

Автор статьи – Поршнев Иван – студент 1 курса историко-теоретического факультета ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского».

Научный руководитель – Власова Екатерина Сергеевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского».

Поршнев Иван

СЦЕНА «БИТВЫ» ИЗ МУЗЫКИ С.С. ПРОКОФЬЕВА К СПЕКТАКЛЮ В.Э. МЕЙЕРХОЛЬДА «БОРИС ГОДУНОВ»

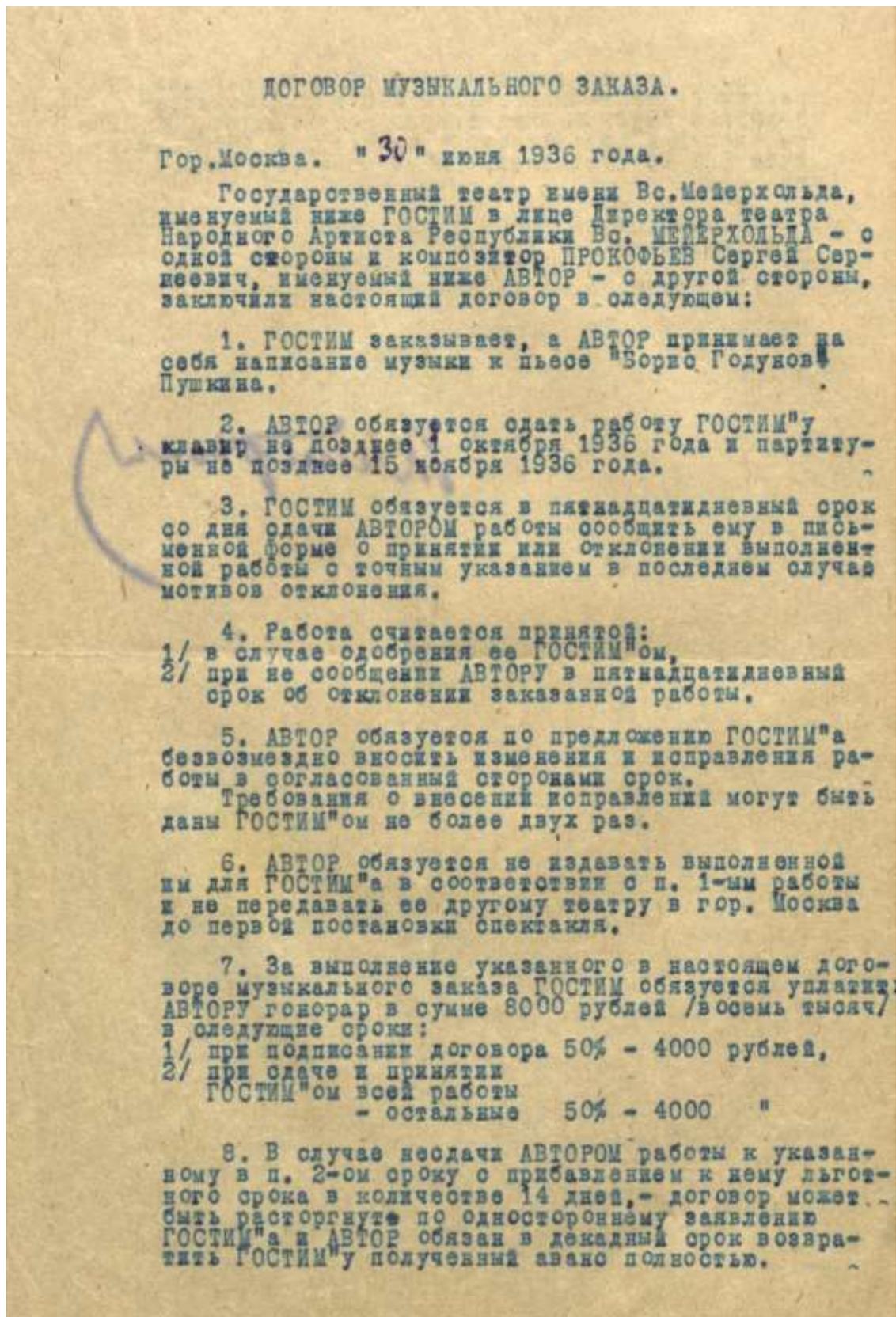
Середина 1930-х годов отмечена в нашей стране проведением на государственном уровне 100-летия со дня смерти А. С. Пушкина. Помимо организации юбилейного Комитета по проведению празднования государство выделило значительные средства на создание новых кинофильмов, театральных и музыкальных произведений. Прокофьев в своей «Автобиографии» писал: «Начали готовиться <...> к 100-летию со дня смерти Пушкина. В связи с последним я взялся написать музыку к драматическим постановкам "Евгения Онегина" и "Бориса Годунова" и к фильму "Пиковая дама". <...> Но всем трём пушкинским вещам не повезло, и их постановка не состоялась. Музыка моя лежала долгое время, а затем стала постепенно рассасываться в другие сочинения. Реальным откликом на пушкинское столетие оказались только три романса, opus 73» [11, с. 196].

Общеизвестны примеры творческого взаимодействия великих новаторов в сфере искусства — В. Э. Мейерхольда и С. С. Прокофьева. В творческом диалоге двух мастеров одним из наиболее проблематичных проектов стал «Борис Годунов», история постановки

которого своими истоками уходит к началу творческого пути В. Э. Мейерхольда. Спектакль 1936-1937 года должен был вместить в себя весь накопленный режиссером опыт, стать квинтэссенцией всех достижений Мейерхольда и отразить его оригинальное авторское видение пушкинского шедевра. В решении столь грандиозных задач музыка, созданная С.С. Прокофьевым, должна была играть важнейшую роль. Композитор, как известно, выполнил поставленную перед ним задачу, написав партитуру из 24 номеров. Свою задачу выполнил и театр, полностью профинансировав автора. В РГАЛИ хранится договор, заключенный между ГОСТИМом и Прокофьевым на создание музыки к спектаклю, а также еще один документ, фиксирующий обязательность участия Прокофьева в репетиционном процессе.

«Я люблю, когда драматург или режиссёр имеют конкретные требования, касающиеся музыки... Требования эти для меня важны, потому что тогда я знаю, чего в данном случае <...> хочет автор спектакля в целом от музыки, подходящей к данному моменту» [Цит по: 12, с. 143] — говорил С. С. Прокофьев в интервью корреспонденту журнала «Театр и драматургия».

Рисунок 1. Договор Музыкального заказа между Государственным театром имени В.Э. Мейерхольда и С.С. Прокофьевым [21]



9. В случае отклонения ГОСТИМ"ом заказанной работы по ее непригодности или в случае невыполнения АВТОРОМ письменного предложения ГОСТИМ"а ее внесении исправлений и изменений, АВТОР получает 50% обусловленного договором авторского гонорара.

10. Настоящий договор вступает в силу со дня его подписания.

11. Юридические адреса сторон:

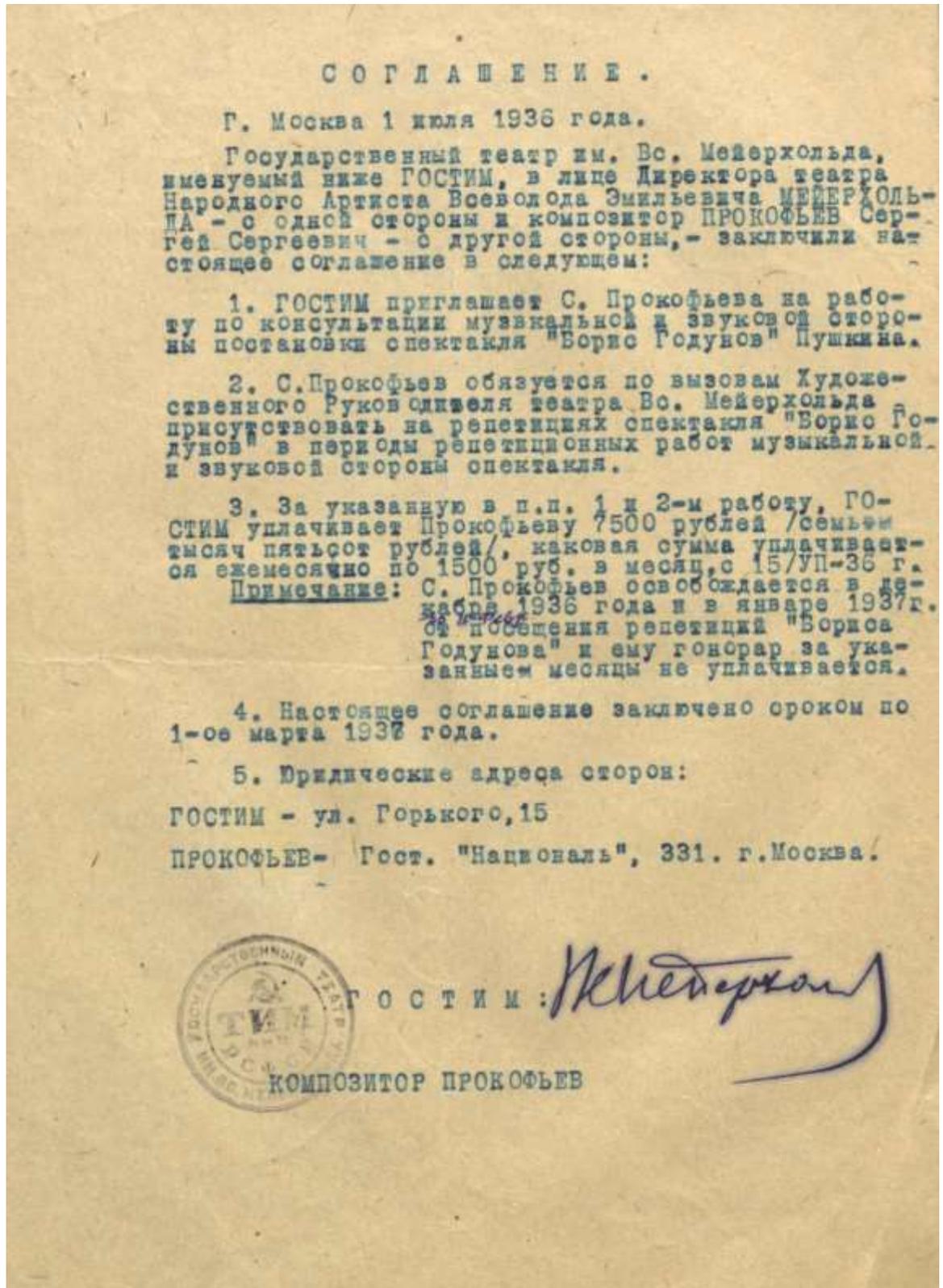
ГОСТИМ - ул. Горького, 15

АВТОР -



Жидерман

Рисунок 2. Соглашение между Государственным театром имени В.Э. Мейерхольда и С.С. Прокофьевым [21].



Еще один документ, относящийся к истории создания спектакля – экземпляр книги «Драматические произведения А.С. Пушкина» [21], переданный композитору, куда были вклеены машинописные листы с режиссёрскими разработками В. Э. Мейерхольда, в которых указаны подробные указания по поводу оформления картин спектакля. Сохранившейся документ является наглядным примером воздействия режиссерской воли на реализацию музыкального замысла. Однако до сего времени в музыковедении он не рассматривался.

Основываясь на комментариях Прокофьева и Мейерхольда о расположении музыки в спектакле, мы предлагаем условно разделить все двадцать четыре номера прокофьевской партитуры на четыре смысловые группы, в которые «собирается» музыкальный текст, и выделить одну, связанную с музыкальным оформлением сцены «Битвы». На вклейке, касающейся сцены «XVII. Битва близ Новгорода — Северского. /1604 г. 21 декабря/» [21, с. 81] мы можем прочесть следующее: «Битва <...> даётся как бы в противоборстве двух оркестров — азиатского /войска Бориса/ и западно-европейского /войска Дмитрия/. Музыка азиатская — дурманящая, возбуждающая к бою какофония — в ней трубы, барабаны, лязг мечей, топот копыт, ржание лошадей и т[ак] д[алее]. Музыка европейская — более стройная, но тоже боевая» .

16 ноября 1936 года, предвосхищая заключение репетиции в котором С. С. Прокофьев в присутствии актёров театра исполнил на рояле и прокомментировал созданную им для спектакля музыку, Мейерхольд говорил следующее: «Вот вы сегодня слушаете, как Прокофьеву удалась сцена битвы. Почему ему это удалось? Потому что он подошёл к раскрытию этой сцены с пушкинской наивностью. Он себе сказал: что такое бой в этой сцене? Это группа западноевропейских войск, предводительствуемая Григорием, и

группа азиатских войск, предводительствуемая Борисом Годуновым и немцами. И вот этот бой он показал с наивностью. Тогда понятна сцена разговора Розена, Маржарета и русских. Это какофония трёх языков: русского, немецкого и французского. И в музыке Прокофьев даёт какофонию. Эта удача получается от наивности. Фразы получились замечательные» [3, с. 248].

В этом высказывании чувствуется удовлетворённость данным музыкальным фрагментом. Вероятно, музыка здесь абсолютно совпала с видением постановщика. Мейерхольд трижды подчёркивает наивный характер сцены. И действительно, музыке «Битвы» присуща некоторая игрушечность, марионеточность. Это заставляет думать, что всё действие в картине XVII «Равнина близ Новгорода-Северского» должно быть выдержано в духе ярмарочного «театра представления». «Надо идти на то, чтобы публика здесь ничего не поняла, а музыкально — публика примет такой ералаш войны, где имеется много наемных войск» [3, с. 291].

На вклейке мы читаем: «Музыка этой картины [звучит] с начала эпизода до первого текста: а/ азиатская [и] б/ европейская, которая и побеждает» [21, 81]. Прокофьев изменяет заданный Мейерхольдом порядок вступления оркестров и помещает «европейскую музыку» перед «азиатской». Выразительность яркой батальной сцены (№ 16, «"А" [обведённая в квадрат чёрными чернилами.— И. П.]» [21, с. 81]) достигается полилогом взаимодействующих между собой музыкальных эпизодов. Можно говорить о «полифонии пластов»¹. Развитие достигается постепенным увеличением музыкального материала, который контрастен по тематизму, тембровому составу, темпам и другим элементам. Более конкретную характеристику

¹ В данном случае стоит рассматривать понятие «полифония пластов» как фактурное, т.е. «когда каждая контрапунктирующая партия мыслится именно как многозвучный комплекс». См. Холопова В. Н. Фактура: Очерк.— М., 1979.

можно дать, опираясь на комплекс средств музыкальной выразительности каждого фрагмента.

Образ поляков («Европейский оркестр», «"б" [обведённая в квадрат чёрными чернилами.— И. П.]» [21, с. 81]) представлен в жанре механистичного марша. Энергичная угловатая мелодия в любимой, удобной для медных духовых, «военной» тональности (B-dur) поручена двум трубам, которые играют преимущественно в терцию с вкраплением интервалов кварты, квинты и сексты. Она звучит на фоне повторяющейся гармонической формулы у двух тромбонов и тубы, которые играют в октаву с нижней терцией от I к V ступени в нисходящем движении, в упругом ритмическом сопровождении военного барабана. Оstinатная формула вызывает ассоциацию с жанром эстрадных куплетов, что соотносится с восприятием этой музыки как «наивной» по словам режиссёра. Штриховая палитра, сочетающая акценты и staccato, динамика *mf*, чеканный четырёхдольный метр, пунктирный ритм и изложение темы в форме квадратного периода подчёркивают жанровую составляющую номера. Характеризуя материал, нужно упомянуть об элементах гротеска в этой бравой музыке — преувеличенно быстрый для настоящего марша темп; отсутствие гармонических смен, когда все выстраивающиеся аккордовые вертикали фактически являются результатом сложной остинатной фигурации одной единственной, словно застывшей, гармонии — тоники, её своеобразной гетерофонной разработкой; угловатый мелодический рисунок, сочетающий в себе многочисленные скачки на различные интервалы (кварты, квинты и сексты), движение по звукам аккордов и постепенное движение; и резкая смена длительностей в т. 3-4, с подчёркнутой остановкой на вспомогательной вводнотоновой терции к III-V ступеням, в которой появляется #IV ступень («лидийская

кварта») характерная для музыки Прокофьева, связанной с военными образами.

На протяжении всей сцены битвы (№ 16-18) тематизм «Европейского оркестра» практически не изменяется, однако авторские ремарки связывают музыку со сценическим действием — это и приближающаяся победа в первой битве (ремарка: «ближе, победно» [13, с. 47]); и появление в конце № 16 Маржерета и Розена; и вторая битва (ремарка: «Битва разгорается вновь» [13, с. 54]), в которой определяется исход сражения («Когда, наконец, западноевропейская музыка начнёт явно одерживать верх, зазвучит текст» [10, с. 398]).

Пример 1. № 16, т. 1-8.

The musical score consists of two systems. The first system includes staves for 2 Trombe, 2 Tromboni e Tuba, and Tamburo militare. The tempo is marked as quarter note = 144. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The music is marked *mf*. The second system begins with a first ending bracket labeled '1'.

Развитие сцены начинается с появлением нового тематического материала. Образ русского войска («Азиатский оркестр» — «сборная рать Бориса, которая идёт в бой с воплем» [цит. по 16, с 103], «»а» [обведённая в квадрат чёрными чернилами.— И. П.]» [21, с. 81]) ярко контрастен предыдущему.

Изменения заметны на всех уровнях музыкальной выразительности. Тема «Азиатского оркестра» состоит из двух контрастных элементов:

1. Первый элемент (проводится дважды в т. 9-12) — на фоне «страшного» остинатного квартаккорда (b-e¹-a¹ — тритон + кварта) у четырех валторн с сурдинами с тритоном в основе («лидийская кварта» от **b**), который в сочетании со звучанием тарелок дает почти сонорный эффект звукового пятна, звучит дублированная секундами мелодическая фраза у двух труб, изображающая крики, звон мечей и лязг сабель. Звучание медных духовых сопровождают барабан, который играет дробь на **ff**, и удары тарелок. Отсутствие сильных долей и появление синкоп в мелодии способствует появлению ощущения дезорганизованности и разлада.

2. Второй элемент (т. 13-14) завершает дикую, необузданную тему азиатов — грозный унисон валторн и тубы с сурдинами, движущийся по звукам развернутого уменьшенного сектаккорда (g-e-b-g) в нижнем регистре, сопровождается ударами большого барабана и там-тама.

Пример 2. № 16, т. 8/4=9/1-14².

The musical score is for a full orchestra. It features the following parts: 2 Trombe (Trumpets), 4 Corni (Horns), Tuba, Tamburino (Tambourine), Piatti (Cymbals), Cassa (Drum), and Tam-tan (Gong). The tempo is marked 'Poco più mosso' with a metronome marking of 160. The score includes various dynamics such as *ff* (fortissimo) and *con sord.* (con sordina). The time signature is 4/4. The score shows complex rhythmic patterns and dynamics, including 'ff' (fortissimo) and 'con sord.' (con sordina).

Тема «Азиатского оркестра» вступает в противодействие с темой «Европейского оркестра». Отличия выявляются на многих уровнях — в интонационно-мелодической природе образа, ритмической организации, трактовке формы (тема «Азиатского оркестра» представляет собой структуру из трех фраз, где в т. 9-12 — первая фраза, повторенная дважды, т. 13-14 — вторая заключительная фраза), использовании гармонических и фактурных средств. Если в теме поляков была важна мелодическая составляющая, четкость ритма, замкнутость формы и жанровое оформление, то в теме русских главным становится преобладание характера звучания над выразительностью отдельных элементов музыкального языка. Ремарки Прокофьева связаны с происходящим на сцене — первое появление русских войск «сопровождается дикими

² Цифра через дробь обозначает долю в такте, на которую вступает оркестр. Знак равенства обозначает метроритмическое смещение доли, в результате которого происходит короткое совместное звучание двух оркестров (наложение).

криками» [13, с. 48]; слова А. С. Пушкина («Здесь должно быть несколько человек, не менее двенадцати, и все они кричат: "Беда, беда! Царевич! Ляхи!"» [3, с. 291]), помещённые в партитуру, отражают настроение воинов; а последняя ремарка: «Русские снова бегут» [13, с. 59] означает поражение рати Годунова³.

«Все указанные музыкальные моменты могут быть очень коротки. В отношении их длительности мы всецело полагаемся на Ваше чувство времени» [10, с. 398].

Своеобразная хаотичность звучания ставит под сомнение, разрушает размеренность первой темы, сбивает её с установившегося хода. Создаётся яркий визуальный образ столкновения противников, тактика которых базируется на абсолютно различной стратегии боя. У одних — сплочённость и порядок, у других — неожиданность яростной атаки. Выразительное звучание достигается тембровым диалогом двух оркестров. Если в музыке «более стройного, более культурного» [13, 398] «Европейского оркестра» слышно слаженное звучание инструментов военного духового ансамбля, то в музыке «возбуждающего к бою, дурманящего» [там же] «Азиатского оркестра», при помощи оригинального тембрового состава, намеренно подчёркиваются скифские и варварские черты.

³ эта музыка повторяется там, где у Пушкина ремарка: «Сражение. Русские снова бегут» /стр. 71 [С. 84] книги.— И. П./

Схема 1. Состав оркестров.

Состав оркестров		
<i>Европейский оркестр</i>	<i>Азиатский оркестр</i>	<i>Немецкий оркестр</i>
<i>Духовые инструменты (медные и деревянные)</i>		
2 <u>Trombe</u> 2 <u>Tromboni</u> Tuba	2 <u>Trombe</u> 4 <u>Corni</u> Tuba	2 <u>Piccoli</u> <u>Corno</u>
<i>Ударные инструменты</i>		
<u>Tamburo militare</u>	<u>Tamburino</u> <u>Piatti</u> <u>Cassa</u> Tam-tam	Павловский барабан

Музыкальный фрагмент, характеризующий образ поляков, С.С. Прокофьев впоследствии использует в сцене № 7 из III действия «Семёна Котко», который был создан в 1939 году⁴. Авторская ремарка: «Приближается немецкий отряд»⁵, сопровождающая эпизод в опере, фактически, оказывается уместной и в контексте рассматриваемой сцены битвы из «Бориса Годунова».

№ 17 («Б» [обведённая в квадрат чёрными чернилами, справа сверху от буквы "Б" помещена цифра "17", справа снизу от буквы "Б" помещена цифра "18", обведённая в круг красным карандашом.—

⁴ Также музыка данного эпизода была использована в сцене «Казнь» (№ 5) из сюиты «Семён Котко» (opus 81 bis).

⁵ См. Прокофьев С. С. Опера «Семён Котко».— М.: Музгиз, 1960. С. 194-197.

И. П.]» [21, с. 81]) становится экспозицией нового образа — фрагмент, характеризующий немецкие войска, близок образу поляков. Бойкая и незамысловатая мелодия, сочетающая в себе поступенное движение, опевания и скачки, звучит у двух флейт-пикколо на фоне угловатого подголоска валторны и энергичного *ostinato* малого барабана. Тональность F-dur, близкая «военному» B-dur; широкая штриховая палитра — многочисленные акценты, *staccato*, интонационные лиги; динамика *f*; чеканный четырёхдольный метр; изложение темы в форме квадратного периода указывают на жанровое решение номера — марш. Гротесковая марионеточность образа подчёркивается особенностями мелодической линии; преувеличенно быстрым для марша темпом; выразительными интонационными переключками (появившаяся тирата у валторны в нижнем регистре — т. 1, затем звучит у флейт-пикколо в верхнем — т. 4); и, особенно, регистровым контрастом в оригинальном тембровом решении, благодаря которому создаётся воздушность между фактурными планами. Делая инструментовку этого музыкального фрагмента, С. С. Прокофьев последовал рекомендации В. Э. Мейерхольда: «Музыка немцев должна быть смешной / пример возможной инструментовки — пикколо с барабаном /. [Все слова, начиная с "немцы строятся" и заканчивая "пикколо с барабаном" обведены в квадрат красным карандашом.— И. П.]» [21, с. 81]. Появление немцев связано с ремаркой А.С. Пушкина помещённой в партитуру: «Входят немцы» [13, 51]. На фоне музыки звучат реплики Маржарета, который «говорит по-французски с русским акцентом» [3, с. 291], и Розена и происходит построение, а после команды: «Marsch!», отряд со словами: «Hilf Gott!» (в партитуре: «Немцы уходят» [13, с. 52]) покидает поле битвы.

Пример 3. (№ 17).

«Немцы» (т. 1-4)

$\text{♩} = 144$ Немцы входят. (остановить музыку, где понадобится)

2 Piccoli

Сопро

Павловский барабан (Tamburo rollante)

f

f

f

Detailed description: This musical score is for measures 1-4 of the piece 'The Germans'. It is in 4/4 time with a tempo of 144 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of three staves. The top staff is for two Piccolo flutes, the middle for the Cello, and the bottom for the Pavlovsky drum (Tamburo rollante). All parts start with a forte (*f*) dynamic. The Piccolo part features a melodic line with accents and slurs. The Cello part provides a harmonic accompaniment with chords and some melodic movement. The drum part plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

«Немцы» (т. 5-8)

Detailed description: This musical score is for measures 5-8 of the piece 'The Germans'. It continues the three-staff arrangement from the previous section. The Piccolo part continues its melodic line, the Cello part continues its accompaniment, and the drum part continues its rhythmic pattern. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of each staff.

Возникают аллюзии с номерами из опер «Кармен» Ж. Бизе и «Пиковая дама» П. И. Чайковского, где наивный характер музыки, также использующей флейту-пикколо, является прямой характеристикой образа детей. Но если Бизе и Чайковский имели конкретную цель — изобразить игрушечное шествие ребят, подражающих взрослым солдатам, то в музыке Прокофьева очень ярко проглядывают черты сарказма и насмешки над всем происходящим действием, тем самым подтверждая возможность решения этой сцены в духе «театра представления». Возникает ощущение не настоящих военных действий, а, своего рода, детской игры в войну.

В **№ 18** взаимодействуют все три оркестра — немецкий, европейский и азиатский, но после ухода немецкого отряда, «сражаются» только два последних. Фактически это «повтор музыки первого сражения» [10, с. 398]. Наложение звучания извне придаёт сцене наивно-марионеточный характер, ещё раз подчёркивая драматургическую направленность действия. Эпизод построен на полифоническом сочетании индивидуализированных тематических комплексов. Зрительная выразительность позволяет говорить о кинематографическом принципе кадрового монтажа, который реализован в музыкальной форме (наслоение планов, переключение точки зрения, смена кадров).

Схема 2. Взаимодействие эпизодов на протяжении № 16-18.

Общая схема взаимодействия эпизодов на протяжении № 16-18.

Оркестр	Европейский оркестр							Азиатский оркестр							Несим					
Цвет и схема	[Red]							[Yellow]							[Blue]					
Тональность	B-dur							-							F-dur					
Темп (♩=)	144							160							144					
Сцена №	16							17							18					
Такт №	1	8/4	15	20	23	29/3	3	36	52	70	76	77/4	84	8	91	92	94	100/3	105	107
		=				=	4					=		6				=		
		9/1 ³				30/1						78/1						101/1		114
Графическая схема сцены	[Red]	[Red]	[Red]	[Red]	[Red]	[Red]	[Red]	[Blue]	[Blue]	[Blue]	[Blue]	[Blue]	[Blue]	[Blue]	[Blue]	[Blue]	[Red]	[Red]	[Red]	[Red]
	[Yellow]	[Yellow]	[Yellow]	[Yellow]	[Yellow]	[Yellow]	[Yellow]	[Yellow]	[Yellow]	[Yellow]	[Yellow]	[Yellow]	[Yellow]	[Yellow]	[Yellow]	[Yellow]	[Yellow]	[Yellow]	[Yellow]	[Yellow]

Не требует доказательств то, что оригинальная режиссёрская разработка В. Э. Мейерхольда получила яркое музыкальное воплощение благодаря мастерству С.С. Прокофьева. Как пишет Е.Б. Долинская: ««В "Борисе Годунове" Прокофьев изобрёл и охотно применил свой "театр оркестров"» [7, с. 300]. Сцена «Битва» — одна из самых впечатляющих страниц во всём спектакле. Несмотря на всю разноликость и контрастность музыкального материала, его пестроту, вся сцена представляет собой единое драматургически выстроенное целое, обладающее, наряду с чисто музыкальной, ещё и зримой кинематографической выразительностью. В данной статье мы рассмотрели только часть этой многосоставной (сложной) сцены.

Однако, опираясь на этот небольшой пример, мы можем прочертить дальнейшую вырисовывающуюся перспективу изображения при помощи средств инструментального театра батальных сцен в творчестве С. С. Прокофьева — в кантате «К XX-летию Октября», музыке (а затем и кантате) «Александр Невский», опере «Семён Котко», музыке к кинофильму «Иван Грозный», в монументальном полотне «Война и мир». Как представляется, эта проблема начинает волновать композитора со второй половины 1930-х годов, и он предоставил в своем творчестве самые разные варианты ее решения. «Борис Годунов» здесь лишь первый по времени осуществления, яркий и показательный ее этап.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александров А. Подготовка и проведение пушкинского юбилея в СССР // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937.— Вып. 3.— С. 492-517.
2. Бартиг Кевин. «Пиковая дама» Прокофьева и пушкинский юбилей 1937 года // С. С. Прокофьев: к 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания / Ред.-сост. Е. С. Власова. М.: Издательство Композитор, 2016.— С. 374-407.
3. Борис Годунов // Мейерхольд репетирует: В 2 т.: Т. II. Спектакли 30-х годов / Сост. и коммент. М. М. Ситковецкой. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 1993.—С. 211-306.
4. Громов В. А. Замысел постановки // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда / Ред.-сост. Л. Д. Вендровская, А. В. Февральский. М.: ВТО, 1978.— С. 353-392.

5. Даттель Е. Л. Комментарии // Прокофьев С. С. Музыкально-драматическая композиция по трагедии А. С. Пушкина: Партитура и клави́р / Композиция Е. Л. Даттель и В. С. Непомнящего. М.: Советский композитор, 1983.— С. 113-118.
6. Даттель Е. Л. Послесловие // Прокофьев С. С. Музыка к спектаклям «Борис Годунов», «Гамлет»: Партитура и клави́р. М.: Советский композитор, 1973.— С. 84-90.
7. Долинская Е. Б. Театр Прокофьева. Исследовательские очерки. М.: Композитор, 2012.— 376 с.
8. Друскин М. С. Музыкальный театр Прокофьева // Друскин М. С. Избранное. Монографии, статьи. М.: Советский композитор, 1981.— С. 212-224.
9. Мейерхольд В. Э. «Борис Годунов» (неосуществлённая постановка) // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч.: Ч. II / Ком. А. В. Февральского. М.: Искусство, 1968.— С. 373-418.
10. Мейерхольд В. Э. Письмо к С. С. Прокофьеву // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда / Ред.-сост. Л. Д. Вендровская, А. В. Февральский. М.: ВТО, 1978.— С. 392-401.
11. Прокофьев С. С. Автобиография // Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания / сост. С. Н. Шлифштейн. М.: Музгиз, 1961.— С. 131-196.
12. Прокофьев С. С. Изучайте текст, театр, оркестр // Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / Ред.-сост. В. П. Варунц. М.: Советский композитор, 1991.— С. 143-144.
13. Прокофьев С. С. Музыка к спектаклям «Борис Годунов», «Гамлет»: партитура и клави́р / С. С. Прокофьев. М.: Советский композитор, 1973.— 160 с.

14. Прокофьев С. С. Музыкально-драматическая композиция по трагедии А. С. Пушкина: партитура и клави́р / С. С. Прокофьев. М.: Советский композитор, 1983.— 120 с.
15. Руднева Л. С. Поиски и открытия // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда / Ред.-сост. Л. Д. Вендровская, А. В. Февральский.— М.: ВТО, 1978.— С. 402-453.
16. Февральский А. В. Прокофьев и Мейерхольд // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы / ред. И. В. Нестьев, Г. Я. Эдельман.— М: Музыка, 1965.— С. 98-105.
17. Холопов Ю. Н. Новая гармония: Стравинский, Прокофьев, Шостакович // Русская музыка и XX век: Новые языки музыкального искусства / Ред.-сост. М. Г. Арановский. М.: ГоС. Институт искусствознания, 1998.—С. 433-460.
18. Холопов Ю. Н. Современные черты гармонии Прокофьева. М.: Музыка, 1967.— 478 с.
19. Цытович В. И. Колористические черты оркестровой фактуры в музыке Сергея Прокофьева // Оркестровые стили в русской музыке: Сб. статей / Сост. В. И. Цытович. Л.: Музыка, 1987.— С.95-105.
20. Якубов М. А. Секвенции Прокофьева // Советская музыка, 1988.— № 5.— С. 81-93.
21. «Борис Годунов». Музыка к спектаклю Театра им. Вс. Мейерхольда. Соч 70bis. Режиссерская партитура музыкального озвучивания спектакля с пометками С. С. Прокофьева. Книга «Драматические произведения» А.С. Пушкина изд. Гослитиздата, М., 1935 г. с пометками С.С, Прокофьева, надписью В.Э. Мейерхольда и вклеенными листами машинописи с режиссерскими разработками.— РГАЛИ Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 37.—С. 4, 5, 12, 13, 16, 29, 34, 43, 50, 63, 66, 81, 86, 95, 102, 105, 108, 113, 114.