



УДК 130:17:008:312.421

DOI 10.35433/PhilosophicalSciences.1(91).2022.78-86

СИНТЕТИЗМ ЯК СПЕЦИФІЧНИЙ ДІАЛОГ МИТЦЯ ІЗ СОЦІУМОМ (НА ПРИКЛАДІ ХУДОЖНЬОГО СИНТЕЗУ В МУЗИЦІ С. ПРОКОФ'ЄВА)

А. Ю. Ареф'єва*

Поглиблено уявлення про проблему синтезу мистецтв, як відображення культурно-історичної цілісності людини-митця, на основі реконструкції форматворчого пошуку в творчості відомого композитора С. Прокоф'єва, що здобув первинну музичну освіту в Україні. Мета статті – аналіз феномену синтезу мистецтв крізь призму цілісності світоглядно-ціннісних основ життя людини і культури конкретно-історичного періоду. Методологію дослідження становлять міждисциплінарний, системний підхід, звернення до феноменологічного, діалектичного, компаративістського методів. Це допомагає реалізувати програму аналізу музики як продукту символічного виробництва та обміну суспільства як явища культурної єдності індивідуальних ціннісних переконань особистості та соціального запиту на форматворчу новизну в умовах соціальної кризи та значних соціальних викликів. При аналізі чинників детермінації творчості митця-новатора у дослідженні застосовано також біографічний метод.

Вказано на своєрідність творчого досвіду С. Прокоф'єва як митця-новатора, що був уродженцем України та долученим до її музичної культури, котрий залучився до форматворчих пошуків К. Дебюсі, М. Равеля та ін. Наукова новизна статті полягає у тому, що визначено феномен синтезу мистецтв в творчості С. Прокоф'єва як естетичну реальність із врахуванням її культурного контексту та соціально-історичних перепитів її детермінації. Доведено, що сценічний синтез у творах С. Прокоф'єва формував особливі музичні образи, в яких формується універсальний синтез експресивного та лірико-поетичного витоків. Іншими словами, популярність митця була зумовлена зверненням до синтезування як своєрідної форми його діалогу із світом, що був на той момент "розгубленим світом" через значну кількість викликів.

Ключові слова: символічне виробництво та обмін, соціальна криза, світоглядно-ціннісні переконання, діалог, художній синтез, синтетизм, сценічний простір, деконструкція.

* Анна Ареф'єва, кандидат філософських наук, докторант кафедри етики та естетики Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ, Україна)
ORCID ID 0000-0003-4619-928
e-mail: anna.arefieva@i.ua

SYNTHETICISM AS A SPECIFIC DIALOGUE OF THE ARTIST WITH SOCIETY (ON THE EXAMPLE OF ARTISTIC SYNTHESIS IN THE MUSIC OF S. PROKOFIEV)

A. Yu. Arefieva

The idea of the problem of synthesis of arts as a reflection of the cultural and historical integrity of the man-artist is deepened, based on the reconstruction of the formative search in the works of the famous composer S. Prokofiev, who received his primary musical education in Ukraine. The purpose of the article is to consider the phenomenon of synthesis of arts through the prism of the integrity of the worldview and values of human life and culture of a particular historical period. The research methodology consists of an interdisciplinary, systematic approach, recourse to phenomenological, dialectical, comparative methods that help implement the program of analysis of music as a product of symbolic production and exchange of society and the phenomenon of cultural unity of individual values and social demand for social novelty crises, situations of uncertainty and significant social challenges. During the analyzing of the factors determining the creativity of the artist-innovator, a biographical method also is used.

The originality of S. Prokofiev's creative experience as an artist-innovator, who was a native of Ukraine and involved in its musical culture, who was involved in the formative pursuits of K. Debussy, M. Ravel and others. The scientific novelty of the article is that the phenomenon of synthesis of arts in the work of S. Prokofiev is defined as an aesthetic reality, taking into account its cultural context and socio-historical issues of its determination. It is proved that the stage synthesis in the works of S. Prokofiev formed special musical images, in which the universal synthesis of expressive and lyrical-poetic origins is formed. In other words, the artist's popularity was due to the appeal to synthesis as a kind of his dialogue with the world, but such that was at that time "confused world" due to a large number of challenges.

Key words: *Symbolic Production and Exchange, Social Crisis, Worldview and Value Beliefs, Dialogue, Artistic Synthesis, Synthesis, Stage Space, Deconstruction*

Постановка проблеми. Кожна людина унікальна та неповторна за ставленням до світу, бажаннями і цінностями, ідеалами й смаками та ін. Проте у своїй єдності культурні компоненти її життя суттєво впливають на її діяльність, творчість та відносини із соціальним середовищем. Особливо це стає помітним, коли мова йде про художню творчість та світоглядно-ціннісні переконання та естетично-художні основи творчості митця в періоди соціальної кризи та викликів. Символічне виробництво та обмін в конкретному суспільстві в таких умовах набуває нових рис, часто фіксується світоглядно-ціннісна розгубленість митця як особистості, його формотворчий пошук і прагнення до переосмислення художньо-мистецької практики, інтерес до пошуку нових способів самовираження і самореалізації. Крім того, творчість митця передбачає його діалог із публікою та на основі його ефективності – сприйняття й визнання

художніх інновацій чи, навпаки, байдужість до них і нецікавість до нього як професіонала, майстра та особистості. У період соціальних викликів такий діалог набуває специфіки. Формотворчий пошук митця, спроможний зацікавити сучасників у його здобутках, сприяючи надмірному захопленню або навпаки.

Треба наголосити, що не лише культурне життя у світі на сьогодні знаходиться під значним впливом соціальної кризи й глобальних викликів сучасності – соціально-економічних, демографічних, екологічних тощо. Тому проблема зв'язку об'єктивного та суб'єктивного, матеріального і духовного начал повсякденного людського буття в умовах соціальних викликів є актуальною, а в її межах затребуваності набуває потреба поглибленого аналізу діалогу "митець – публіка" при формотворчих пошуках творчої людини та її прагненні до новаторства.

Ступінь наукової розробленості.

Філософсько-естетичні та художньо-мистецтвознавчі аспекти інтересу до синтезу та синтезування у мистецькій практиці ХХ - ХХІ століть привертають увагу при спробі аналізу формотворчих пошуків митців-новаторів та чинників такої діяльності. Так, С. Холодинською проаналізовано проблему синтезу в контексті видової специфіки мистецтва на основі звернення до міжвидової інтерпретації у конкретних мистецьких творах [15]. Розгляд синтезування як формотворчого прийому та поширення синестезії у митців ХХ – ХХІ здійснено О. Саленко [13]. На роль синтезування та синестезії звертає увагу й О. Реброва при вивченні методів формування у молодій людини художньо-ментальних процесів [11]. До аналізу музичного синтезу, новаторського пошуку в формотворчості С. Прокоф'єва зверталися у своїх працях: В. Артеменко [1], О. Бенуа [2], М. Браун [17], Н. Володєєва [3], Е. Денисов [4], Р. МакАлістер [18], С. Моррісон [19; 20], М. Нестьєва [5], Г. Робінсон [21], Є. Суриц [14], А. Шнітке [16] та ін.

Окреслення невирішених питань, порушених у статті. Поза фокусом уваги дослідників найчастіше залишається світоглядно-ціннісний момент зв'язку творчості даного видатного митця із значними викликами та соціальною нестабільністю в період його життя. Кризь призму цього варто дослідити феномен синтетизму як своєрідного діалогу митця із публікою.

Мета дослідження – поглибити уявлення про філософсько-естетичні засади формування синтетичних образів у сценічних творах С. Прокоф'єва як митця-новатора, що мав своєрідне художнє мислення. Для її реалізації застосовано міждисциплінарний підхід та компаративістський, діалектичний феноменологічний методи. Для нашого дослідження також мало значення опір на аналіз бібліографічних матеріалів,

зокрема щоденників і творів митця та інших діячів тогочасної культури, які його знали [2; 8; 9; 10; 11; 22].

Дискусія та результати.

Насамперед укажемо на своєрідний творчий досвід митця, котрий народився в Україні у промисловому районі, а саме місті Юзівка. Згодом С. Прокоф'єв надихався духом "Могутньої купки", а також рефлексіями, які приходили з Франції: музикою К. Дебюсі, М. Равеля тощо [2; 21]. Опанувавши досвід європейської музичної культури, митець мандрує світом, в Америці пише ряд знакових творів. Пошуки нового та бажання йти за часом підштовхнули його до створення, зокрема, оригінального твору "Сталевий скок", що став певним діалогом з виставою "Великодушний роконосець" Вс. Мейєрхольда [7]. Якщо говорити про новаторські твори, які були здійснені Прокоф'євим як музикантом, то це балет "Блазень" (1921 рік) – хореографічна пантоміма в 6-ти картинах; "Сталевий скок" (1926 рік) – балет у двох картинах, та балет "Блудний син" (1929 рік) [8; 9; 10; 11]. Ці роботи в певній мірі визначають епіцентр та межу трансформації образних, музичних, сценічних реалій балету, які підводять ризику під класичним творенням художнього синтезу і розпочинають нову добу синтезу посткласичного. У С. Прокоф'єва виникає мотив не інерційного наслідування класики, а більш глибинного сприйняття. Художній образ з'явився ніби в двох іпостасях, одна з них – казка, інша – пригодництво та мандри. Нова казка на нову тему приходить з добою інтенсивного розвитку індустріального світу та нових соціальних викликів. Загалом кажучи, С. Прокоф'єву не пощастило на адекватну оцінку його творчості з боку колег, починаючи Б. Асаф'єва (в минулому кращий друг), який критикував його за формалізм. Тоді як О. Бенуа знаходить музику композитора "наївною". А С. Ріхтер говорить про "цинізм" С. Прокоф'єва, коли він у період тоталітаризму міг

писати в угоду соціальній еліті кантати, але писати заради того, щоб здійснити свої формальні музичні ідеї та ідеали. Проте на європейській сцені – у період сезонів Дягілева – С. Прокоф'єв був фігурою неочікуваною та безкомпромісною, як свідчить наприклад балет "Блудний син". Балет "Сталевий скок" презентує складний образ демонтажу, деконструкції, де декомпозиція (як зруйнована композиція попереднього простору сцени) заміщується на конструкцією авангардного маніфесту, що в балаганній формі демонструє "надією" революції [7]. Адже молот, яким буквально жонглює на сцені танцюрист, є пустим всередині. Рух сценічних машин, що є своєрідними агрегатами сценічного образу, теж є штучним. Велика пуста форма сцени потребує новітньої енергії, реактивації класики, але вона не відбулася.

Звернемось до епістолярних та щоденникових записів О. Бенуа [2], де в дусі гіперкритики художника-інтелігента стилю модерн надається панорамне бачення згасання енергії сценічної дії популярних у Європі сезонів Дягілева. Бенуа стверджує, що Дягілев нічого не набув в своєму житті, єдиним його набуттям були раритетні старовинні книжки, яких було дуже багато. Антрепренер не мав своєї власної домівки, знімав квартиру, де зберігав свої скарби. Після його смерті книги зникли. Це і є фінал його прагнення до формотворчості через синтез, який здійснював Дягілев. Він приніс на сцену все, що мав: літературні раритети, скарб історичної давнини, який оспівував, подавав у вигляді різних модальностей при створенні художнього образу, давав всім волю, запрошуючи молодих композиторів, художників, хореографів. Після смерті маестро сцена спорожніла, як і книжки, які поділись невідомо куди. Книга – образ світу, відкритий шлях, початок і кінець. Образ загубленої зненацька, втраченої на дорозі, на перетині всіх

інших шляхів, перехресті всіх доріг книги дає надію, як видається, на адекватне розуміння творчості всіх "мандрівників долі" початку ХХ століття. Так, зокрема визначити спонуки у прагненні до своєрідного бачення та розвитку музики Прокоф'єва не можливо без філософського уособлення образу шляху. Щоб розпочати розмову про спонуки та специфіку формотворення художніх образів у музиці С. Прокоф'єва без соціально-політичних та ідеологічних ярликів, "плакатного екстремізму" при дискурсі важливо відштовхнутися від тексту О. Бенуа. Останній так описав атмосферу критики навколо діяльності С. Дягілева: "Кращим засобом „налякати” Сергійку було вказати на те, що він не „встигає за часом”, що він відстає, що він занурився в рутину. До цього роду шантажу часто вдавалися Бакст та Нувель, не безгрішним був і я у цьому відношенні. І ось податливого Сергійка такі спостереження робили обеззброєним тоді, коли на зміну нам прийшли люди, для яких культура сама по собі перетворювалася на тему сповідання віри, котрі возвели будь-яке видавництво і будь-яку гримасу в свого роду абсолютний закон художньої творчості. В момент „вимушеної ізоляції” Сергія (з 1914 року) вже нікому було утримати його, нагадуючи йому про те, що в сутності ми ставили собі найголовнішу мету, щоб не була обмеженою свобода мислення „Світу мистецтва” єдиним непорушним та животворним принципом, – про якусь внутрішню правду" [2:537].

Ми чуємо тут голос одного із протагоністів "Світу мистецтва", власне стилю модерн, який не мириться, не може зрозуміти авангардні пошуки, які приходять зовсім не з Равелем чи Дебюсі, а з Прокоф'євим. У тогочасній музиці не було носіїв авангардних інтенцій, але в живописі, образотворчому мистецтві, сценографії, навіть в хореографії вони з'являлись начебто зненацька. В

хореографії – це були пошуки В. Ніжинського і В. Ніжинської, в сценографії – П. Пікассо, А. Матіса, хоча останній виступав лише в ролі протокубістичного актора. Все це давало можливість тим людям, які пройшли довгий шлях з Дягілевим, обурюватися, сприймати його діяльність, якщо не адекватно, то у всякому разі трагічно. Дягілев помер, всі розбіглися, залишився С. Лифар, а фактично сцена з'явилася у зовсім іншому культурному вимірі, зовсім іншій культурній ситуації: без діалогу, без сіяння, без лабораторного експерименту, який поетизував всі синтези і секрети Дягілевських сезонів. Інтерпретатори говорять, що агонія сезонів закінчилася зустріччю з "червоним" композитором, з "Сталевим скоком". Це і так, і не так. Перед цим це був абсолютно інший Прокоф'єв, була абсолютно інша зустріч перед від'їздом в Америку або після повернення з Америки, це вже не так важливо, – Прокоф'єв запропонував Дягілеву свої пропозиції щодо балету. Дягілев не відмовився, згодом була знайдена формула симбіозу або синтезу, Прокоф'єв поставив балет під назвою "Блазень". Але останній Прокоф'єв залишився подорожуючим. Можна говорити, що верхівкою його балетної творчості є балет "Ромео і Джульєтта", а можна говорити, що верхівкою є "Третій концерт", але це вже справа смаку.

Здається, що Прокоф'єв все ж таки не повертається додому і весь час йде у невідоме (хоча Прокоф'єв повернувся в СРСР, він був не вдома, а був у чужому світі) спонукає визначити філософські обрії такої дороги в житті композитора. Тому мабуть і говорити, що він цинік, безпринципний не коректно, а він і не міг бути іншим. Композитор жив у світі однієї батьківщини, а повернувся в іншу. Він існував у світі музики, але на музику накладалися ідеологічні тортури. Втім, справа не про ідеологічні перекручення музичного етосу. Справа в тому, як Дягілев реагував, формував

новітній шлях за допомогою Прокоф'єва. Як на це відреагували його друзі, зокрема О. Бенуа? Останній пише: "Прокоф'єв автор наївно імітаційної музики, шиплячої і свистячої подібно до якоїсь сталелетейної фабрики, вчинив потім абсолютно послідовно, відправившись на створення цього шедеву в СРСР, де він є успішним і понині. Дягілев же лише тимчасово надихався мрією про те, щоб зав'язати з Советами якісь діалоги чи стосунки, він навіть подружився з Маяковським. Однак Сергійко взагалі, начебто, почав втомлюватися від всієї цієї брехні, в яку його втягнув „культ останнього слова“, і я не можу забути ту бесіду, яку мав за рік до його смерті, коли він без того, щоб я його викликав, став переді мною, аби виправдовуватися в дивності своєї поведінки. Ноша, котру він взвалив собі на плечі і котру він вже ніс цілих двадцять років, ставала йому непосильною" [2:541–542]. Як бачимо, до митця має місце неоднозначне ставлення як до новатора у творчості.

Знову варто звернути увагу на шлях формування його як особистості та музиканта. Це дає змогу, як зазначає О. Поліщук, зрозуміти специфіку художнього мислення митця, пов'язаного "здібностями, життєвим досвідом, ціннісними орієнтаціями, мотивацією тощо" [6:115]. Закінчивши консерваторію досить рано, у дев'ятнадцять років, Прокоф'єв потрапляє в закордонну подорож, яку йому допомогла здійснити мати. Приїжджає в Лондон, знайомиться з Шаляпіним, слухає виступи Ріхарда Штрауса, а також знайомиться з Дягілевим. Те, що він рано увійшов у європейський культурний простір, надало "живе" бачення цінності зустрічей з людьми і не побоювання подорожувати, прищепило образ дороги як мотиву в творчості і подорож стає його долею. Показово, що перший балет "Ала і Лоллії", присвячений язичницькій стихії слов'янського світу, Дягілев не

сприйняв, запропонував писати інший. Тоді Прокоф'єв пише балет "Блазень" і вже на репетиції за присутністю Дягілєва в Лондоні веде себе досить з точки зору тодішньої публіки некоректно. Композитор зупиняє репетицію, добивається потрібних йому інтонацій, навіть Дягілєв казав, що було запрошено дуже багато гостей, які були здивовані такою поведінкою, але молодий маестро бачить лише себе, свій образ. Утім матеріал для першого дягілєвського балету згодом набув несподіваного розвитку в сюїті "Скифська", однак успіху не було.

Проте Дягілєв повірив у його темперамент, так виникла співдружність двох яскравих індивідуальностей. Це допомогло їм почути один одного. "Блазень" – твір глибоко національний, звідси надлишкові веселощі, зрештою – ритм, подія, тут можна почути ті інтонації, які власне С. Прокоф'єв сам і описав: "...матеріал поєднувався з великою легкістю, начебто я торкнувся непочатого краю або посіяв на цілині – і нова земля принесла неочікуваний врожай" [7].

Філософські поетику С. Прокоф'єва можна означити як поетику паралелізму, інтерпретацію міфу. Власне, цю модель визначив Р. Якобсон, в якійсь мірі вона стає візитною карткою Празького гуртка. Отже, паралелізм і невмішування в справі іншого як діалогізм, як тотальна потреба в іншому набуває в музиці Прокоф'єва своєї гострої контрпозиції, стає тими лейтмотивами, що супроводжують його музику. Тому композитор так легко входить у балетний простір, так легко визначає свої, будемо казати, музичні алітерації з пластичною мовою. Все це допомагає вписатися в простір того всесвітнього сценізму першої половини ХХ століття, в якому він проявив себе як пластичний, музичний актор.

Влітку 1929 року Дягілєв замовив Сергію Прокоф'єву балет про новітню історію та її перепетії. Прокоф'єв хотів,

щоб лібретистом був І. Еренбург, який в той час знаходився у Франції, але задумка не здійснилася. Лібретистом став художник Г. Якулов, який в той час показував у Парижі свої роботи. Можна сказати, що все, що було здійснено (головні діячі – це оратор, робітник, матрос, і, зрештою платформою зі сценою, на якій все відбулося) – це певні періоди переходу з одного стану до іншого в історії індустріалізації. Відбулась певна сценічна мрія поєднати залізо, метал і машиноподібний рух людей. Для С. Лифаря – виконавця головної ролі Блазня – це був один з експериментів, одне із захоплень ризикованою біомеханікою танку. Адже офіційна пропагандистська машина, яка діяла в тоталітарній державі, агітаційна нісенітниця і такий неадекватний образ дягілєвської антрепризи накладався на образне осмислення музики Прокоф'єва, що спонукало вважати його як суто "червоного" композитора. Отже, всі ідеологічні перебільшення і пропагандистські маски погіршують осмислення балету. Для того, щоб якось почути всю авангардність варто все ж таки хоча б уривками процитувати лібрето: "Пролог. Дефілювання силуетів зліва направо: 1) матроси, у войовничому бігу, заломивши шапки, тримають рушницю вниз і беручи їх наготові, в куртках натягнутих на одне плече; 2) ірисники, ірисниці, папіросники, папіросниці галопують і кружляють з коробками "ірисів" і папірос; 3) оратор – робить рішучий крок уперед і два маленьких назад, крутиться гвинтом і показує пальцем у книгу; 4) перелякана дама пробігає нервовою ходою, маніпулює парасолькою, відкриваючи і закриваючи її; 5) комісари – з усвідомленням власної гідності, потім раптово прислуховуються, роблять стрибки в різні боки і знов переходять на важну ходу; зникають під час стрибку; 6) бандити-жуліки стрибають на носках, повзають і знов стрибають; 7) мішочники, спотикаючись під вантажем своїх мішків, падають і,

перекидаючи мішки через голову, потім самі перекидаються через мішки" [7]. Якщо б ця сцена була подана в рамках поетики соцреалізму, в панівних методах робіт Станіславського, то була б явно ідеологізованим дискурсом. Після знищення Вс. Мейерхольда, багатьох діячів культури, сцена перетворилася у відверто сіру, штамповану масу. Адже в ті часи ця сцена балету в постановці Г. Баланчина виглядала досить пристойно. Конструктивізм сценографії, гострі макетні конфігурації сцени, макетування машинізму дії історії приваблювало тогочасного глядача. Але у Франції "Сталевий скок" не помітили. Все це свідчить, що діалог митця із публікою відбувався як паралелізм здійснених та нездійснених інтенцій. Паралельна реальність накладання одного на інший світ – технізованого на ідеологізований – маркує техніцизм та механодетермінізм сценічної події.

Ідеологізми виглядали інколи карикатурними, як це писали критики в газетах щодо вистави "Сталевий скок". Те, що С. Прокоф'єв полишає Західну Європу, не було помилкою чи даром долі, як вважали різні критики. Можна сказати, що спрацював механізм мандрів, який не можна визначити як ностальгію. Єдине, що всі наступні подорожі не могли закріпити його на Заході, так він увійшов у простір ідеологічно структурованого мейнстріму, в якому композитор займав міцне положення, яке давало гарантію, що можна творити. І він творив. Творчі злети, особливо балет "Ромео і Джульєтта", а також велика епопея "Війна і мир" свідчили про те, що нічого нового його творчість не зазнала. Не можна сказати, що музика Прокоф'єва набула якихось нових горизонтів разом з орденами, медалями, званнями, які дарувалися владою. Він залишився справжнім великим композитором, але змінилася тематика творів в умовах "культурації". Навесні 29-го року композитор працює над балетом

"Блудний син". Це остання сумісна робота Прокоф'єва і Дягілева. Знову майстер оточений артистами, які працюють над цією роботою. Проте, вистава симптоматична, написана на біблійний сюжет. Це вічний сюжет, безхитрісна і правдива драма позбавлена якихось зайвих ефектів. Найбільш драматично і, будемо говорити, в люміністичному вимірі інфернального світла ця драма зображена в чудовій роботі Рембрандта. А тут, у музичній інтерпретації вона дається в мелодійному малюнку. Світ молодій людини, яка всього позбулася, все розгубила, світ не лише Прокоф'єва, не лише Дягілева, а світ дуже багатьох синів батьківщини, дуже багатьох розумів, повернення додому.

В житті соціуму ХХ століття воно здійснилося багато разів, відбулося в інших рекреаціях культури. Все це можна прослідкувати в долі художників, поетів, філософів та ін. Цей мотив завжди на часі. Фактично дім – не дім, повернення – не повернення, шлях – не шлях, розгубленість перед домом, перед шляхом, перед собою, перед усім є соціальна катастрофа – особистісна сімейна драма. Цей шлях С. Прокоф'єв пройшов у повній мірі.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Синтетизм як наскрізна тема діалогу, розсіювання, зустрічі, розставання, нових зустрічей, уходу, повернення, втрата домівки, її знаходження – все це відбувається у Прокоф'єва в різних варіаціях. Втім, тема блудного сина не покидала композитора, він її переносить в Четверту симфонію, де вона набуває симфонічного, більш абстрактного звучання, далекого від тимчасових асоціацій подій. Говорити тільки мовою музики стає справою Прокоф'єва у пізній період його творчості, коли соціальних викликів ставало все більше і більше. Ілюстрація все менше і менша цікавить композитора, все більше і більше говорить сама музика. Зовнішній

синтез мистецтв розпадається, а синтез внутрішній, художній, навпаки, укріплюється. Художній синтез, сценізм в середині одної душі, здійснення музичного духу як вчинку одного великого, будемо казати, всесвітнього сценізму – не потребує зовнішніх спонук, єднань і вистав.

Тобто, кінець 20-х – початок 30-х років минулого століття – це своєрідний злам у долі Прокоф'єва й не лише його. Справа сценічної діяльності швидко розвалилася після смерті антрепренера. Для Прокоф'єва здійснення Четвертої симфонії за матеріалами балету "Блудний син", написання П'ятого фортепіаного концерту, струнного квартету, що був створений на замовлення бібліотеки Конгресу у Вашингтоні, є продовженням шляху Дягілєва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Артеменко В. Последняя симфония С. Прокофьева. *Музичне мистецтво* : зб. статей. Вип. 11. Донецьк ; Львів: Юго-Восток, 2011. С. 192–200.
2. Бенуа А. Мои воспоминания: в 5 кн. Москва: Наука, 1990. Кн. 4–5. 744 с.
3. Водолаєва Н. В. Про архітектуру Першого концерту для фортепіано з оркестром Сергія Прокоф'єва. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : збірник статей. Київ, 2019. Вип. 126. С.58–67.
4. Денисов Э. Сонатная форма в творчестве Прокофьева. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. Москва : Сов. композитор, 1986. С. 31–46.
5. Нестьева М. С.С. Прокофьев. Человек. События. Время. Москва : Музыка, 1981. 160 с.
6. Поліщук О.П. Художнє мислення митця: естетико-культурологічний дискурс. Київ: вид. ПАРАПАН, 2007. 208 с.
7. Прокофьев. Балет "Стальной сок". URL: www.belcanto.ru/ballet_steel.html. (Дата обращения 12.03.2022).
8. Прокофьев С. Автобиография. 2-е изд., доп. Москва : Сов. композитор, 1982. 600 с.
9. Прокофьев С. Дневник 1907–1933: В 3 т. Paris : Sprkfv, 2002. Том 1. 1907–1918 (часть первая). 812 с.
10. Прокофьев С. Дневник 1907–1933: В 3 т. Paris : Sprkfv, 2002. Том 2. 1919–1933 (часть вторая). 891 с.

11. Прокофьев С. Дневник 1907–1933: В 3 т. Paris : Sprkfv, 2002. Том 3: Лица. (часть третья). 61 с.

12. Реброва О.Є. Методи стимулювання художньо-ментальних процесів у виконавській діяльності майбутніх учителів музики та хореографії. *Наука і освіта*. 2017. №4. С. 39–45.

DOI: <https://doi.org/10.24195/2414-4665-2017-4-7>

13. Саленко О.П. Синестезия в контексті арт-терапії: естетичний аспект: автореф. дис... канд. філос: 09.00.08 / Оксана Петрівна Саленко ; Нац. акад. наук України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди. Київ, 2016. 20 с.

14. Суриц Е.Я. Балеты Прокофьева в труппе "Русский балет Сергея Дягилева" (1921—1929). Проблемы искусства Франции XX в. Москва: Гос. Музей им. А.С. Пушкина, 1990. 296 с.

15. Холодинська С.М. Проблема синтезу в контексті видової специфіки мистецтв (на матеріалі міжвидової інтерпретації "Лісової пісні" Лесі Українки): дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / Холодинська Світлана Миколаївна ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ., 2008. 198 с.

16. Шнитке А. Слово о Прокофьеве. Советская музыка. 1990. № 11. С. 1–3.

17. Brown M. Prokofiev's War and Peace: *A Chronicle. The Musical Quarterly Oxford* : Oxford University Press, 1977. Vol. 63 (3). Pp. 297–326.

18. McAllister R. Prokofiev's Tolstoy Epic. *The Musical Times* : journal. London : Musical Times Publications Ltd, 1972. Vol. 113, № 1555. Pp. 851–855.

19. Morrison S. Sergey Prokofiev and His World. Princeton : Princeton University Press, 2008. 592 p.

20. Morrison S. The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years. Oxford : Oxford University Press, 2009. 491 p.

21. Robinson H. Sergei Prokofiev: a Biography. London : Robert Hale, 1987. 573 p.

22. Seroff V. Sergei Prokofiev: A Soviet Tragedy. The case of Sergei Prokofiev, his life & work, his critics, and his executioners. New York: Funk & Wagnalls, 1968. 339 p.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Artemenko, V. (2011). Poslednyaya symfoniya S. Prokofeva. [The last symphony of S. Prokofiev]. *Muzychnye mystetstvo* : zb. statey. Vyp. 11. Donetsk; Lviv: Yuhovostok. S. 192–200. (In Ukrainian).

2. Benua, A. (1990). *Moy vospomynaniya* [My memories]: v 5 kn. Moskva: Nauka. Kn. 4–5. 744 s. (in Russian).

3. Vodolyeyeva, N.V. (2019). Pro arkhitektoniku Pershoho kontsertu dlya fortepiano z orkestrom Serhiya Prokof'yeva [About the architecture of Sergei Prokofiev's First Piano Concerto with Orchestra]. *Naukovyy visnyk Natsional'noyi muzychnoy akademiyi Ukrayiny im. P. I. Chaykovs'koho* : zbirnyk statey. Kyiv. Vyp. 126. S. 58–67. (In Ukrainian).

4. Denysov, È. (1989). Sonatnaya forma v tvorchestve Prokof'eva [Sonata form in Prokofiev's work]. *Sovremennaya muzyka y problemy évolutsyy kompozytorskoj tekhniky*. Moskva : Sov. kompozytor. S. 31–46. (in Russian).

5. Nest'eva, M.S. (1981). Prokof'ev. Chelovek. Sobytya. Vremya [Prokofiev. Human. Developments. Time]. Moskva : Muzyka. 160 s. (in Russian).

6. Polishchuk, O.P. (2007). Khudozhnie myslennia myttsia: estetyko-kulturolohichni dyskurs [Artistic thinking of the artist: aesthetic and cultural discourse]. Kyiv: vyd. PARAPAN. 208 s. (In Ukrainian).

7. Prokof'ev. Balet "Stal'noy skok" [Ballet "Steel Jump"]. URL: www.belcanto.ru/ballet_steel.html. (Data obrashchenyya 12.03.2022).

8. Prokof'ev, S. (1982). *Avtobyohrafiya* [Autobiography]. 2-e yzd., dop. Moskva : Sov. kompozytor. 600 s. (in Russian).

9. Prokof'ev, S. (2002). *Dnevnyk 1907–1933* [Diary 1907–1933]: V 3 t. Paris : Sprkfv. Tom 1. 1907–1918 (chast' pervaya). 812 s.

10. Prokof'ev, S. (2002). *Dnevnyk 1907–1933* [Diary 1907–1933]: V 3 t. Paris : Sprkfv. Tom 2. 1919–1933 (chast' vtoraya). 891 s.

11. Prokof'ev, S. (2002). *Dnevnyk 1907–1933* [Diary 1907–1933]: V 3 t. Paris : Sprkfv. Tom 3: Lytsa. (chast' tret'ya). 61 s.

12. Rebrova, O.Ye. (2017). *Metody stymulyuvannya khudozhn'o-mental'nykh protsesiv u vykonavs'kiy diyal'nosti maybutnikh uchyteliv muzyky ta khoreografiyi* [Methods of stimulating artistic and mental processes in the performance of future teachers of music and choreography]. *Nauka i osvita*. №4. S. 39–45. DOI:

<https://doi.org/10.24195/2414-4665-2017-4-7>(In Ukrainian).

13. Salenko, O.P. (2016). *Synesteziya v konteksti art-terapiyi: estetychnyy aspekt* [Synesthesia in the context of art therapy: aesthetic aspect]: avtoref. dys... kand. filos.: 09.00.08 / Oksana Petrivna Salenko ; Nats. akad. nauk Ukrayiny, In-t filosofiyi im. H. S. Skovorody. Kyiv. 20 s. (In Ukrainian).

14. Suryts, E.Ya. (1990). *Balety Prokof'eva v truppe "Russkyy balet Serheya Dyahyleva" (192–1929). Problemy yskusstva Frantsyy XX v.* [Ballets by Prokofiev in the company "Russian Ballet of Sergei Diaghilev" (1921–1929)]. Moskva: Hos. Muzey ym. A.S. Pushkyna. 296 s. (in Russian).

15. Kholodyn's'ka, S.M. (2008). *Problema syntezu v konteksti vydovoyi spetsyfyky mystetstv (na materialy mizhvydovoyi interpretatsiyi "Lisovoyi pisni" Lesi Ukrayinky)* [The problem of synthesis in the context of species specificity of arts (on the material of the interspecies interpretation of "Forest Song" by Lesya Ukrainka)] : dys. ... kand. filos. nauk : 09.00.08 / Kholodyn's'ka Svitlana Mykolayivna ; Kyiv. nats. un-t im. T. Shevchenka. Kyiv. 198 s. (In Ukrainian).

16. Shnytke, A. (1990). *Slovo o Prokof'eve* [A word about Prokofiev]. *Sovet'skaya muzyka*. № 11. S. 1–3. (in Russian).

17. Brown, M. (1977). *Prokofiev's War and Peace: A Chronicle. The Musical Quarterly Oxford* : Oxford University Press. Vol. 63 (3). pp. 297–326.

18. McAllister, R. (2008). *Prokofiev's Tolstoy Epic. The Musical Times* : journal. London : Musical Times Publications Ltd, 1972. Vol. 113, No. 1555. Pr. 851–855.

19. Morrison, S. *Sergey Prokofiev and His World*. Princeton: Princeton University Press. 592 p.

20. Morrison, S. (2009). *The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years*. Oxford: Oxford University Press. 491 p.

21. Robinson, H. (1987). *Sergei Prokofiev: a Biography*. London: Robert Hale. 573 p.

22. Seroff, V. (1968). *Sergei Prokofiev: A Soviet Tragedy. The case of Sergei Prokofiev, his life & work, his critics, and his executioners*. New York: Funk & Wagnalls. 339 p.

Receive: May 25, 2022
Accepted: June 25, 2022