



Научная статья
УДК 82-293(47+57)"19"
DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.53.2.03>

Между совершенно живыми людьми и символическими фигурами. Прокофьев в поисках сюжета в 1920-е — первой половине 1930-х годов

Наталья Павловна Савкина

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва, Российская Федерация
nsavkina@mail.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8208-1454>

Аннотация: Поиски сюжета С. Прокофьевым отражают широту его интересов: от библейских тем, космических мотивов — к историям с действующими условными фигурами из мира нотных знаков и предметов обыденности. Древние мифологемы, ассоциации с классическими сюжетами сочетаются в его замыслах с быстрым, увлекательным развитием действия, с приметам жанра детектива, с острым диалогом, яркими point-концовками.

Интерес композитора к роману М. Митчелл «Унесенные ветром» только на первый взгляд кажется удивительным. Мотивы романа органично включаются в контексты прокофьевского театра/ Ситуации, сцены, отдельные персонажи, даже предполагаемые драматургические узлы «Унесенных ветром» встречаются в театральном сочинении Прокофьева. Одна из архивных находок последних лет — набросок либретто под названием «Шахматы». Сюжет восходит к «Пиковой даме» и «Игроку», аккумулируя мотивы страсти к победе, жертвоприношения, безумия, возмездия. Фабула в значительной мере организована шахматной игрой, этим замысел Прокофьева предвосхищает роман В. Набокова «Защита Лужина». Шахматы воздействуют на структуру целого, определяют характер движущих сил конфликта, становятся символом жизни, строящей себя по принципам шахматной игры. Главные мотивы сюжета высокоассоциативны, имеют богатую «родословную» и изобилуют возможностями сценического воплощения. Фантастика «Шахмат» наследует романтической традиции, она неотделима от реальной, бытовой жизни. Набросок либретто предполагает характерные прокофьевские драматургические приемы: контрастные вкрапления, повторения коротких «ударных» фраз, внемузыкальные и внетекстовые приемы обогащения вокальной речи.

Ключевые слова: С. Прокофьев, В. Набоков, М. Митчелл, «Игрок», «Защита Лужина», «Унесенные ветром», сюжет в театре Прокофьева, мифологемы в творчестве Прокофьева, шахматы

Благодарности: Сердечная благодарность Сергею Святославовичу Прокофьеву за разрешение опубликовать архивные материалы; старшему научному сотруднику сектора истории музыки Государственного института искусствознания МК РФ Светлане Анатольевне Петуховой

Для цитирования: Савкина Н. П. Между совершенно живыми людьми и символическими фигурами. Прокофьев в поисках сюжета в 1920-е — первой половине 1930-х годов // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 2 (июнь 2023). С. 306–323. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.53.2.03>.

Research article

In Between Perfectly Alive People and Symbolic Figures. Prokofiev in Search for a Plot in the 1920s — the First Half of the 1930s

Natalia P. Savkina

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia
nsavkina@mail.ru ✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8208-1454>

Abstract: How Prokofiev searched for a plot reflects how broad his interests were: from biblical and cosmic themes to stories with symbolic characters from the world of music notation and ordinary objects. His creative concepts combine ancient mythologemes, connotations to classical plots with swift, captivating development of action, with marks of the detective genre, with sharp dialogue and baffling finale (the so-called “point-ending”). His interest in Margaret Mitchell’s novel *Gone with the Wind* seems strange only at first glance. The novel’s motives seamlessly blend into contexts of the Prokofiev’s theater. Situations, scenes, some characters and even anticipated main dramatic moments of the *Gone with the Wind* can be found in Prokofiev’s theatrical works.

One of the archival findings of last years is the libretto titled *Chess*. Its plot originates from *Queen of Spades* and *The Gambler* and it accumulates themes of passion to win, sacrifice, madness and vengeance. Chess play itself forms the storyline in a great measure. In this way Prokofiev’s concept anticipates Nabokov’s novel *Luzhin’s Defense*. Chess affects the structure of the whole and the nature of conflict drivers. It becomes symbol of life, which constructs itself on the principle of chess play. The main motives of the plot are highly associative, they have rich background and various approaches for staging. The fantastic sphere of *Chess* follows romantic tradition and is inseparable from everyday life. The libretto’s draft suggests notable Prokofiev’s dramaturgy methods: contrasting inclusions, repeated sharp striking phrases, extra-musical and extra-textual devices for the enrichment of vocal speech.

Keywords: S. Prokofiev, V. Nabokov, M. Mitchell, *The Gambler*, *Luzhin’s Defense*, *Gone with the Wind*, plot in Prokofiev’s theatre, mythologemes in Prokofiev’s oeuvres, chess

Acknowledgements: My heartfelt thanks to Serge Prokofiev-junior for the permission to publish archival documents; to Svetlana A. Petukhova, Senior Research Fellow at the Music History Sector, the State Institute for Art Studies, Moscow

For citation: Savkina, Natalia P. “In Between Perfectly Alive People and Symbolic Figures. Prokofiev in Search for a Plot in the 1920s — the First Half of the 1930s.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 2 (June): 306–323. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.53.2.03>.

В зарубежные годы, как и всю жизнь, Прокофьев искал сюжеты для театральных сочинений. Отзвуки этих поисков мелькают в его письмах, в Дневнике, их обнаруживают литературные интересы композитора.

Среди вопросов, которые он задавал себе:

...Идти в глубь своего мастерства или в ширь космоса? Скрябин или Стравинский? Оба, соединенные воедино! [7, II, 231]¹

Конечно, это противопоставление схематично. И он шел вглубь, как вовне; в недра человеческой души — как в просторы земного и небесного миров.

Он обращался к древности, к мифологии, к космосу... Раздумывал — взять ли стихи религиозного содержания или библейские тексты. В 1914 году сделал запись о желании сочинить панихиду: «строгую, печальную и сердечную» [7, I, 497–498]². В 1927 году увлекся сюжетом Апокалипсиса, однажды выписал текст псалма из «Christian Science Sentinel»³. Знакомый сайентист Уоррен Клейн⁴ как-то прислал Прокофьеву свои стихи (“Stilling of the Tempest” — «Ощущение бури», “Thine and Mine” — «Твое и мое» и другие). Композитор отвечал 8 декабря 1929 года:

Мой дорогой господин Клейн <...>

Мне очень понравились Ваши стихи и я часто думаю, что нужно написать что-нибудь для церкви. Пока не уверен, обращусь ли я по этому случаю к стихам или буду писать музыку прямо на тексты из Библии (цит. по: [12, 20]).

Бог и ангелы Его, так же, как и начало дьявольское — все было ему внятно. В «Кантате к 20-летию Октября» иногда воскрешаются образы «Огненного ангела», халдейского заклинания «Семеро их» — ошеломительные звучания, надмирные процессы, неуправляемые стихии.

Темы библейские попадали в поле его внимания в основном как заказы. Предложение, близкое к тому, чтобы состояться, сделала Ида Рубинштейн. У нее уже были либреттисты: Поль Демази⁵, Поль Валери⁶. Прокофьев и его заказчица перебрали несколько сюжетов: Юдифь, Вавилонская башня, Семирамида, храм Соломона.

Один из самых перспективных проектов — балет на музыку «Скифской сюиты».

...Был А. Бенуа, я играл Скифскую сюиту. Ида хочет поставить как балет. Я уже давно об этом говорил Дягилеву, но он пропускал мимо ушей [7, II, 314]⁷.
...Бенуа должен выдумать сюжет. Разумеется, роль Иды должна быть апофеозной [7, II, 332]⁸.

¹ Запись от 5 января 1922 года.

² Запись от 13 сентября 1914 года.

³ Журнал, выпускаемый Издательским объединением Христианской науки в Бостоне. Прокофьев был подписан на это издание, особенно он любил читать раздел «Свидетельства исцеленных».

⁴ Клейн Уоррен Чарльз (Klein Warren Charles) — христианский сайентист, журналист, поэт.

⁵ Демази Поль (Demasy Paul, 1884–1974) — бельгийский и французский драматург.

⁶ Валери Поль (Valéry Paul, 1871–1945) — французский поэт, философ (эссеист).

⁷ Запись от 16 апреля 1925 года.

⁸ Запись от 25 июня 1925 года.

Правда, когда Прокофьев пришел, чтобы поиграть музыку, дивы не оказалось дома. Он ушел, оставив записку: «Очарован приёмом. Больше не приду» [7, II, 317]⁹.

Актриса Шошана Авивит также выбирала библейские истории, они были исключительно жестокими:

Я был в ужасе и не ожидал, что такие страшные вещи заключает в себе Библия [7, II, 400]¹⁰.

Исторический и мифологический эпос привлекал Прокофьева задолго до «Войны и мира». В начале 1924 года, встретившись в Париже с Дмитрием Мережковским и Зинаидой Гиппиус, он заинтересовался философско-историческими романами Мережковского; читая его «Вавилон», увлекся мифом о Гильгамеше.

Вот на что можно было бы написать ораторию, как Онеггер, — и насколько это интересней! [7, II, 246]¹¹

Приобщившись к «Христианской науке», композитор устремился к свету, он захотел радостного. Кстати, в интервью перед премьерой «Игрока» в Брюсселе Прокофьев называл оперу комедией¹². Но комедийные сюжеты пока не попадались. Возможно, не комедией, но оперой с яркими жанровыми сценами он еще до отъезда из России представлял себе гоголевский сюжет:

...А какую прелестную оперу можно написать на гоголевскую «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Самая разительная поэзия бывает в те моменты, когда отрываешься от обыденщины. Так вот, среди обыденщины ссоры этих двух господ, какие чудные картинки Малороссии можно набросать! [7, I, 589]¹³

Такие картинки он набросал более двадцати лет спустя в «Семене Котко».

Также в России, в марте 1916 года Прокофьев придумал сюжет для оперы: «Фантазия доктора Окса», роман Ж. Верна.

Да-с, Жюль Верна, не более и не менее. С ансамблями, воплями, беготнёй [7, I, 595]¹⁴.

Жюльернизм как модель поведения и построения сюжета увлекали его всю жизнь. В архиве Прокофьева (SPA) нашелся очень темный, трудночитаемый листок под названием «Похождения графа. 15 [?] октября 1929 г[ода]». Немеркнущая память о детском романе в стихах «Граф». Вот несколько фраз из того, что возможно разобрать:

Пароход в Китай. Начал стрелять <...> О. Уайльд — идея портрета <...> Водолаз. Пароход на глубине <...>¹⁵.

⁹ Запись от 29 апреля 1925 года.

¹⁰ Запись от 11 мая 1926 года.

¹¹ Запись от 20 марта 1924 года.

¹² Сокращенный перевод этого интервью с французского опубликован в [1].

¹³ Запись от 17 февраля 1916 года.

¹⁴ Запись от 5 марта 1916 года.

¹⁵ SPA_6793 (Goldsmiths locator: bd. XXII. P. 168).

310

В каждой короткой фразе — пучки возможностей. С сонцовских премьер его увлекала «человеческая драма с неременной дуэлью» [6, 66].

Самое печальное из несостоявшихся замыслов — Пушкин. В подходе к теме, которая легко может скатиться в хрестоматийность, Прокофьев всегда стремился к необычному ракурсу, непредсказуемому повороту содержания. Так он будет поступать в 1941 году, начиная «Войну и мир» с шепота слуг у Болконских: «Невеста молодого князя», — и освобождая великого полководца от атрибутов величия. Подобный подход был у него к Пушкину, о котором композитор думал с 1914 года.

...Пушкин, пишущий письмо к Геккерну, исторически верное письмо, — какая потрясающая сцена! Письмо Татьяны бледнеет перед этим письмом [7, I, 212]¹⁶.

Пушкинская тема у Прокофьева упорно не реализовывалась: не состоялись ни «Евгений Онегин» для Камерного театра, ни «Пиковая дама» — мечта Михаила Ромма, ни «Борис Годунов» у Мейерхольтда, ни опера на «Александра Пушкина» («Последние дни») Булгакова¹⁷. В архивах Прокофьева немного газетных вырезок, не связанных с его собственным творчеством; каждая необычайно интересна. Одна из них называется «Убийца Пушкина», в ней рассказано о благополучной жизни Дантеса после отъезда из России. Ключевыми в статье становятся слова Ивана Тургенева о том, что он совершил в жизни три подлости. Одна из них: он не сумел не пожать протянутую ему руку Дантеса в одной из парижских гостиных, когда его познакомили с убийцей Пушкина¹⁸.

Среди идей, полученных со стороны, — опера о Стеньке Разине (Федор Шалапин), предложения Мейерхольтда: опера на «Ревизора», «Клоп», музыку к которому позднее написал Шостакович, музыка к спектаклю по роману Андре Мальро «La condition humaine» («Удел человеческий»).

Прокофьев сделал для Мейерхольтда синопсис романа, в котором есть мотивы, созвучные сущностным чертам собственного творчества композитора. У Мальро редкостный слух музыканта-драматурга; он дифференцирует звуковую картину реальности и преобразует звуки в разнообразие сил драматического действия. В романе сосуществуют разные типы речи, поражает всегда разная тишина. Потрясает картина восстания; она озвучена с огромным темпераментом, из самого центра событий. Звуковая палитра сцены полна шумов механического и органического происхождения, криков борьбы и стонов умирания, голосов людей и разрывов гранат. Стреляют ружья, пулемет, крупнокалиберные орудия от железной дороги и с моря. По звуку пулемета слышно, попадает ли пуля в стену, в живого человека, в мертвое тело... У писателя множество градаций звуков страдания: стоны, вопли, вой, завывания ужаса... Криков очень много, и все они разные. Вряд ли у Прокофьева были образцы более впечатляющие, когда он писал шестую часть «Кантаты к 20-летию Октября». Хотя безжалостный реализм Мальро и прокофьевская правда в облике эстетической иллюзии, безусловно, различаются.

¹⁶ Запись от 17 января 1913 года.

¹⁷ Предложение об этом Прокофьев сделал Булгакову 3 октября 1935 года.

¹⁸ SPA_3099 (Goldsmiths locator: bd. VII. P. 20).

Конечно, композитор внимательно рассматривал предложения, поступавшие из СССР; он устраивал свою жизнь во Франции, но его всегда тянуло домой. Поэтому он был внимателен к инициативам советских чиновников или людей, близких к власти. Сохранилось письмо от 18 ноября 1929 года в московский Радиоцентр о работе, которая обсуждалась в Москве:

...Подтверждая наш разговор по вопросу о соч[инении] оперы для Радио Центра, сообщаю Вам, что это предложение мне очень интересно, и я буду ждать от Вас сюжета или план либретто, дабы по его обсуждению можно было заключить договор или приступить к работе, которая потребует приблизительно один год.

Уважающий Вас (цит. по: [2, 169]).

Среди других свидетельств интереса к предложениям из СССР — встреча с соавтором балета «Ала и Лоллий» Сергеем Городецким¹⁹.

Он говорит о либреттах, захватывает меня, я прошу присылать, не хочу агитки, антирелигиозных выпадов и беру право перекраивать [7, II, 735]²⁰.

Через три месяца (11 февраля 1930-го) композитор писал Городецкому:

...Если вышлете либретто в самых первых числах Марта, то адресуйте так: с/о Н&J²¹. Если же позднее, то: Grand[es] Édition[es] Musical[es], так как 25 Марта я выеду из Америки в Париж.

Пишу Вам с границ Мексики, в поезде²², по дороге в Калифорнию²³.

В документах Прокофьева встречаются имена советских писателей: Лавренёв, Леонов, Фадеев, Афиногенов. Их было, конечно, больше — советский сюжет и советского либреттиста композитор искал заблаговременно, до возвращения в СССР; первыми он нашел, как известно, классиков марксизма-ленинизма.

Советские сюжеты в сфере интересов Прокофьева — область отдельная; она предполагала особые авторские стратегии, модели сценического действия, новые для Прокофьева образы — и старые, давно отвергнутые им театральные каноны. Специфическую сложность представляло маневрирование между вдруг возникшими требованиями конъюнктуры и факторами художественными. Особой задачей был уход от штампов революционного искусства, от складывавшегося в те годы соцреалистического канона, ориентированного на академизм, от семантических и стилистических стандартов. При этом необходимо было скрывать свою природу *формалиста*. Революционные и советские сюжеты требовали демократичного (иными словами, упрощенного) стиля и языка. Прокофьев

¹⁹ Городецкий Сергей Митрофанович (1884–1967) — поэт, переводчик, автор либретто первого, отвергнутого Дягилевым, балета Прокофьева «Ала и Лоллий» (1915).

²⁰ Запись от 18 ноября 1929 года.

²¹ Naensel & Jones — американское агентство, представлявшее интересы Прокофьева.

²² Прокофьев гастролировал в США с 24 декабря 1929-го по 4 апреля 1930 года.

²³ ID: SPA_7236 (Goldsmiths locator: Bd. XXIII. P. 157). Какое либретто предлагал Прокофьеву Городецкий — пока неизвестно.

заранее с этим соглашался, он даже декларировал в 1930-е намерение сочинять музыку отдельно для знатоков и отдельно — для простой публики. В статье «Советский слушатель и мое музыкальное творчество» Прокофьев писал:

Если в области композиции <...> мною руководит желание сделать мое искусство более простым, приблизив его к массам, которые хотят познать музыку, но недостаточно к этому еще подготовлены, то как музыкант-педагог я преследую диаметрально противоположные цели: я стремлюсь познакомить молодых музыкантов со всем многообразием музыкального языка [8, 127]²⁴.

Его критиковали за подобные высказывания, но, по сути, такое разделение (разумеется, со сложными формами взаимодействия между «двумя музыками») в его творчестве сохранилось до конца.

...Еще один сюжет никак нельзя обойти молчанием, хотя среди опубликованных материалов композитора упоминаний о нем нет. Старший сын Прокофьева сказал однажды, что отец читал роман Маргарет Митчелл «Унесенные ветром», больше того: эта книга лежала у него на столе. На тот стол книги просто так не попадали. Невероятно: Прокофьев и масскульт, впрочем, почитаемый многими серьезными литературоведами за прекрасную литературу. Композитор обращался к сюжетам из популярной культуры, к «дамскому» творчеству, когда видел перспективы интересного драматического развития, как в «Магдалене». «Унесенные ветром» дают превосходные возможности для оперной интерпретации.

Мы не знаем, рассматривал ли Прокофьев роман о войне американского Севера и Юга всерьез, однако исследовательский интерес основывается на том, что в полнокровных образах и ярких драматических ситуациях романа Митчелл часто можно ощутить родство творческой природе театра Прокофьева. Искушение воображаемой реконструкцией неодолимо еще и потому, что тематизм у Прокофьева, как известно, свободно кочует между произведениями²⁵. Демонстрируя существенную роль вариативности в формировании тематического состава прокофьевских сочинений, эти примеры воспитывают уважительное отношение к сослагательному наклонению. Роман Митчелл прекрасно вписывается в прокофьевские контексты, конкретизируя тему органичности этого сюжета в театре композитора.

Картина мира в «Унесенных ветром», объединяя в себе мелодраму и исторический роман, предполагает традиционные для музыкального театра XIX века образы, сценические ситуации, музыкальные жанры. Подобную оперу, основанную на литературном материале совсем другого уровня, Прокофьев написал в 1940-е годы, и она получилась скорее традиционной. Впрочем, война и мир сталкиваются и в другой опере композитора, ознаменовавшей новаторский поворот в развитии музыкального театра: «Семен Котко».

²⁴ По справедливому замечанию составителя сборника, содержание этой статьи, впервые опубликованной по-французски (*Cahiers de la Musique* (Bruxelles), 1937, № 3 (fevrier), p. 27–29), дает основания датировать ее второй половиной 1934 года.

²⁵ Певучая тема второй части Второго скрипичного концерта — в случае, если бы события зимы 1930 года приняли другой оборот и была закончена третья редакция «Огненного Ангела», — могла бы войти в оперу, удостоверив свою и так слышимую божественную природу. Тема «Танца рыцарей» из «Ромео» вследствие изменения тех же внешних причин могла бы дополнить звучания поединка Рупрехта с Генрихом и т. п.

...Мейерхольд, всю жизнь мечтавший поставить «Гамлета», говорил шутя, что фрагменты этой трагедии хитро спрятаны во множестве других его спектаклей [3, 162]. Иногда складывается впечатление, что отдельные элементы «Унесенных ветром» тоже рассредоточены в театральных произведениях Прокофьева; время от времени мы узнаём ситуации, сцены, персонажей, можно даже предположить драматургические узлы...

В шедевре массовой литературы американского Юга явственны черты великого литературного эпоса. Помимо сравнения с сочинением Льва Толстого²⁶, отмечают близость к романам Фолкнера. Сходство моментов фабульных определяет главная тема и соответственно популярная сюжетная модель: жизнь неожиданно заканчивается, внезапно и грозно наступает история. Люди, чьи судьбы Большой историей сокрушены, изгнанники из потерянного рая — образ-формула с почтенной традицией, в частности в русском искусстве. У Митчелл намечена также характерная для исторического эпоса и для оперного творчества Прокофьева многофигурная композиция с дифференциацией планов, отражающей полифонию общества.

Среди параллелей и схожестей первыми на память русскому читателю приходят сценические построения, которые напоминают о «Войне и мире». Роман Митчелл дает материал для создания сильных массовых сцен; таков эпизод бегства из Атланты на фоне пожара, в огне, среди рушащихся домов (мощно снятая сцена в фильме Виктора Флеминга — Дэвида Селзника, 1939). Ситуационно сходный эпизод в опере «Война и мир» дал композитору возможность свести в одной сцене силы, которые могут сойтись только благодаря исключительной ситуации, и таким образом создать сильный драматический эффект. Здесь москвичи, захватчики, актеры французского театра, сумасшедшие, император Франции...

Огромное поле, до горизонта покрытое ранеными (у Митчелл — привокзальная площадь, где раненые лежат под палящим солнцем), — картина также хорошо знакомая.

Среди эпизодов военной сферы: раненому солдату должны отнять ногу, он кричит (у Толстого — эпизод с Анатодем).

Одна из самых сильных сцен романа: измученные тяжелой работой Мелани и Скарлетт, сидя на крыльце, видят солдата, который издали бредет по дороге. Такую сцену Прокофьев написал. Едва живой, из последних сил влачащийся к родному порогу человек — это финал «Блудного сына».

В контекст прокофьевского театра естественно включается и главная героиня романа — женщина, которая в каждый следующий миг непредсказуема и не являет собой образец добродетели. В зарубежный период постулаты Христианской науки и нормы советской эстетики еще не сделали для Прокофьева руководящими; позднее его женские персонажи стали формироваться исходя из представлений об идеале.

Постоянные пикировки Скарлетт и Ретта сродни тяжелым, нервным диалогам Полины и Алексея, Ренаты и Рупрехта — вечно воюющих мужчины и женщины. Слово для Прокофьева придуманы ситуации, в которых есть личина, переодевание: *фальшивая вдова* Скарлетт танцует на балу с демонически опасным

²⁶ Некоторые историки литературы сообщают, что в годы Второй мировой войны самыми читаемыми книгами в Европе были «Война и мир» и «Унесенные ветром».

Реттом Батлером; друзья Эшли, чтобы скрыть от полицейских его тяжелое ранение, изображают пьяных.

Некоторые персонажи и ситуации у Митчелл живо напоминают «что-то из Прокофьева»: сестры-соперницы ссорятся; колоритнейшая Мамушка много умнее, чем допускает ее статус; ни на что не пригодная, но замечательно смешная служанка Присси постоянно врет.

Все, что касается музыки, имеет право на существование исключительно в виде вопросов. Какой был бы у него в этой опере музыкальный слог? На каком языке могла она быть написана? Замечу в скобках, что ни малейшего шанса на постановку в СССР у подобного сюжета не было. Однако речь не об обстоятельствах, диктуемых политикой и идеологией.

Прокофьев прекрасно владел английским языком. Но ему, великому мастеру правдивой музыкальной речи, писать музыку «не по-русски» было некомфортно; у него нет сочинений с текстами на иностранных языках, лишь редкие отдельные эпизоды, трактованные как прием. «Война и мир» Прокофьева — русский эпос. Какой эпос он создавал бы в «Унесенных ветром»?

Природа романа обуславливает приоритет традиционных жанровых моделей; среди них, к примеру — пение рабов, которые возвращаются вечером после работы с плантаций О'Хара. В романе это очень поэтичный эпизод. А большая сцена бала конфедератов — как же без нее? О, как он не хотел писать сцену бала в «Войне» — «с этими вашими вальсиками, полонезиками...»! Моментов для музыки на сцене или за сценой («Назад, дивизия Клапареда!») у Митчелл также более чем достаточно.

Как известно, Прокофьев очень ценил рэгтайм; он даже писал, что рэгтайм со временем «войдет в симфонию, как некогда менуэт» [7, II, 659]²⁷. Очень любил джаз и привез в Москву из-за границы коллекцию пластинок отборной джазовой музыки. Интонации и ритмы джаза слышны в некоторых его сочинениях, звучания марширующих бэндов — в Увертюре для камерного оркестра ор. 42.

Пока не обнаружены сведения об отношении Прокофьева к хоровой музыке Америки, но богатство этой сферы, особенно музыки американского Юга, открывало для композитора огромные перспективы.

...Идея балета для Дягилева родилась в 1925 году. Условные фигуры действуют в условном сюжете под названием «Ключ скрипичный и ключ от сардинок» [7, II, 322]²⁸. Здесь всё — символы. Банка с сардинками и ключ от нее — символ существования прозаического. Скрипичный ключ, ноты и паузы олицетворяют искусство. История повествует о невозможности объединения искусства и простой жизни. В конце — любимый композитором диссонанс: искусство отшатывается от реальности; простая жизнь благоговейно и печально принимает неземную красоту искусства, его для себя недостижимость.

Я осторожно намекнул, что у меня есть сюжет, где действуют лица — ноты и паузы. Дягилев отклонил предложение. «В балете, в конце концов, самое красивое — это человеческое тело, — сказал он, — и я не хотел бы ни символических фигур, ни конструктивных костюмов» [7, II, 330–331]²⁹.

²⁷ Запись от 22 декабря 1928 года.

²⁸ Запись от 26 мая 1925 года.

²⁹ Запись от 21 июня 1925 года.

Между тем и самого Дягилева, и Прокофьева условные фигуры, конечно, интересовали. Уже в следующем их балете пластика танцоров сливалась с движениями работающих механизмов, люди виделись зрителю как элементы машин, живое — как неживое, но движущееся. Хорошо известны и примеры, когда глубокие человеческие чувства вкладываются в условные, почти абстрактные образы — и те превращаются в «совершенно живых людей», как отозвался о героях «Огненного Ангела» восторженный Мясковский [9, 278].

Есть у Прокофьева замысел сюжета, где люди порой условны, а персонажи мира предметов действуют вдруг как живые.

НАБРОСОК

«Шахматы» — набросок сценария балета³⁰ — Прокофьев начал 17 февраля 1926 года на пути из Провиденса в Нью-Йорк. Характер развития эпизодов, природа сценического действия, тексты реплик, предназначенных для действующих лиц, даже странные звуки, которые издает главный герой после операции, указывают скорее на оперную природу замысла.

Не всё на девяти страничках удалось расшифровать: сцены и их варианты располагаются иногда вне сюжетной последовательности, а внутри эпизодов изложение напоминает порой хаотичную мозаику.

Действующие лица: Шахматист, Жена Шахматиста, Доктор, Сын (в некоторых эпизодах это сын Шахматиста, в других — его главного соперника и антагониста, обозначенного то буквой Л., то Кскр.³¹, а в одном из эпизодов Прокофьев несколько раз обозначает его литерой Ч., после чего — вероятно, спохватившись, — возвращается к Л.). Появляются также Дедушка, гости, шахматисты, медики и другие. Композитор намечает и персонажей, которые в действии не участвуют: Дочка и ее Жених. Корыстный жених обещает сюжету опереточность, парафраз образов Бланш, Маркиза.

Время и место действия — здесь и сейчас. Семь картин.

Первая картина. Команда Шахматиста анализирует проигрыш. Приходит Шахматист. В конце картины запланировано фугато, Шахматист произносит (ремарка Прокофьева: «в расширении»): «всё отдал бы...».

Во второй картине Шахматист с Доктором о чем-то договариваются. Профессор пишет цену на бумажке.

Следующая картина. Операция. Голова в очках в руке. По очкам мы понимаем, что это — голова Шахматиста.

После операции Шахматиста выкатывают в кресле. Шея его толсто перевязана бинтом. Шахматы на столике расставляют в том положении, в каком Шахматист получил мат. Вдруг Шахматист ударом ноги подбрасывает столик вверх. Доктор доволен: пациент не может видеть проигрыш и больше проигрывать не будет.

³⁰ РГАЛИ. Ф. 1929 (Прокофьев С. С.). Оп. 2. Ед. хр. 100. 8 л. Наброски либретто балета. Два варианта.

³¹ Напрашивающаяся подсказка оказывается мнимой: композитор отзывался о великом шахматисте с большим уважением, у них с Ласкером были прекрасные отношения, которые сохранились на долгие годы.

Торжество у Шахматиста. Гости. Л. в ярости Доктору: «Вы вставляете коня под череп? А знаете ли, я умею вставлять острый нож в живот?» В конце приносят шубу Шахматиста, бросают на кресло, из-под нее выскакивает черный конь. «Ты кто?» — «Я (весело) черный конь».

...Финальная картина. Вокзал. Ночной поезд. У Прокофьева здесь три варианта окончания.

Первый вариант. Вокзал. Шахматист и Жена, она везет его в санаторий ночью, желая скрыть его сумасшествие. Л. и Сын с куклой. Шахматист ничего не понимает: «Почему мы здесь? Сколько фигур! Какой запутанный гамбит!» Л. стреляет в Доктора и убивает его. Монолог Сына, он подхватывает Жену и с нею уезжает. Шахматист: «отступим в самый угол доски». Поезд уходит. Л. торжествует убийство.

Второй вариант. Доктор говорит Л. о новом открытии: «Я теперь могу вставить, — указывает на голову Л., — коня и две пешки. Это значительно сильнее, чем просто конь. Притом с гарантией на 5 лет». — Л.: «Нельзя ли три?» — Доктор: «Если три, то без гарантии». — Л.: «Наплевать». (Уходят).

Третий вариант. Доктор сообщает о новом открытии. Уходят в кафе (манекен во время разговора поставлен около стола). Шахматист один, подсаживается к манекену, расставляет шахматы, предлагает сыграть. «Дебют Алехина? Он начинается конем!»

Полностью расшифровать черновой набросок исключительно трудно. В то же время прокофьевский текст богат ассоциациями, он существует в совокупности различных контекстных полей и открыт всевозможным сопоставлениям и параллелям. Всё, что могло вдохновлять композитора, живет в генетической памяти, в коллективном бессознательном. Содержательные перспективы, возможности для автора здесь бесчисленны. Поэтому материал к «Шахматам» в настоящей статье представлен в виде комментариев к черновику, в котором далеко не все понятно, к наброску не оформившегося замысла.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ГЕНЕЗИСЕ

Шахматист ищет тайну вечного выигрыша. Мечта, подобная той, что вынашивали алхимики, отмечена романтическим максимализмом, готовностью платить любую цену. Здесь, конечно, сильно влияние «Пиковой дамы», главных мотивов оперы: страсти к игре, безумия, жертвоприношения, возмездия. Шахматист — преемник Германа, Раскольниковова, а еще Жюльена Сореля, Растиньяка и всех, кто «глядит в Наполеоны».

Немало здесь и из «Игрока» — оперы, над второй редакцией которой композитор работал в это время. В «Игроке», во многом наследовавшем «Пиковую даму», одержимость главного героя делает его отчасти преемником Германа. После Чайковского ни один русский композитор не развивал так последовательно тему одержимости, как Прокофьев. Параллелей с «Игроком» у «Шахмат» много; они проявляются в конкретных образах и ситуациях, в литературном тексте намечены характерные для театра Прокофьева приемы музыкальной драматургии.

МИР КАК ШАХМАТЫ

Со времен «Декамерона» хорошо известно, что жизнь — это шахматная партия, которую играет с человеком кто-то незримый. В игре высока концентрация экстремальных ситуаций, аналогичных жизненным: всё или ничего, катастрофа, цейтнот. Шахматы могут быть как содержательным наполнением, так и ключом к аллегорическому прочтению литературного произведения.

Так построен «Граф Монте-Кристо». Персонажи романа — это фигуры добра или зла в игре, которую ведет Рок. Репрезентант Рока — всемогущий Дантес. Он конструирует разнообразные комбинации, незаметно готовит наступление, внезапно атакует и ставит безоговорочный мат — или неожиданно проявляет великодушие и уступает противнику, «не заметив» выгодной позиции на своей шахматной доске, иногда — мгновенно смешав все фигуры. «Дантес — это пешка, прошедшая в ферзи». И есть Некто, играющий самим Дантесом³².

Вершина в развитии такого взгляда на жизнь — роман В. Набокова «Защита Лужина».

Автор-Судьба играет защиту, которую ищет Лужин. Суть защиты Лужина — жертвоприношение-спасение. «Шахматная игра — главный смыслообразующий принцип текста Набокова» [11].

У Набокова представлен мир инверсионный: шахматный парадиз и мучающая Лужина действительность. В мир прокофьевского героя знаки его безумия — фантастические монстры — проникают из шахмат. Прогрессирующее безумие объединяет обоих персонажей.

Примечательна динамика статусов главных действующих лиц. Лужин у Набокова — это черный конь. Шахматист Прокофьева вступает в игру не пешкой — а фигурой поверженной; после мата ее сняли с доски и убрали в ящик для «съеденных» фигур. Лужин делает ход, который выпадает из нормального процесса игры. Шахматист тоже совершает нечто небывалое, не вписывающееся в реальность. Вследствие этого он побеждает и превращается в короля-триумфатора, а потом — в сбесившегося коня. Его опять выбрасывают: не в ящик, а просто вон.

Время от времени Прокофьев переключает действие в сферу шахматной игры с соответствующей терминологией: «Сколько фигур! Какой запутанный гамбит», «отступим в самый угол доски», «ходи конем!», «рокировался». Вряд ли такие выражения способны организовать целостность, но пропустить их нельзя; добавлю и записи вроде «ансамбль: а5–а6–а7–а8, шах и мат!», и финальную фразу под занавес — о! он знал в этом толк! — «Дебют Алехина? Он начинается конем!»

В наброске Прокофьева шахматы воздействуют на структуру сюжета, выявляют характер движущих сил конфликта, становятся в известной степени его смыслообразующим принципом, символом жизни, поставившей себя в зависимость от шахматной игры. Жизнь мстит герою — автору и жертве этой зависимости. Для композитора, как и для его персонажа, шахматы в этом сюжете — метакод мира. Прокофьев сочиняет историю, где организация целого с помощью аллюзий, тончайших элементов шахматной Вселенной, конечно, не могла быть

³² Автор этих наблюдений — С. В. Сакун. См. интереснейшую статью: [11].

такой многомерной, такой виртуозной, как в великом романе Сирина. Однако природа замысла у Прокофьева и у Набокова общая. Недаром композитор так полюбил появившийся три года спустя роман Набокова³³: наброском «Шахмат» он его предчувствовал!

ОБ ОТРЕЗАННОЙ ГОЛОВЕ

Сомнительная затея Доктора и Шахматиста направляет мысли в сторону медицинской этики. Однако мы, русские, традиционно любим воспринимать себя в космических категориях. Абсолютно тождественны ментальные и космические процессы у Булгакова. Отрезанная трамваем голова несчастного чиновника от литературы втягивает прокофьевского Шахматиста в круг контаминаций романа, который вскоре задумает Булгаков («Мастер и Маргарита»). Дальше — мифологические сюжеты, образы христианства: головы Осириса, Медузы, Орфея, Иоанна Крестителя... Мотив головы стал особенно актуальным в фантастической литературе XX века; мощный толчок был задан еще романом Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818). Среди дальнейшего — Эдвард Митчелл, «Человек без тела» (1877); Герберт Уэллс, «Остров доктора Моро» (1896); Морис Ренар, «Доктор Лерн, полубог» (1908); Карл Грунерт, «Голова мистера Стейла» (1908); Александр Беляев, «Голова профессора Доуэля» (1925).

Из наброска Прокофьева: «Человек, купивший свой гений ценой головной боли или других болей». Это также высокоассоциативный мотив: Понтий Пилат страдал головными болями, как и автор романа о нем. Это и прокофьевский мотив: головные боли мучили его с молодых лет. Урок Christian Science или небольшая прогулка обычно помогали. С 19 января 1945 года, когда композитор упал и ударился затылком в магазине, боли стали особенно тяжелыми и больше не отпускали.

ОПЕРАЦИЯ

Зловещая операция, которая преобразует интригу взрывом, — нечто из футурологии. Она поднимает вопросы о праве человека изменять свою природу, о его богоравности, намечает выход за пределы эмпирического бытия.

Этот мотив возник у Прокофьева удивительно вовремя. Поразительной смелостью и перспективностью отличались в 1920-е годы работы физиологов. Доктор Сергей Брюхоненко создал в 1925 году аппарат искусственного кровообращения и поддерживал живой собачью голову, отделенную от тела. Так были заложены основы современной реаниматологии и трансплантологии. Иронически восторгался работами Брюхоненко Бернارد Шоу. Он писал одной из своих корреспонденток:

Сударыня, я нахожу эксперимент Брюхоненко чрезвычайно интересным <...>
Я испытываю прямо-таки искушение дать отрезать голову мне самому, чтоб я впредь мог диктовать пьесы и книги так, чтоб мне не мешали болезни, чтоб я не должен был одеваться и раздеваться, чтоб мне не нужно было есть, чтоб мне

³³ Олег Сергеевич Прокофьев рассказывал, что его отец тайно привез этот роман в СССР, а в 1948 году, после ждановского Постановления и ареста Лины Прокофьевой, сжег (вероятно, вместе с другими книгами и бумагами) в камине своей дачи на Николиной горе [5, 206].

не приходилось делать ничего другого, как только производить драматические и литературные шедевры <...> Я весьма Вам признателен за то, что Вы обратили мое внимание на такую радостную возможность <...> (цит. по: [4, 139]).

Американский нейрофизиолог Роберт Уайт, проводивший сходные опыты и пересадивший в 1970 году голову обезьяне, подвергался суровой критике, как, впрочем, и советские ученые. Уайта обвиняли в том, что он хочет заселить землю монстрами, вторгается в Божий промысел. Итальянский врач Серджио Канаверо предполагал (в 2018 году) осуществить пересадку головы человека; неподпытным должен был выступить Валерий Спиридонов, страдающий нейродегенеративным заболеванием.

Шахматист Прокофьева идет на жуткую операцию для того, чтобы всегда оказываться правым, выигрывать, — и сходит с ума. Безумие в среде великих шахматистов — тема весомая.

Кони

Расплата, пришедшая к Шахматисту в виде безумия, воплощается в фигуре шахматного коня — выигрышного в сценическом отношении, ярко декоративного персонажа, который становится участником эффектных мизансцен: конь выпрыгивает из-под шубы, кони окружают Шахматиста. В мифологии черные кони смертельно опасны — это оборотни: дьявол, ведьма, черти. Ясно просматривается в наброске и параллель с всадниками Апокалипсиса.

В XX веке, как кажется, роль шахматного коня — быть прекрасной жертвой. Рыцарь в фильме Ингмара Бергмана «Седьмая печать» играет в шахматы со Смертью, он жертвует собой для спасения незнакомых ему людей. У Прокофьева коня вшивают под череп Шахматисту. Конем он три раза ставит противнику мат. Шахматные кони преследуют героя как пугающие видения. Кони напоминают о жанровом обозначении «Шахмат» в каталоге РГАЛИ, потому что легко представить хореографическое воплощение этого образа. Быть может, композитор задумывал оперу с элементами балета или сочинял балетный сценарий, в котором оперное начало в процессе работы стало выходить на первый план?

ФАНТАСТИКА

В романтизме — в частности, в русском — были популярны сюжеты, где злая фантастика рождалась из ткани реальной, повседневной жизни, даже из бытовизмов. Такое вот гофманианство.

На полпути от реальности к фантастике появился здесь «Автомат с наглым лицом, которое, когда ударишь, смеется». Автомат сделан по образу и подобию Доктора, он — его искусственный двойник. Доктор — представитель Дьявола; автомат — одна из его личин. Задуманный в игровой манере, он очень перспективен для сцены.

С Дьяволом заключается договор, это условие и атрибут сделки. За жутковатой куклой возникают различные смысловые слои: идея уподобления неживого живому, персонаж, который управляется чужой волей, механистичность и прозрачность существования.

КОМПОЗИТОР-РЕЖИССЕР

Прокофьев придумывал спектакль, и в этом замысле проявляются особенности его театра. Композитор любил роупт-концовки, они — важный фактор обновления музыкального театра начала XX века. Вообще, к концовкам он был исключительно внимателен. В сцене перед операцией пишет:

Конец: калоши? Может, не для Доктора?

Другая запись:

После сцены торжества Шахматист провожает приятеля, собирается спать, и вдруг видит белого и черного коней. Кони обсаживают Шахматиста. «Душно». Прыгает конем. Сцена начинается не так страшно, а кончается жутко.

Такая же динамика в сцене Агриппы в первой редакции «Огненного Ангела»: она тоже кончается жутко. Авторская ремарка из рукописи клавира:

Агриппа один. Запирает дверь и затворяет ставни. Зажигает две больших свечи в канделябрах. Раздвигает стену. Там видна группа черных собак с блестящими глазами. Группа залита таинственным светом.

Через некоторое время — еще ремарка:

Агриппа склоняется перед группой собак³⁴.

Контрастные вкрапления, которые активизируют структуру, — важная черта мышления Прокофьева. Он пишет:

Необходимо оживить I акт. Может быть, волнующийся приятель...

Еще:

Вставка: может быть, неожиданно врывается фотограф и снимает для журнала.

Композитор придумывает мизансцены и сценические ситуации:

Атаки фигур. Молча входит господин. Садится в кресло. Когда подходит, кресло само отъезжает.

Эскиз дает редкую возможность прочесть мысли автора по поводу будущих сцен, мысли о природе театра. После операции:

Быть может, хорошо на этом кончить, чтоб оставить загадку: выздоровление или нет.

Еще:

Интерес к последней картине увеличится, если всё время будет поддерживаться настроение, будто сейчас что-то должно случиться.

Изредка намечены конкретные музыкальные фрагменты или звуковые особенности некоторых фрагментов: песенка в сцене торжества (в «Огненном Ангеле»

³⁴ Копия авторской рукописи клавира оперы «Огненный Ангел» хранится в SPA. Шифр: SPA_189–193 (Goldsmiths locator: Reel 2 / 101–200 / 023–100, Reel 2 / 201–300 / 001–016).

в конце первой сцены тоже планировалась пьяная песенка “Ob dir”), fuga в той же сцене. Секретарь Шахматиста читает дуолями, Секретарша триолями. На пятой странице можно видеть наметки ритма (без звуковысотности).

Прокофьев любит повторять яркие короткие фразы, готовит для них тексты: «Он огрызнулся, он огрызнулся...», «Какая потеря, какая большая потеря...». Композитор обогащает вокальную сторону, используя необычные виды вокального интонирования, внемзыкальные и внетекстовые приемы. Когда выкатывают Шахматиста после операции: «Издает резкий звук, вроде короткого рыка зверя». И после торжества по поводу победы: «не то кашель, не то собачий лай». Напомню знаменитую ремарку и *текст* в сцене Генерала в конце III акта «Игрока»: «(Заголосил). Ы-ы-ы-ы!»

* * *

Категория игры имеет множество конкретизаций: игровое начало в музыке, в эстетике Прокофьева. Обширна тема «Прокофьев-игрок». Не уважавший рулетку композитор был азартен, версия возвращения в СССР темпераментного игрока, который «поставил на красное», несомненно имеет право на существование. Хотя я считаю, что среди множества причин «за возвращение» главной была трактовка категории зла в *Christian Science*³⁵.

Наконец, необыкновенно интересна тема «Шахматы в жизни Прокофьева»: это там, где обитают шахматные боги. С одним из них — Михаилом Моисеевичем Ботвинником — мне посчастливилось беседовать о Прокофьеве. Телевидение снимало великого гроссмейстера для документального фильма о композиторе³⁶. Но это тема другого разговора.

Использованная литература

1. Беседа с Прокофьевым / пер. с франц. Г. Рабиновича // Прокофьев о Прокофьеве: статьи, интервью / сост., текстологич. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Советский композитор, 1991. С. 78–80.
2. В музыкальном кругу русского зарубежья. Письма к Петру Сувчинскому / публ., сопровод. тексты и коммент. Е. Г. Польшаевой. Berlin: Osteuropa-Förderung, 2005. 463 с. (Zwischen Orient und Okzident; 7. Quellen und Studien zur russischen Musikgeschichte.)
3. *Гладков А. К.* Пять лет с Мейерхольдом // Мейерхольд: в 2 т. Т. II. М.: СТД РСФСР, 1990. С. 5–346.
4. *Мудрак С. А., Мерцалов А. В., С. С.* Брюхоненко как создатель первого в мире аппарата искусственного кровообращения. 90 лет со дня первого использования аппарата

³⁵ Впервые эта версия была выдвинута мною в докладе «Прокофьев и Христианская наука», прочитанном 8 февраля 2003 г. на научной конференции в рамках фестиваля, посвященного Прокофьеву (Манчестер, Великобритания). Первая публикация этого материала вышла в английском издании: [12]. По-русски материал опубликован в расширенном виде: [10].

³⁶ «Простодушный человек с серыми глазами». Документальный фильм. М.: ГТРК СССР, 1991. Автор сценария Н. П. Савкина, режиссер Ю. Л. Рашкин.

- искусственного кровообращения // Вестник Совета молодых ученых и специалистов Челябинской области. 2016. № 4 (15). Т. 2 (декабрь). С. 135–140.
5. *Прокофьев О. С.* Мой отец, его музыка и я / [публ. Н. П. Савкиной] // Сергей Прокофьев, 1891–1991: Дневник, письма, беседы, воспоминания / сост. М. Е. Тараканов. М.: Советский композитор, 1991. С. 202–212.
 6. *Прокофьев С. С.* Автобиография. Изд. 2-е, дополненное. М.: Советский композитор, 1982. 600 с.
 7. *Прокофьев С. С.* Дневник: в 2 ч. Ч. 1: 1907–1918. Ч. 2: 1919–1933. Париж: Serge Prokofiev Estate, 2002. 812, 890 с.
 8. *Прокофьев С. С.* Советский слушатель и мое музыкальное творчество // Прокофьев о Прокофьеве: статьи, интервью / сост., текстологич. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Советский композитор, 1991. С. 126–128.
 9. *Прокофьев С. С., Мяковский Н. Я.* Переписка / сост. и подгот. текста М. Г. Козловой, Н. Р. Яценко; коммент. В. Л. Киселева; предисл. и указатели М. Г. Козловой. М.: Советский композитор, 1977. 600 с.
 10. *Савкина Н. П.* Христианская наука в жизни С. С. Прокофьева // Научные чтения памяти А. И. Кандинского / ред.-сост. Е. Г. Сорокина, И. А. Скворцова. Науч. труды МГК. Сб. 59. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Редакционно-издательский отдел, 2007. С. 241–256.
 11. *Сакун С. В.* Превращение Медного Всадника в фигуру черного шахматного коня. (Или введение в проблему религиозно-философского высказывания в романе В. Набокова «Защита Лужина»). [Электронный ресурс.] URL: <http://sersak.chat.ru/Bronze%20Horseman.htm> (дата обращения: 05.01.2023).
 12. *Savkina N. P.* The significance of Christian Science in Prokofiev's life and work // Three Oranges Journal. 2005. No. 10 (November). P. 19–24.

Получено: 12 февраля 2023

Принято к публикации: 17 марта 2023

Об авторе:

Наталья Павловна Савкина — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

References

1. Rabinovich, G. (trans.). 1991. "Beseda с Prokofyevym [Conversation with Prokofiev]." *Prokofyev o Prokofyevе: stat'i, interv'yu* [Prokofiev on Prokofiev: articles, interviews], compiled, edited and commented by Viktor P. Varunts, Moscow: Sovetskiy kompozitor, 78–80. (In Russian).
2. Pol'dyaeva, Elena G. (publ.). 2005. *V muzykal'nom krugu russkogo zarubezh'ya. Pis'ma k Petru Suvchinskomu* [In the Musical Circle of the Russian Diaspora. Letters to Petr Suvchinsky], publication, accompanying texts, and commentary by Elena G. Pol'dyaeva, Berlin: Osteuropa-Förderung. (In Russian).

3. Gladkov, Aleksandr K. 1990. "Pyat' let s Meyerhol'dom [Five Years with Meyerhold]." In Meyerhol'd [Meyerhold], vol. 2, Moscow: STD RSFSR, 5–346. (In Russian).
4. Mudrak, S. A., and A. V. Mertsalov 2016. "S. S. Bryukhonenko kak sozdatel' pervogo v mire apparata iskusstvennogo krovoobrashcheniya. 90 let so dnya pervogo ispol'zovaniya apparata iskusstvennogo krovoobrashcheniya [S. S. Bryukhonenko as the Creator of the World's First Heart-Lung Machine. 90 Years Since the First Use of the Heart-Lung Machine]." *Vestnik Soveta molodykh uchenykh i spetsialistov Chelyabinskoy oblasti* [Bulletin of the Council of Young Scientists and Specialists], 4, no. 2 (December 2016), 135–140. (In Russian).
5. Prokofiev, Oleg S. 1991. "Moy otets, ego muzyka i ya [My Father, His Music, and Me]." Published by Natalia P. Savkina. In *Sergey Prokofyev, 1891–1991: Dnevnik, pis'ma, besedy, vospominaniya* [Sergey Prokofiev, 1891–1991: Diary, Letters, Conversations, Memoirs], compiled by M. E. Tarakanov. Moscow: Sovetskiy kompozitor 202–212. (In Russian).
6. Prokofiev, Sergey S. 1982. *Avtobiografiya* [Autobiography], 2nd ed., enlarged. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
7. Prokofiev, Sergey S. 2002. *Dnevnik* [Diary], 2 vols. Vol. 1: 1907–1918. Vol. 2: 1919–1933. Paris: Serge Prokofiev Estate. (In Russian).
8. Prokofiev, Sergey S. 1991. "Sovetskiy slushatel' i moe muzykal'noe tvorchestvo [Soviet Listener and My Musical Work]." *Prokofyev o Prokofyevе: stat'i, interv'yu* [Prokofiev on Prokofiev: articles, interviews], compiled, edited and commented by Viktor P. Varunts, Moscow: Sovetskiy kompozitor, 126–128. (In Russian).
9. Prokofiev, Sergey S., and Nikolay Ya. Myaskovsky. 1977. *Perepiska* [Correspondence]. Compiled and edited by M. G. Kozlova, N. R. Yatsenko; commentary by V. L. Kiselev; foreword and indexes by M. G. Kozlova. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
10. Savkina, Natalia P. 2007. "Khristianskaya nauka v zhizni S. S. Prokofyeva [Christian Science in S. S. Prokofiev's Life]." *Scholarly Readings in memory of A. I. Kandinsky*, compiled and edited by E. G. Sorokina, I. A. Skvortsova. Moscow: Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 241–256. (In Russian).
11. Sakun, Sergey V. "Prevrashchenie Mednogo Vsadnika v figuru chernogo shakhmatnogo konya. (Ili vvedenie v problemu religiozno-philosofskogo vyskazyvaniya v romane V. Nabokova "Zashchita Luzhina.") [The transformation of the Bronze Horseman into a Piece of a Black Chess Knight. (Or an Introduction to the Problem of a Religious-Philosophical Statement in V. Nabokov's Novel 'Luzhin's Defense.')]:" <http://sersak.chat.ru/Bronze%20Horseman.htm> (accessed January 5, 2023). (In Russian).
12. Savkina, Natalia P. "The Significance of Christian Science in Prokofiev's Life and Work." *Three Oranges Journal*, no. 10 (November), 19–24.

Received: February 12, 2023

Accepted: March 17, 2023

Author's information:

Natalia P. Savkina — Ph.D., Associate Professor at the Russian Music Subdepartment, Tchaikovsky Moscow State Conservatory