассредоточенной в широком диапазоне, регистровые скачки, вводнотонность, принадлежность к расширенной диатонике. Возникают и конкретные параллели: развитие лирической темы в репризе второй части (ц. 10 и 5-й т. после ц. 14, партия кларнетов<sup>23</sup>) приближает ее облик к побочной первой части VII симфонии Прокофьева — здесь можно заметить то же широкое октавное восхождение с последующим «бурным регистровым развитием» (С. Слонимский):  $as^1 - es^3$ . Тематические параллели обусловлены, конечно, переключкой образной: образы юности претворены в творчестве Прокофьева в самых разных аспектах. А потому скерцозная тема третьей части Симфониетты при от-

<sup>19</sup> Композитор представил в произведении двойной оркестровый состав.

<sup>20</sup> В манере коллажа (*ит.*)

<sup>21</sup> Вторая и третья части идут *attacca*.

<sup>22</sup> Подробно о Симфониетте Станковича см.: Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича. — Ужгород: Ліра, 2002. — С. 14–27.

<sup>23</sup> Ссылки по партитуре: Станкович Е. Симфоніета. — К.: Музична Україна, 1976.

сутствии конкретных ритмоинтонационных совпадений (за исключением таких как нисходящие септимовые скачки) органично вписывается в интонационную систему Меркуцио из «Ромео и Джульетты» Прокофьева<sup>24</sup>.

Прокофьевское проявляется и на других уровнях драматургии: в типе экспонирования тематизма (законченный характер темы, тема-данность), в особенностях образной трансформации тем. Родство с Прокофьевым возникает и на типологическом уровне: через эпический тип сонатной драматургии.

Если искать не только общестилевые и типологические связи с Прокофьевым, а попытаться обнаружить конкретную исходную модель Симфониетты, то поначалу ею покажется «Классическая симфония»:

- В обоих произведениях воссоздается чужой стиль, но при этом сохраняются признаки своего.
- Оба идентичны по своему месту в творчестве композиторов: открывают их симфонические пути, в обоих есть доля профессионального озорства (что-то от желания явить весь блеск версификаторства, показать знание ремесла) и в то же время оба — художественно самоценны и содержат много прозрений в будущее.
- Чисто «внешние» сходства (хотя, конечно, всё «внешнее» — смыслово значимо): лаконизм, оптимистический тонус, полнокровное жизневоприятие, тональность — РЕ.
- Музыкально-тематические параллели.

Главная тема первой части Симфониетты и начало первой части «Классической симфонии» (вступительный двутакт и главная тема) идентичны по структуре мелодического рельефа, который отмечен стремительным разворотом мелодии, подобно пружине, которая постепенно сжимается. Другой аналог главной темы первой части Симфониетты — заключительная партия первой части «Классической симфонии», выросшая из ее начального двутака. Близость тем в обоих случаях подчеркнута остиной ритмической пульсацией в сопровождении. Аналогично сходство и побочных тем первых частей.

Образно-жанровая общность (элегантная танцевальность, изящные приседания) не случайна: темы сходны по ритмоинтонационным особенностям, агогике, регистру, соотношению рельефа и фона. Мелодические обороты в начальной теме второй части Симфониетты (особенно в моменты кадансирования) словно взяты из арсенала Larghetto «Классической

---

<sup>24</sup> В Симфониетте Станковича можно усмотреть воздействие еще одного элемента образной палитры Прокофьева — таинственно-сказочного. Сравните преобразованную тему побочной в разработке первой части Симфониетты — и заключительную первую часть VII симфонии Прокофьева. Вписывается в эту образность и начальная тема второй части Симфониетты.

симфонии», всё мелодическое кружево которой соткано из подобных «завитков»<sup>25</sup>. Аккордовая фигурация шестнадцатыми, создающая оstinатно пульсирующий фон во втором предложении темы (ц. 1) — параллель аналогичной аккордовой пульсации в среднем разделе *Larghetto*. Отголоском классического облика модели (симфонии Прокофьева) являются в Симфонии Станковича типично гайдновские кадансовые «росчерки» на границах разделов во второй части (ц. 2, 5).

Извлечение элементов венского классицизма из сложной стилевой амальгамы Симфонии — задача достаточно сложная. Назову хотя бы некоторые признаки. Это — четкость композиции, формообразующее значение гармонии, в частности, роль кадансовых формул: в мелодии чаще VII–I ступени, активные автентические кадансы в конце построений. Те же кадансы и в той же роли применяются в «Классической симфонии» (свидетельство вторичности гайдновского начала у Станковича, вошедшего в его произведение через Прокофьева). «Просвечивает» классическое и в тематизме, в частности, главная тема первой части содержит типичный внутритематический контраст венских классиков: это активная, прямолинейно-восходящая по аккордовым звукам — и извилистого рисунка нисходящая фразы (сравнить с главной темой первой части Первой сонаты Бетховена).

Однако по мере движения к финалу подобных «совпадений» с «Классической симфонией» становится все меньше, и дальнейший ход событий в Симфонии обнаруживает все больше расхождений с моделью, их объем начинает значительно превышать объем «совпадений». Поэтому говоря о «Классической симфонии» как прообразе Симфонии, следует иметь в виду не столько само произведение Прокофьева во всей его художественной целостности, сколько главным образом его **модус** — авторскую установку на воссоздание чужого стиля. В Симфонии Станковича — это воссоздание *прокофьевского стиля*, не случайно здесь резонируют и Первая симфония Прокофьева, и Седьмая (начало и итог его симфонического пути), и «Ромео и Джульетта». То есть прокофьевский интертекст явлен здесь *сверхтекстовым единством* — через совокупность разных произведений Прокофьева.

Различия между «Классической симфонией» и Симфонией во многом определяются «стилями-источниками», их различным расположением на временной оси по отношению к стилю авторскому. «Классическая симфония» находится на гораздо большем историческом удалении от своего стиля-прообраза, чем Симфония от своего. Если первый случай (Гайдн / Моцарт — Прокофьев) — образец диахронии, ретроспективного

<sup>25</sup> Они встречаются и в первой части «Классической симфонии» — см. подголоски у альтов в связующей, второе проведение главной (3-й т. после ц. 2).

проявления взаимодействия, то во втором (Прокофьев — Станкович) превалирует синхронная, поступательная преемственность. Стилистая система Прокофьева и стиль венского классицизма принадлежат к **разным** культурным ареалам, стили Прокофьева и Станковича — к **одной** музыкальной культуре XX века. В связи с этим и системы нарушений, формирующих авторское начало в произведениях, — различны. Если в «Классической симфонии» они проявляются на уровне интонационном, ладогармоническом, почти не затрагивая других элементов художественной структуры, то в Симфонии **эти** «минус-приемы» не дали бы нужного эффекта стилевого совмещения из-за приближенности языковых норм Прокофьева и Станковича<sup>26</sup>. Поэтому нарушения ожидаемого размещаются в Симфонии не на уровне тематизма (именно тематизм в Симфонии наиболее близок своей модели; возникает ощущение, что он даже более «прокофьевский», чем в «Классической симфонии»), а на других уровнях.

Еще одно существенное отличие в условиях единого для обоих произведений модуса: его действие в Симфонии корректируется большей степенью полистилистики. В «Классической симфонии» взаимодействуют **две** стилевые системы (венский классицизм — Прокофьев), в Симфонии стилевой диалог (Прокофьев — Станкович) усложнен коллажированием Баха, аллюзиями на Малера и «отраженным эхом» венского классицизма, признаки которого пропущены через фильтры уже двух стилевых систем — Прокофьева и Станковича. В связи с этим уточняется и функциональная роль цитат (Бах, Малер): они (помимо всего) призваны усилить стилевой слом Прокофьев — Станкович, который «напрямую» был бы не столь ощутим, как через этих — далеких от стиля Прокофьева — посредников.

Другими словами, в Симфонии Станковича не соблюдается «чистота эксперимента» (в данном случае — установка на стилизацию), избранные композитором «правила» нарушаются. Основные нарушения приходятся на финал Симфонии, где выстраивается целая система сознательных отказов на всех уровнях художественной структуры. Разрушается установка на эмоционально-образную сферу (радостная игра жизненных сил — в начале финала), на жанр (скерцо), на стиль (quasi-Прокофьев), на тип драматургии (эпический). Всё это достигает «критической массы» в середине финала, приводя к результативному качественному сдвигу (ц. 8). Этот важный драматургический момент выделен предваряющей генеральной паузой (перед которой, как предупреждение, мелькает у низких струнных «тень» бетховенской темы судьбы — ц. 7) и резким стилевым переключением с quasi-Прокофьева на quasi-Малера<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Размашистость интервальных ходов в мелодии, ее размещение в предельно расширенной диатонике — характерная черта стиля Станковича.

<sup>27</sup> Модель псевдоцитаты — траурный марш первой части III симфонии Малера. Общее — жанр, ламентозное использование тромбона, фактурное расслоение тка-



Тема тромбона, введенная в Симфониетту как аллюзия (на Малера), постепенно утверждается как авторская тема, трансформируясь (с ц. 11) из марша в плач. Процесс интонационного обновления тематизма воздействует и на форму, разрушая ее структурные границы: не ограничиваясь рамками среднего раздела, интонационное интегрирование продолжается в репризе финала, придавая ей разработочный характер, соединяя средний раздел и репризу в единое построение. В непрерывное тематическое развертывание вовлекаются все голоса партитуры (с ц. 13): интонации плача прорастают в партиях фаготов, гобоев, валторн, флейт, кларнетов, скрипок в новые — производные — построения, внешне отличающиеся от первоначальных. В результате возникает новое тематическое образование — своего рода интонационного *резюме* (струнные, 3-й такт после ц. 21). Тема эта — чисто авторская, полностью освобожденная от каких-либо «измов», типичная для тематизма Станковича в целом.

Таким образом, «игра стилями» в Симфониетте Станковича является в определенном смысле материалом, средством воплощения концептуального замысла. Главное в произведении — именно *преодоление* материала, благодаря чему рельефно выявляется *индивидуальность* Станковича, те ее признаки, которые делают произведения композитора узнаваемыми. Станкович показал, как можно соединить лексику Баха, Малера, Прокофьева, Бетховена — и в то же время остаться самим собой. «Обманув» поначалу игрой в версификацию, он вдруг — после первых двух задорных и безоблачно-счастливых частей — сбрасывает маску лицедея: веселая шутка оборачивается драмой, игра чужими стилями обретает особый драматургический смысл.

При всем своем несходстве произведения Сильвестрова и Станковича обнаруживают общность, обусловленную «школой Прокофьева», которую композиторы прошли, интерпретируя опыт «Классической симфонии». А потому Симфониетта как интертекстуальный феномен выстраивается аналогично «Классической увертюре» (но с соответствующими поправками, обусловленными, во-первых, разными жанрово-стилевыми контекстами, во-вторых, упомянутой «многослойной ассоциативностью» произведения Сильвестрова). Эти позиции в Симфониетте включают:

1. *Маркер* межтекстовой связи (подзаголовок *in modo collage*), но с меньшей степенью эксплицитности.
2. Установку на *нарушение* слушательского ожидания.
3. Интенциональный смысл *игровой доминанты* в семантической структуре Симфониетты — но *игры интертекстуальной*, в отличие от «Классической увертюры» с главенством в ней медиационной игры.

---

ни на солирующий голос и сопровождение с характерной ритмической фигурой траурного шествия. В ритмоинтонационном рельефе темы Станковича воспроизведены характерные особенности тематизма духовых в марше Малера.

4. *Креативную рецепцию* чужого стиля — Прокофьева.

Но, наверное, главным в «уроках» прокофьевского «озорства» были для молодых композиторов дерзость поступка, манифестирующего свободу в выявлении своей творческой воли<sup>28</sup>.

Творчество Прокофьева не стало в дальнейшем — ни для Сильвестрова, ни для Станковича — доминирующим стилевым ориентиром, уступив эту роль Шостаковичу и Малеру. Но именно Прокофьев участвовал в «постановке симфонического голоса» обоих ведущих украинских композиторов и был одним из тех (первый среди которых Б.Н. Лятошинский), кто учил их обретению личностного и творческого *стиля*.

---

<sup>28</sup> Примечательно, что все трое — разделенные временем — создавали свои озорные опусы примерно в одном возрасте: в 26 (Прокофьев), 27 (Сильвестров), 28 (Станкович) лет.