К ЮБИЛЕЯМ С. ПРОКОФЕВА И Д. ШОСТАКОВИЧА

УДК: 316.74; 7.036.1

Т. В. Букина

НА ПУТИ К СОВЕТСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ КЛАССИКЕ: ПЯТАЯ СИМФОНИЯ С. С. ПРОКОФЬЕВА

В музыкальной культуре первых советских десятилетий интенсивно шло формирование корпуса отечественной классики [1]. Создавая новую государственность и новую национальную идентичность, страна остро нуждалась в собственной культурной традиции, и роль музыкального искусства в качестве одного из источников этой традиции была очень значима. Наряду с переосмыслением наследия прошлого строился пантеон современных авторов. Наиболее динамичных темпов этот процесс достиг в 1930–1940-е гг., в полном соответствии с логикой «Культуры Два», ориентированной на создание «вечных ценностей» [2, с. 44–53]. Начиная с 1936 г. претендентом номер один на роль советского классика выступал С. С. Прокофьев, только что Прокофьев был уникальной фигурой: музыкальная знаменитость мирового масштаба, он по доброй воле вернулся на Родину и активно участвовал в советском культурном строительстве, продолжая одновременно позиционировать культурный имидж страны на Западе.

В исследованиях творческой личности Прокофьева его профессиональная стратегия после возвращения в СССР относится к числу наиболее дискутируемых тем. Каково было личное отношение музыканта к государственной политике и процессам культуростроительства в советской России? Как происходила его переориентация с западного контекста на советский, сохранил ли он при этом что-либо от своих прежних ценностных приоритетов? Воспринимал ли он болезненно необходимость встраиваться в советский канон, и насколько широкой оставалась при этом его «автономная» творческая сфера? Ответы на эти и другие подобные вопросы неизбежно принимают форму гипотез, однако несомненным остается тот факт, что в связи со своей реэмиграцией Прокофьев столкнулся с задачей осваивать нормы новой для себя культуры — советской, новое художественное поле со своими специфическими законами, а также новую слушательскую аудиторию.

Наиболее оптимальной в понимании особенностей адаптации композитора в советском контексте представляется парадигма рецептивистики. В рамках данного подхода художественный проект рассматривается как результат целенаправленной стратегии, ориентированной на достижение различных форм общественного признания [3]. Анализ творческой стратегии Прокофьева в СССР в подобном ракурсе уже проводился в 2010-е гг. такими исследователями, как Б. М. Гаспаров и Т. А. Круглова [4, 5, 6]. Основные их выводы, которые

принимаются за отправную точку в настоящем исследовании, могут быть изложены в следующих тезисах:

- Возвращение композитора в СССР было сознательным и мотивировалось, прежде всего, карьерными интересами.
- Будучи исключительно амбициозной личностью, Прокофьев претендовал на безоговорочное лидерство в профессиональной сфере. Однако на момент его отъезда за границу там были уже свои признанные лидеры среди русских музыкантов: в области композиции — И. Ф. Стравинский, на ниве пианизма — С. В. Рахманинов. В то же время, в интенсивно строящейся советской культуре 1930-х гг. Прокофьев мог с полным основанием претендовать на лидерские позиции.
- Возвращение в Россию давало музыканту также явные материальные преимущества, (что он сам признавал в приватных разговорах) и, кроме того, позволяло сосредоточиться на сочинении музыки, не отвлекаясь на гастрольную деятельность.
- Представители власти в СССР были чрезвычайно заинтересованы в Прокофьеве. Они предложили ему исключительно выгодные условия работы и (по крайней мере, в финансовой части) выполнили свои обещания. Стиль композиций Прокофьева, а также его творческие поиски в первой половине 1930-х гг. (стремление к «новой простоте», преобладание мажора и диатоники, в частности) в целом соответствовали императивам официального советского стиля социалистического реализма.
- Как приверженец «Christian Science»[1] композитор занимал «протестантскую» позицию в отношении к творческому процессу, со свойственными ей прагматизмом, рационализмом; пунктуальностью и соблюдением обязательств. Возможно, вследствие этих установок он во многих случаях шел на сотрудничество с властями без внутреннего принуждения, воспринимая жесткие тематические и стилистические регламенты соцреализма в качестве своеобразного «творческого задания». Многочисленные сочинения Прокофьева, выполненные-по госзаказу, сделаны на высоком профессиональном уровне и обладают несомненной художественной ценностью.

Можно предполагать, что одна из основных миссий, ожидаемая государством от Прокофьева как потенциального советского классика, должна была заключаться в его активном участии в создании национального художественного проекта определяемого понятием «советское искусство», в том числе, в кристаллизации его стилистических параметров. Специфический нюанс этой ситуации придавало то, что во второй половине 1930-х гг. Прокофьев в то же время был более чем кто-либо из советских композиторов интегрирован в культуру Запада, причем в равной мере европейскую (прежде всего французскую) и американскую. Переезд в СССР вовсе не означал для музыканта отказ от карьеры за рубежом и, как он сам предполагал, не должен был нанести ущерб его популярности.

[1] «Christian Science» — парахристианское религиозное движение протестантского происхождения, основано в 1866 г. американской писательницей Мэри Бэйкер Эдди. Подробнее об увлечении Прокофьева учением М. Б. Эдди см., в частности: [7].

Художник Ю. П. Анненков, общавшийся с Прокофьевым в эмиграции, приводил по этому поводу весьма характерный его комментарий: «Если я окончательно вернусь в Москву, то здесь — в Европе, в Америке — никто не придаст этому никакого значения, и мои вещи будут исполняться здесь так же, как и теперь, а то и чаще, так как все советское начинает входить в моду. <...> Почему же в таком случае не доить разом двух коров, если они не протестуют?» [8, с. 112].

После возвращения в Россию Прокофьев в течение двух лет продолжал активно гастролировать за рубежом, и с этой целью вплоть до конца 1938 г. сохранял свой Нансеновский паспорт для беженцев без гражданства, дававший право на беспрепятственный въезд в государства, враждебные СССР (дальнейшим поездкам помешало начало Второй мировой войны). Во время поездок музыкант неизменно много работал на укрепление культурных связей советской России: вывозил за рубеж издания произведений советских композиторов, а в Россию привозил новейшие сочинения зарубежных авторов; используя свои связи, договаривался о проведении гастролей и концертов для каждой из сторон. На родине он продолжал ощущать себя «человеком мира», шокируя соотечественников своим экстравагантным внешним видом. По воспоминаниям И. Э. Грабаря, «он выглядел стопроцентным иностранцем, особенно своим табачного цвета плюшевым жилетом с невиданной у нас до того заграничной новинкой — застежкой-молнией» [8, с. 116]. В сходном ключе С. Т. Рихтер описывал случайную встречу с композитором на улице Москвы: «Он нес в себе вызывающую силу и прошел мимо меня как явление. В ярких желтых ботинках, клетчатый, с красно-оранжевым галстуком» [8, с. 116]. Как и в частной жизни, в профессиональной деятельности Прокофьев не считал нужным скрывать от коллег и студентов свои европейские приоритеты. Как вспоминал Г. И. Литинский, заведовавший в 1930-е гг. кафедрой композиции в Московской консерватории, «педагогическая работа у Сергея Сергеевича не клеилась. У него был критерий «это в Париже не понравится» [9, с. 112].

Насколько можно судить, расчет музыканта на «двух коров» оказался верным, по крайней мере, в первые годы его жизни в СССР. Возвращаясь с гастролей, он описывал острой интерес зарубежных коллег и аудитории к советской музыке, в том числе своей. В особенности выделял уровень исполнения симфонических произведений в США, отмечая, что «оркестры Нью-Йорка, Филадельфии и Бостона являются, безусловно, лучшими в мире» [10, с. 151 Говоря о наиболее востребованных советских композиторах, упоминал, в частности, Н. Я. Мясковского, Д. Д. Шостаковича, А. В. Мосолова, Р. Ф. Глиэра, Т. Н. Хренникова, А. И. Хачатуряна. По-прежнему значительный успех ожидал его в Париже, где в 1936 г. (уже после реэмиграции композитора) прошел фестиваль его музыки. В связи с этим фестивалем музыкант привлек к себе внимание парижской прессы, причем, автор одного из интервью, музыкальный критик Серж Море представил его публике не иначе как «наш большой и знаменитый друг Сергей Прокофьев». [10, с. 147]. С конца 1930-х гг. дополнительную популярность композитору принесло сотрудничество с С. М. Эйзенштейном, фильмы которого производили фурор в кинозалах Европы и США. Знаками европейского признания Прокофьева стали вручение ему в июне 1945 г. одной из высших

музыкальных наград в Великобритании — золотой медали Королевского филармонического общества, а в 1947 г. — принятие его в члены Королевской шведской музыкальной академии.

Эти и многие другие факты биографии композитора свидетельствуют о том, что, как минимум в течение первого десятилетия после реэмиграции Прокофьев продолжал воспринимать западного слушателя в качестве одной из важных для себя референтных групп. Более того, на своей вновь обретенной родине композитор фактически оказался в положении носителя «*иммигрантской культуры*». Автор данного термина В. И. Нилова утверждала, что иммигранты нередко играют экстраординарную роль в процессе национального самоопределения принявшей их культуры, вплоть до создания ее ведущих символов, поскольку по сравнению с ее непосредственными воспитанниками обладают рядом преимуществ. В частности, это: более острое видение «со стороны» национальной специфики чужой страны, целенаправленность и высокий уровень рефлексивности в ее освоении, обогащенность инокультурным опытом. Поэтому иммигранты, как правило, целенаправленно «форматируют» создаваемые ими символы национальной идентичности, делают их встраиваемыми в более широкий интернациональный контекст и, как следствие, более жизнеспособными [11, 12]. Нужно заметить, что на более раннем этапе своей биографии Прокофьев уже имел опыт создания в музыке имиджа советской России для европейской аудитории: таковым был его «Стальной скок», сочиненный в 1925 г. для дягилевской антрепризы [13, с. 98–101].

Как известно, в содержательном плане национальная идея в отечественном искусстве 1930–1940-х гг. была ориентирована на создание единого *соцреалистического «большого стиля»*, отражавшего политическую мифологию советского государства. По утверждению И. С. Воробьева, кульминация в этом процессе пришлась на 1936–1947 гг. Указанный период был отмечен формированием устойчивых регламентов «большого стиля», а также появлением корпуса его «классики», в которую вошли как явно ангажированные опусы, так и безусловные шедевры [14, с. 27, 28, 33]. Стилистическая система соцреализма располагала также механизмами канонизации эталонных произведений (наиболее значимым из них была Сталинская премия, присуждаемая с 1941 г.). Обсуждение музыкальных параметров «советского стиля» происходило на заседаниях Союза советских композиторов, активное участие в этом принимал и член его президиума — Прокофьев [см. об этом: 10, с. 154–156]. Одним из наиболее авторитетных теоретиков «советского стиля» в музыке был бывший сокурсник Прокофьева по консерватории, композитор Б. В. Асафьев, который после Октябрьской революции 1917 г. сделал головокружительную карьеру в качестве музыковеда и критика. Несмотря на то, что личное общение двух музыкантов с середины 1930-х гг. стало менее интенсивным, чем прежде, Прокофьев, безусловно, был в той или иной мере в курсе суждений коллеги и не мог с ними не считаться. В 1930 — начале 1940-х гг. в статьях «Советская музыка и музыкальная культура», «Патриотическая идея в русской музыке», «Пути развития советской музыки» и др. Асафьев разработал «кодекс» национального советского стиля, основными параметрами которого, по его мнению были:

- *опора на национальный мелос* (прежде всего, имелась в виду песенная мелодика попевочного склада и сквозного развертывания);

При этом Асафьев, апеллируя к опыту М. И. Глинки и «кучкистов», утверждал, что прямое цитирование фольклорных источников необязательно; куда важнее сам композиционный принцип — органичное развитие основного интонационного зерна. Кроме того, он обращал внимание на то, что в советскую эпоху значительно расширились границы понимания национального фольклора: в него вошли массовая песня, музыка рабочего досуга (например, частушечные наигрыши), жанры военной музыки (маршевые походные песни) и т. п. [15].

- *патриотическая*, или, как он писал, *«национально-оборонная» идея*;

которая в представлении музыковеда совсем не сводилась к стандартной военной звукосимволике (маршевым ритмам, интонациям призыва, фанфарам и пр.). Основным в выражении патриотической идеи является, по Асафьеву, принцип двоемирия, при котором «своей», отечественной интонационной сфере противостоит «чужая», символизирующая образ врага. Музыковед подчеркивал, что образ врага не обязательно должен подаваться в режиме карикатуры или батального конфликта. Вполне возможен колоритный и реалистичный показ чужой культуры. Блестящие подтверждения тому он находил в «Иване Сусанине» и «Князе Игоре», в которых эффектно поданный контраст двух интонационных сфер дал авторам возможность обойтись без симфонической звукописи сражений [16].

События Великой отечественной войны предоставили советским композиторам достаточно поводов реализовать на практике принципы «советского стиля», сформулиованные Асафьевым. В качестве кульминационного завершения той линии «симфоний войны и мира» (выражение Г. А. Орлова) была воспринята современниками Пятая симфония Прокофьева. Написанная в течение лета и осени 1944 гг., она ознаменовала обращение музыканта к симфоническому жанру после почти 15-летнего перерыва. В биографии Прокофьева это сочинение необычно тем, что встретило на удивление единодушный благожелательный прием: в признании его исключительной творческой удачей композитора были солидарны коллеги, представители власти и широкая аудитория. Во время репетиций оркестр несколько раз устраивал овации автору. Симфония получила одобрение присутствовавшего на репетициях руководителя Музыкального управления Комитета по делам искусств А. Н. Сурина. Как вспоминала жена музыканта М. А. Мендельсон-Прокофьева, «на Сурина симфония произвела сильное впечатление, и он сказал, что в отношении массовости и национальности этой симфонии споров не будет, что это просто мудро, человечно, это именно та музыка, которая нужна сейчас. Это будет ведущим произведением сезона» [17, с. 228]. В 1946 г. Симфония была удостоена Сталинской премии I степени.

Значительный резонанс вызвала и американская премьера Симфонии, осуществленная в ноябре 1945 г. С. А. Кусевицким с Бостонским симфоническим оркестром. «Мне даже трудно выразить глубину артистического удовлетворения, которое мне доставило то, что я вдохнул жизнь в этот великий шедевр. Это было подлинным триумфом его самого, музыки советской России и музыкального искусства в целом» [18, с. 554], — писал дирижер друзьям в Москву по итогам этого концерта. Важным контекстом такого успеха была исключительная популярность советской музыки в США на последнем этапе войны, в которой две страны

выступали союзницами по Антигитлеровской коалиции. Так, в апреле 1944 г. в масштабную акцию вылилась премьера Восьмой симфонии Д. Д. Шостаковича, которая транслировалась 15 миллионам радиослушателей. За это право радиокомпания «Columbia» заплатила 10 тыс. долларов. «Советская музыка исполнялась в нашей стране чаще, чем современная музыка любой другой нации. <...> Во время войны советская музыка приобрела для нас особое значение и драматический смысл, и на нас всех произвели сильное впечатление некоторые произведения — особенно песни Красной Армии и Седьмая симфония Шостаковича» [19, с. 205], — констатировал американский композитор Э. Сигмейстер. В газете «Times Gerald» сообщалось об обширных PR-кампаниях, которые советское правительство, не скупясь в средствах, организовывало своим авторам. Не последним фактором успеха признавался также яркий национальный колорит их сочинений. Последняя характеристика была весьма показательна для музыкальных вкусов американской аудитории, которую, по мнению В. Д. Конен, отличала повышенная восприимчивость к экзотическим звучаниям[2]. Среди жанров наибольшим спросом в США пользовалась симфоническая музыка (что было вполне закономерно, учитывая высокую культуру оркестрового исполнительства в этой стране), вследствие чего на первые позиции по популярности вышел творческий оппонент Прокофьева — симфонист Шостакович, «сенсационный молодой русский композитор» (как писала о нем газета «New York Post») [19, с. 204]. Вполне вероятно, что успех Шостаковича послужил весомым аргументом для обращения и самого Прокофьева к симфоническому жанру.

В плане музыкальной драматургии Пятая симфония озадачивала современников как удивительной бесконфликтностью и статичностью развития, так и отсутствием в ее тематизме непосредственных отголосков военных событий. Спустя 20 лет после премьеры Г. А. Орлов отмечал: «Пятая Прокофьева воспринимается «вне времени»; слушая ее, трудно поверить, что она писалась в разгар ожесточенной кровопролитной войны» [22, с. 229]. В жанровой типологии эти особенности соответствуют эпическому типу драматургии (не случайно это сочинение называли «Богатырской симфонией наших дней»). Основным драматургическим средством в произведении становится контраст между частями и их разделами, при этом конкретное семантическое наполнение этих разделов принято устанавливать на основе жанрово-стилистических ассоциаций (приема «обобщения через жанр»), а также аллюзий на вокально-сценические произведения самого композитора[3].

---

[2] По мнению исследовательницы, подобный интерес к ориентальным стилям, также как и значительная широта диапазона музыкального восприятия (в сравнении с европейским), оказались следствием уникального смешения в этой культуре удаленных друг от друга в историческом и географическом плане музыкальных пластов. См. об этом: [20, 21].

[3] Подобный подход к истолкованию семантики музыки Прокофьева во многом обусловлен ярко выраженной театральностью и кинематографичностью его художественного мышления. По мнению Е. Б. Долинской, «одним из существенных свойств музыки Прокофева, указывающим на наличие в ней театрального кода, является жанрово-стилевое моделирование, расширяющее и уточняющее ассоциативное восприятие самих текстов» [23, с. 317].

Так, многочисленные музыковедческие трактовки 1 части подчеркивают ее связь с семантикой советской Родины. «Национальный» характер тематизма симфонии связывают с его интонационным строем, опирающимся на попевки кварто-квинтового состава, а также мелодику массовых песен. Ассоциативный ряд, вызываемый главной партией этой части, включает музыкальные характеристики Кутузова, былинных дружинников из «Александра Невского», темы русской ратной силы из «Ивана Грозного»; побочная же тема напоминает лирику Болконского. Кроме того, главная партия вызывает аналогии с эпическим тематизмом А. Бородина (особенно в коде, где она обретает гимничное звучание) [24, с. 17; 21, с. 239; 24, с. 156–160]. Аллюзийный словарь 2 части наиболее обширен: он выстраивается вокруг жанров развлекательной музыки. В их числе: мюзикл, водевиль, регтайм, джаз, цыганский и одесский фольклор, музыкальное сопровождение к голливудским фильмам (в частности, Ч. Чаплина). В среднем разделе — вальс, балетные дивертисменты, латиноамериканские танцы, условный арабо-испанский колорит. Именно с данной частью связан основной образный контраст в рассматриваемом симфоническом цикле, и это заставляет предположить, что в драматургии целого ей вменялась задача репрезентации «чужой культуры» (явно чуждой советской эстетике), несмотря на отсутствие буквальных аллюзий на военного противника России[4]. Часть 3– лирический центр симфонии, возвращающий к «национальному» интонационному строю. В жанровом плане эта часть вызывает аналогии с балетными адажио. В нее входит также контрастный эпизод-реквием, соединяющий поступь траурного марша с интонациями причета. Наконец, финал представляет оптимистический исход драмы: основная его тема объединяет жанры плясовой и наигрыша и несет «победную» символику. Диапазон образно-тематических трактовок этой части включает как финальный праздничный апофеоз («народное ликование»), так и отсылки к темам русского «контрнаступления» из «Александра Невского».

Если, обобщая аналитический экскурс, сопоставить основные образно-тематические сферы Пятой симфонии с каноном советского «большого стиля», реконструированным в диссертации И. С. Воробьева [14, с. 38–43], то можно убедиться, что в данном произведении присутствуют все его узнаваемые атрибуты. В частности, это: образы Родины и ее собирательного «врага», темы «народа» и «героического сопротивления», эпизод оплакивания «смерти героя» (реквием), торжественный гимн-апофеоз и танцевально-праздничный финал. Конкретное расположение этих образных сфер полностью соответствует решению «патриотической» темы, как она описана Асафьевым на материале русских классических опер. Так, портрету «чужой» культуры в симфонии уделяется отдельная замкнутая в себе часть (в эпических операх это отдельный акт). Сам «портрет» репрезентирован предельно колоритно и без намека на карикатурность, эпизоды

[4] Сохранились, однако, свидетельства о том, что некоторые соотечественники воспринимали содержание 2 части в гротесковом ключе. Так, музыковед Д. А. Рабинович назвал ее «гиньолистой» (гиньоль — жанр спектакля, посвященный изображению злодейств), а его коллега С. И. Шлифштейн трактовал ее как «Dance macabre». См. об этом: [17, с. 236–237].

столкновения «своей» и «чужой» культур отсутствуют. Драматургический «реванш» образности «Родины» достигается посредством углубления лирико-трагической доминанты в ее дальнейшем показе, для которого выделяется следующая самостоятельная часть. В «Иване Сусанине» это — ария Сусанина, в «Князе Игоре» — плач Ярославны, а в симфонии Прокофьева — траурный эпизод в 3 части. В финале же следует неизбежный оптимистический исход.

Подобная драматургическая логика позволяет объяснить и успех Пятой симфонии у публики США в середине 1940-х гг. В этом произведении в избытке представлен привлекательный для американской аудитории «национальный» советский тематизм, воплощаемый жанровым комплексом «гимн — марш — массовая песня». Наряду с этим «саунд» 2 части составляют узнаваемые и любимые американским слушателем жанры эстрады Бродвея. В симфонии они репрезентируют условного «врага», однако отсутствие явной карикатурности в его показе и финальный «Happy end» снимают возможную оскорбительность этого двоемирия для аудитории по ту сторону советской границы.

Таким образом, по целому ряду параметров Пятая симфония Прокофьева представляла явно успешную «заявку» на классику советского «большого стиля». Согласно историкам И. М. Савельевой и А. В. Полетаеву, дискурс, претендующий на статус «классического наследия», должен сочетать в себе качества *актуальности* и *универсальности* [26, с. 68–71]. Этим критериям вполне удовлетворял прокофьевский опус. По своим драматургическим особенностям он органично претворял русские классические традиции эпического симфонизма, однако конкретное их жанровое наполнение и сам художественный язык произведения были остросовременными. Кроме того, по своему содержанию симфония удачно репрезентировала соотечественникам советскую политическую мифологию, позволяя в то же время дипломатично избежать возможных «острых углов» в ее рецепции зарубежной аудиторией. Универсальность смыслового поля симфонии Прокофьева, однако, подверглась серьезным испытаниям в последующие годы в связи с установлением «железного занавеса», а также тем непредсказуемым направлением, которое приобрела культурная политика СССР в 1948 г.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Раку М. Г.* Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: НЛО, 2014. 720 с.
2. *Паперный В. З.* Культура Два. М.: НЛО, 1996. 383 с.
3. *Букина Т. В.* Рецептивистика и музыкальная наука на рубеже тысячелетий: в поисках компромисса // Общество. Среда. Развитие. Научно-теоретический журнал. 2007. № 3 (4). С. 83–92.
4. *Гаспаров Б. М.* Сталинизм как культурная парадигма: культурное сознание, эстетические категории, художественное творчество: курс лекций [Электронный ресурс] // URL: http://tube.sfu-kras.ru/video/1567?playlist=1563 (дата обращения: 23.04.2016).
5. *Круглова Т. А.* «Искреннее приношение свободного художника на алтарь брачного союза с трудовым государством»: случай Сергея Прокофьева // Лабиринт. 2013. № 1 (16). С. 67–76.

6. *Круглова Т. А.* Соблазны соцреализма, попытки «зависти», упоение причастностью: о советском художественном конформизме // URL: http://magazines.russ.ru/nz/2014/96/14k pr.html (дата обращения: 23.04.2016).
7. *Савкина Н. П.* Христианская наука в жизни С. С. Прокофьева //Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 59: Научные чтения памяти А. И. Кандинского, 5–6 апреля 2006 г.: материалы научной конференции. М.: МГК, 2007. С. 241–257.
8. *Нестьева М. И.* Сергей Прокофьев. Челябинск: Аркаим, 2003. 232 с.
9. *Вишневецкий И. Г.* «Евразийское уклонение» в музыке 1920–1930-х годов: история вопроса: ст. и материалы А. Лурье, П. Сувчинского, И. Стравинского, В. Дукельского, С. Прокофьева, И. Маркевича. М: НЛО, 2005. 511 с.
10. Прокофьев о Прокофьеве: статьи, интервью / ред.-сост. В. П. Варунц. М.: Советский композитор, 1991. 285 с.
11. *Нилова В. И.* Иммигрантская культура и ее роль в развитии национальной культуры Финляндии // Традиционная культура финно-угров и соседних народов: проблемы комплексного изучения: тезисы докладов международ. симпозиума, Петрозаводск, 9–12. февр.1997 г. Петрозаводск: Изд-во ПГК, 1997. С. 112–115.
12. *Кокоулина Е. М.* Ж.-Б. Люлли — создатель французской национальной оперы // In Memoriam: И. Брамс (1833–1897), К. Дебюсси (1862–1918): сборник трудов кафедры истории музыки Петрозаводской гос. консерватории. Петрозаводск: Периодика, 1998. С. 25–27.
13. *Букина Т. В.* «Русские сезоны» С. П. Дягилева: у истоков российского артменеджмента // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 4 (33). С. 94–103.
14. *Воробьев И. С.* Кантатно-ораториальный жанр в советской музыке 1930–50-х годов: к проблеме соцреалистического «большого стиля»: автореф. дис. ... д-ра. Искусствоведения. Р-н/Д., 2013. 46 с.
15. *Асафьев Б. В.* Советская музыка и музыкальная культура (опыт выведения основных принципов) // Асафьев Б. В. Избранные труды: в 5 т. М.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 5. С. 25–38.
16. *Асафьев Б. В.* Патриотическая идея в русской музыке // Асафьев Б. В. Избранные труды: В 5 т. М.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 5. С. 39–43.
17. *Мендельсон-Прокофьева М. А.* О С. С. Прокофьеве. Воспоминания. Дневники. 1938–1967. М.: Композитор, 2012. 632 с.
18. *Вишневецкий И. Г.* Сергей Прокофьев. М.: Мол. гвардия, 2009. 701 с.
19. *Власова Е. С.* 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Классика — XXI, 2010. 456 с.
20. *Конен В. Д.* Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. М.: Советский композитор, 1977. 446 с.
21. *Корнеева О. В.* Русский в Америке (Третья симфония С. Рахманинова) // Северное сияние = Aurora Borealis: альманах молодых учёных. Петрозаводск: Периодика, 2001. Вып. 3. С. 93–101.
22. *Орлов Г. А.* Русский советский симфонизм. Пути. Проблемы. Достижения. М., Л.: Музыка, 1966. 332 с.
23. *Долинская Е. Б.* Театр Прокофьева. Исследовательские очерки. М.: Композитор, 2012. 376 с.
24. *Нестьев И. В.* О стиле Прокофьева // Советская музыка. 1946. № 4. С. 10–26.
25. История современной отечественной музыки: учебник / ред. М. Е. Тараканов. М.: Музыка, 1999. 477 с.
26. *Савельева И. М., Полетаев А. В.* Классическое наследие. М.: Изд. Дом Гос. ун-та ВШЭ, 2010. 336 с.