

Кевин Бартиг

Перевод Владимира Орлова

«Пиковая дама» Прокофьева и пушкинский юбилей 1937 года

И в XIX веке, и в советские времена в России отмечали юбилейные даты своих выдающихся исторических деятелей, тем самым утверждая и возвышая достоинства нации. А.С. Пушкин — который после своей смерти в 1837-м году был объявлен основоположником современной русской литературы — являлся одной из наиболее прославляемых личностей подобного рода. Одной из задач юбилейных празднеств, посвященных 100-летию смерти Пушкина, являлось укрепление патриотизма советских граждан за счет богатого культурного наследия России. Пушкинский юбилей обрел большое значение в жизни другой русской знаменитости уже из совершенно другого времени — С.С. Прокофьева. Прожив за рубежом около двух десятков лет, в 1936-м году он осуществил окончательный переезд из Парижа в Москву, влекомый чувством ностальгии, а также надеждой найти иную, более благодатную, аудиторию для своей музыки. Прокофьевское решение было в определенном смысле обусловлено скрытым ультиматумом, обозначенным его советскими друзьями: они дали ему понять, что в интересах композитора возвратиться именно сейчас, так как в противном случае его возможность работать в СССР окажется под угрозой. И хотя Прокофьев не рассчитывал на прекращение своей международной деятельности, надеясь свободно выезжать за рубеж, интеграция в советский музыкальный социум в тот момент мыслилась им как первостепенная задача¹. Так Прокофьев оказался в Советской России, которая активно готовилась к мероприятиям, посвященным юбилею Пушкина — из чего Прокофьев намеревался извлечь пользу для себя. К примеру, он оказался в числе 24 своих новообретенных коллег, советских композиторов, написавших романсы на стихи Пушкина, которые были опубликованы Музгизом в 1937-м году. Прокофьев выполнил и более солидные заказы, в их число вошла музыка для театральных постановок пушкинских произведений «Евгений Онегин» и «Борис Годунов» (данные премьеры не состоялись по причине опалы режиссера А. Таирова, подвергнутого сокрушительной критике в том же 1936 году). Среди менее известных прокофьевских сочинений, написанных к пушкинскому юбилею, назовем музыку к фильму «Пиковая дама», режиссером которого являлся М. Ромм. Несмотря на то что Прокофьев добросовестно завершил все до единого упомянутые зака-

¹ О возвращении Прокофьева, см.: Morrison S. The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years. — New York, 2009. Особенно страницы 29–31.

зы, ни одно из произведений не прозвучало ни на сцене, ни в кино в юбилейный год в связи с различными политическими и организационными проблемами (о которых будет рассказано ниже). Прокофьевский клавир к «Пиковой даме», о которой и будет идти речь в настоящей статье, вообще воспринимается сегодня как курьезный пример — это музыка к фильму без фильма, полностью завершённая к предполагаемому времени начала съёмки, которая была отложена, а потом и полностью отменена в 1938-м году. Данный текст Прокофьева является печальным свидетельством неосуществленной масштабной кинематографической работы, обещавшей замечательный художественный результат.

«Пиковая дама» Прокофьева «растворилась» в музыкальном наследии Прокофьева, пропущенная как советскими, так и западными исследователями². Но несмотря на, казалось бы, скромный статус данного произведения, оно ставит ряд интересных вопросов. Первый из них связан с тем значением, которое имеет данное сочинение по отношению к уже долгое время обсуждаемой проблеме прокофьевского возвращения в СССР. По всей видимости, созданием «Пиковой дамы» аккурат ко времени своего окончательного переезда Прокофьев надеялся свести воедино два направления советской музыкальной пушкинианы — идеологическое и эстетическое. Так, с одной стороны, многие российские критики негодовали по поводу вольного обращения с наследием Пушкина, особенно давшего себя знать в различных оперных и сценических адаптациях его произведений — в частности, П.И. Чайковского, — в которых наличествовали перекомпоновки сюжета, пространственные добавления и искажения авторского текста. В течение 1937 юбилейного года данные сентенции зазвучали с особой силой³.

С другой стороны, ко времени переезда в Москву Прокофьев уже практиковал стиль, именуемый им «новая простота», в котором видное место отводилось лирике, а технические сложности и диссонантность большей частью избегались⁴. Сама идея «новой простоты» формировалась в миро-

² Прокофьевская «Пиковая дама» оставалась незамеченной в музыковедческой литературе до самых недавних времен. Помимо краткого упоминания данного сочинения в биографии Прокофьева Х. Робинсоном (*Sergei Prokofiev: A Biography*. New York, 1987), см. также диссертационное исследование автора этих строк: *Bartig K. Composing for the Red Screen: Prokofiev's Film Scores*. Ph.D diss., University of North Carolina, 2008. Обсуждение постановки позже появилось и в книге Morrison. Указ. соч. С. 133–141.

³ См. об этом: *Emerson C. Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme*. — Bloomington, 1986. С. 4.

К примеру, кинокритик Н. Ефимов писал в 1937 году: «Экранизация произведений классиков вырастает в наших условиях в сложнейшую и серьезнейшую проблему освоения оставленного наследства в его подлинном, неискаженном виде» (*Ефимов Н. Пушкин на экране // Искусство кино. 1937. № 2. — С. 28*).

⁴ Наиболее развернутое изложение принципа прокофьевской «новой простоты» предложено С. Прессом в его книге *Prokofiev's Ballets for Diaghilev*. Burlington, 2006.

воззрении Прокофьева уже с 1925 года, и потому приверженность к ней Прокофьева никак не может быть связана напрямую с решением композитора поселиться в Советской России. Между тем данный стиль, уже опосредованный Прокофьевым в его творчестве, показал себя как вполне соответствующий новому контексту, учитывая факт большого количества позднеромантических адаптаций, представленных (и критикуемых) в советской панораме пушкинского юбилея⁵.

Второй вопрос: как и каким образом может сочетаться русская литературная классика с «новой простотой» модерниста Прокофьева? Внимательное изучение забытой партитуры «Пиковой дамы» показывает, что прокофьевский подход к созданию музыки к данному фильму полностью отличен от того, каким он проявился при работе над последующими, гораздо более известными, картинами «Александр Невский» и «Иван Грозный». «Пиковая дама» является единственным примером, отображающим сущность раннего подхода Прокофьева к жанру музыки к фильму; и поскольку фильм так и не был снят, то и данный подход оказался потерян для истории. В дальнейшем Прокофьев, изрядно поменявший свое художественное мировоззрение, обратился к работе над фильмами, отвечающими принципиально иным политическим и эстетическим требованиям.

«Новая простота» и «подлинный Пушкин»

Осенью 1833 года Пушкин завершил повесть «Пиковая дама», которая и сейчас остается одним из самых популярных произведений самого знаменитого русского литератора. Сочинение быстро оказалось на оперной сцене. Первая адаптация, *La Dame de pique*, Э. Скриба и Ж. Галеви (1850), сделанная по переводу П. Мериме, сегодня полностью забыта, хотя она и открыла длинный ряд сценических воплощений произведения Пушкина. Лаконичная повесть требовала различных добавлений и развития при переработке ее в либретто; попав в руки П.И. Чайковского и его либреттиста, брата композитора, Модеста, «Пиковая дама» предстала как масштабная трехактная опера⁶. Притворная страсть Германна к Лизе (эта неискренность многократно демонстрируется в тексте Пушкина, например, любовные письма Германна, переписанные им из немецких романтических романов) здесь показана как искреннее любовное влечение, равное по драматической силе его страсти к трем картам. В опере чувства Лизы разделены между Германном и другим претендентом, князем Елецким — персонажем, которого нет в пушкинском тексте. И если в финале повести

⁵ См. сноску 3.

⁶ О повести и либретто данной оперы см.: Roberts C. Puškin's 'Pikovaja dama' and the Opera Libretto // Canadian Review of Comparative Literature. 1979. № 6. — С. 9–26.

душевнобольной Германн оканчивает свои дни в больнице, а Лиза выходит замуж за «очень любезного молодого человека», то в опере судьба двух центральных персонажей сходна пути Тристана и Изольды, последовательно приближающихся к своей гибели в финальной сцене.

Но если все приведенные модификации вполне укладывались в конвенциональные принципы оперы конца XIX века, то одно изменение существенно выделяло оперу из обычного ряда, сильно меняя ее психологические и культурные очертания: стилизация миниатюрной оперы XVIII века с пантомимой, вставленной в сцену бала во II акте, была осуществлена благодаря временному сдвигу действия оперы из пушкинского 1833 года на 40 лет в прошлое. Данная поправка во временном измерении открыла дорогу для других несоответствий. В сцене, в которой Лиза и Полина развлекают подруг своим незамысловатым пением, текст, который они поют, сочинен В. Жуковским только 15 лет спустя после создания Пушкиным своего произведения. А исполнительский стиль изображенного здесь домашнего музицирования станет популярным только через многие десятилетия.

Как, например, полагает Б. Гаспаров, данное временное разветвление распространяется также и на Германа, являвшегося персонажем конца XVIII века, который осуждал добро и зло, труд и честность, ясно предвосхищая душевный недуг, который будет центральным для эпохи *fin-de-siècle* спустя столетие⁷. Многие критики, в особенности первых десятилетий XX века, утверждали, что партитура Чайковского свободно смешивает моцартовские дивертисменты с романсами 1830-х, что чередуется с яркими драматическими страницами.

Огромная популярность «Пиковой дамы» Чайковского породила нескончаемые столкновения между пушкинским оригиналом и его оперной версией. Г. Пастур, автор исследования о судьбе повести и о ее различных сценических воплощениях, пишет о том, что со времени премьеры оперы пушкинская повесть читалась уже с музыкой Чайковского, «звонящей» в ушах ее читателей. В том же тоне историк литературы А. Вишевский заявляет, что многие образованные люди в России будут изрядно удивлены, если узнают, что такие сакраментальные строки, как воззвание Германа «три карты, три карты, три карты!», обнаруживаются только в опере Чайковского, но не в тексте Пушкина⁸. Многоуровневое смешение повести и либретто простирается далеко за пределы представлений о «Пиковой

⁷ *Gasparov B. Five Operas and a Symphony: Word and Music in Russian Culture.* — New Haven, 2005. — P. 158.

⁸ *Pastur G. Terrible Screeching: Adaptation of Pushkin's Queen of Spades in Theater, Opera and Film.* Ph. D diss., Univ. of Southern California, 2001. P. 60–61. *Vishevsky A. The Queen of Spades Revisited, Revisited, and Revisited... How Time Changed Accents // Russian Studies in Literature.* 2004. № 40. — P. 21.

даме» обычных читателей и любителей музыки. Два немых фильма на основе «Пиковой дамы», созданных П. Чардыниным (1910) и Я. Протазановым (1916), также свободно сочетали сюжетные идеи Пушкина и Чайковского. Примечательно, что как сам факт искажения пушкинского текста, так и критика, раздававшаяся по случаю данных искажений, несколько не уникальны в случае «Пиковой дамы»: критики нападали и на Мусорского за его переделки пушкинской трагедии «Борис Годунов», и на Прокофьева за «испорченную» прозу Толстого в опере «Война и мир».

В течение 1930-х годов оперные воплощения произведений русского классика вступили в противоречие с отличительной особенностью искусства сталинского режима, стремившегося манипулировать образами и идеями из русской истории ради решения сиюминутных политических задач. С официального благословения, с середины указанного десятилетия в советской культуре формируется пантеон великих исторических деятелей: от героев-военачальников (упомянутый Александр Невский) до культурных светил, таких как Пушкин. Каждый из них мыслился как олицетворение внушительной мощи нации. Намерения властителей страны, таким образом, были прежде всего прагматическими. Как объясняет К. Эмерсон в своей книге, посвященной теме Бориса Годунова в русской культуре, — русским в немалой степени свойственна вера в «закрытое будущее» — в то, что прошлое напрямую предопределяет развитие событий в будущем. «События отдаленного времени, — как она пишет, — становятся событиями немедленно наступающей *современности*»⁹. Так, запущенный Сталиным процесс «воскрешения истории» в различных областях общественной жизни, включающих прессу, публичные речи, искусство, музыку и общественные мероприятия, апеллировал к одной константе советского мировоззрения: образ могучей и несокрушимой России, простирающейся *назад* во времени, являлся зеркальным отражением той же России, простирающейся *вперед*. Опора сталинской культуры на российскую историческую образность долгое время осознавалась просто как поворот к консерватизму советской политики, шаг в сторону от марксистско-ленинской эстетики 20-х годов, которая ознаменовала радикальный разрыв с прошлым. К примеру, известный историк Н. Тимашев, эмигрировавший из России в 1920 году, обозначил данный поворот как Great Retreat (великий возврат). Однако исследователь Д. Бранденбергер предложил несколько иное видение данного процесса: сталинский режим «переосмыслил» советскую историю (теперь уже изобиловавшую знакомыми образами русского национального прошлого), но именно для того, чтобы приобщить население (которое в своей большей части не могло или не желало принять советскую идеологию в прямом

⁹ Emerson C. Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme. — Bloomington, 1986. — P. 10.

виде) к марксистско-ленинской теории. Знакомые истории из национального прошлого, а не политические доктрины, показали себя как наиболее убедительные средства воздействия на советских граждан в 1930-е годы. Так, в то время была установлена крепкая связь между коллективным сознанием масс и российской историей; и это часто давало проявления в стиле грубого национального шовинизма, — поскольку российская культура оказывалась в привилегированном положении относительно культуры других народов СССР¹⁰.

Почитаемый как отец русской литературы Пушкин оказался одним из наиболее прославленных героев советского исторического пантеона. 15 декабря 1935 года Политбюро учредило комитет, состоявший из 50 членов, задачей которого являлось «увековечить память Пушкина среди народов СССР и содействовать широкой популяризации его творчества среди трудящихся». Документ политбюро изобилует гиперболами, посвященными образу Пушкина, которые составят самую суть критического дискурса, развернувшегося во время отмечания юбилея: авторами постоянно употреблялись такие выражения, как «великий русский поэт», «создатель русского литературного языка и родоначальник новой русской литературы», который обогащает «человечество бессмертными произведениями художественного слова»¹¹. Спустя два дня на первой странице газеты «Правда» были анонсированы приготовления к юбилейным событиям, которые включали в себя лекции, заседания читательских кружков, прочие культурные мероприятия. Также сообщалось о поступлении в продажу нового собрания сочинений Пушкина, изданного многомиллионным тиражом¹². Известные места в Москве, такие как Останкинский дворец, Нескучная набережная и Государственный музей изящных искусств, были переименованы в честь поэта. Как пишет К. Петрон в книге о сталинских празднованиях, целью юбилея являлось использование всенародной любви к Пушкину ради укрепления советской политической системы¹³. Другой исследова-

¹⁰ *Brandenberger D.* National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931–1956. — Cambridge, 2002. — P. 9. См. также: *Tucker R.C.* Stalin in Power: The Revolution from Above, 1928–1941. — New York, 1990; *Brooks J.* «Thank You, Comrade Stalin»: Soviet Public Culture from Revolution to Cold War. — Princeton, 1999; *Martin T.* The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923–1939. — Ithaca, 2001 (особенно гл. 11); *Hoffmann D.L.* Stalinist Values: The Cultural Norms of Soviet Modernity 1917–1941. — Ithaca, 2003 (особенно гл. 5); *Hosking G.* Rulers and Victims: The Russians in the Soviet Union. — Cambridge, 2009.

¹¹ Стенограммы Политбюро, опубликованы в книге: Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б)-ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике, 1917–1953 гг. / сост.: А. Артизов, О. Наумов. — М., 1999. — С. 218, 280–281, 344–346, 353.

¹² Великий русский поэт // Правда. 1935. 17 декабря. — С. 1.

¹³ *Petrone K.* Life Has Become More Joyous, Comrades: Celebrations in the Time of Stalin. — Bloomington, 2000. — P. 115.

тель, С. Сандлер, указывает на ряд смысловых наслоений, возникших в результате данной культурной антрепризы. Наиболее очевидным следствием пушкинских мероприятий явилось всенародное обожание Пушкина, так как Пушкин из национального поэта превратился в героя, которому советские граждане были готовы подражать. Как следствие из данного обстоятельства, такая любовь к Пушкину в немалой мере воплощала государственное единство. В советском искусстве это понятие всегда близко соседствовало с идеологическим конформизмом, и именно таким образом канонизация Пушкина и была осуществлена¹⁴. Иными словами, увековечивание Пушкина в 1937 году породило направление «советского фундаментализма»: по замыслу властей русские люди должны были объединиться в своем почитании великого поэта, величайшего литератора всей нации — что укрепляло, таким образом, и весь государственный строй.

Неожиданная идеологизированность личности Пушкина привела к тому, что авторы произведений на его тексты предстали как осквернители своими недопустимыми вольностями слов лучшего национального поэта. Чайковский, который еще не был возвеличен до уровня обитателей советского пантеона — это произошло только в 1940 году, во время празднования его столетнего юбилея, — нередко оказывался мишенью для различных критических атак. Советских чиновников мало заботила популярность музыки Чайковского; в СССР на тот момент существовал миф о том, что произведения композитора пессимистичны, начинены чувством уныния и тоски, и не очень совместимы с верой в светлое будущее, обещанное мировой революцией¹⁵. Известный режиссер В. Мейерхольд, член упомянутого пушкинского комитета, предложил свои художественные коррективы, компенсирующие данные «упущения» Чайковского. Поставив задачей вернуть «пушкинское» начало опере Чайковского «Пиковая дама», он осуществил свою постановку оперы в ленинградском бывшем Михайловском театре в 1934–1935 годах, значительно переделав оперу, удалив значительную часть музыки, ради того чтобы привести ее к большему соответствию литературному первоисточнику. Однако, как сетовали критики, возведение Пушкина в привилегированное положение оказало разрушительный эффект на саму музыкальную составляющую оперы, из которой ушла связующая линия, объединявшая различные эпизоды, что в итоге повредило как автору слов, так и автору музыки¹⁶.

¹⁴ Sandler S. Commemorating Pushkin: Russia's Myth of a National Poet. — Stanford, 2004. — P. 107–109; Sandler S. The 1937 Pushkin Jubilee as Epic Trauma // Epic Revisionism / Kevin Platt и David Brandenberger. — Madison, 2006. — P. 196.

¹⁵ Poznansky A. Tchaikovsky as Communist Icon // For SK: in celebration of the life and career of Simon Karlinsky / Michael S. Flier и Robert P. Hughes. — Berkeley, 1994. — P. 233.

¹⁶ Копытова Г.В. Пиковая дама: Замысел, воплощение, судьба. — СПб., 1994. — С. 133–198. См. также: Потапова Л. О некоторых особенностях спектакля «Пиковая дама» в постановке Вс.Э. Мейерхольда // Театр и драматургия. 1976. № 6. — С. 143.

Сами критики и не особо скрывали своей претенциозности при обсуждении пушкинских постановок. В этом отношении одним из типичных образцов критики подобного рода явилась объемная публикация специалиста по кино Н. Ефимова «Пушкин на экране». По его мнению, «Пиковая дама» в самой своей основе связана с «неудержимым декадансом русской буржуазной культуры». Увядание и кризис, которыми отмечена эпоха завершения этой культуры, привели создателей фильмов Протазанова и Чардынина к идее воплотить «мистические темы», показав не пушкинские персонажи, но «мертвецов и страшных маниаков, видения гиньоля». Отдельной критики был удостоен «демонический» Германн в постановке Протазанова, который, как полагал Ефимов, был определенно скопирован с персонажа из оперы Чайковского. Ефимов обозначил оба фильма как «символистские», полагая, что они оба вызывают болезненное восприятие в стиле *fin-de-siècle* (семена которого содержатся в образе Германна из оперы Чайковского, как отметил Гаспаров). Одним словом, фильмы были представлены декадентскими, характерными для самой российской истории, искоренение которой следовало осуществить одновременно с возведением Пушкина в советский пантеон.

В это время «Мосфильм» и поручил Ромму съемку фильма по мотивам «Пиковой дамы». Тогда Ромм только начинал свой путь режиссера. На его счету числилась лишь одна картина (немой фильм «Пышка» 1934-го года)¹⁷. В качестве сценариста был приглашен Э.А. Пенцлин¹⁸, с которым Ромм разработал предварительный сценарий фильма. Вторым помощником режиссера являлся художник В.П. Каплуновский¹⁹: согласно его начальным эскизам, в фильме планировалось использовать костюмы в стиле начала XIX века, но данные изображения постановки не попали на пленку в результате окончательной отмены съемок фильма (см. *иллюстрации*)²⁰.

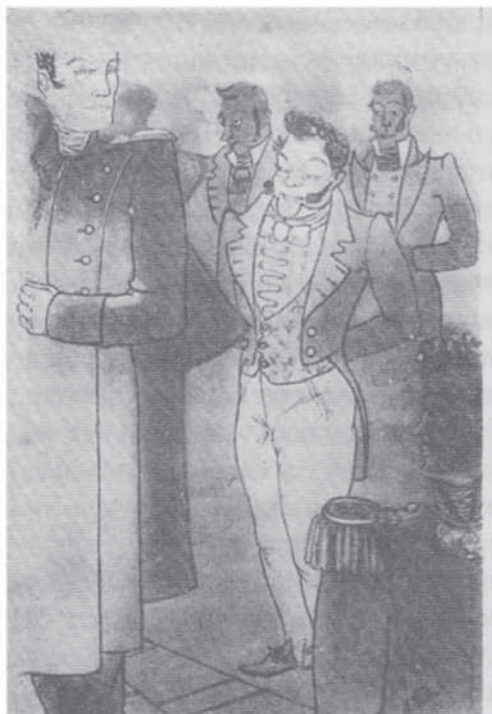
Ромм и Пенцлин быстро соорудили сценарий, сотканный из различных цитат из пушкинского текста. Полагая, что публика знает повесть достаточно хорошо, авторы решили не отвлекать зрителей голосом за кадром, изъяв вездесущего рассказчика, представленного у Пушкина. Дабы упростить действие, сцены повести были перегруппированы и выстроены в

¹⁷ См. об этом: *Зак М. Михаил Ромм и его фильмы.* — М., 1988.

¹⁸ *Пенцлин Эдуард Адольфович* (1903–1990) — кинорежиссер, сценарист.

¹⁹ *Каплуновский Владимир Павлович* (1906–1969) — кинорежиссер, художник-постановщик.

²⁰ Пять эскизов Каплуновского опубликованы в журнале «Искусство кино» (1936, № 7). Они никак не иллюстрируют одну из амбициозных задач Ромма — первым в советском кинематографе использовать цвет (см. *Зак М. Михаил Ромм и его фильмы.* Указ. изд. С. 60). Первым советским цветным фильмом явилась грубо поставленная картина «Груня Корнакова», впервые показанная в СССР 2 июня 1936 года. Ромм сумел снять фильм в цвете только в 1952-м.



«Германн»



«Графиня»

Эскизы В.П. Каплуновского к кинофильму «Ликовая дама» с музыкой С.С. Прокофьева.
Опубликованы в журнале «Искусство кино», 1936, № 7

хронологическом порядке; три коротких эпизода воспоминаний о прошлом перенесены в настоящее время действия повести. Ромм полностью осознавал, что фильм должен был отвечать и марксистско-ленинским запросам: в сценарии появляется фигура кучера графини, которому дважды поручается словесная реплика. Ромм представил кучера как представителя набирающего силу мелкобуржуазного класса, символизирующего закат высокой буржуазии и аристократии, что открывало дорогу развитию и распространению классовой борьбы. Позже он говорил о данном изменении текста как о привнесении «очень важной социальной идеи», одной из «многих вещей, Пушкиным не написанных», но которые казались ему «чрезвычайно важными»²¹.

Еще одним вторжением в пушкинский текст является краткая сценарная сцена, в которой изображается Германн, захваченный идеей победить в карточной игре. Изображается состояние квазигаллюцинации Германна, которому слышатся многочисленные стоны бедствующих. Спутник пья-

²¹ Ромм М.И. Избр. произведения / ред-сост. Л. Белова и др. — М.: Искусство, 1980. — Т. 2. — С. 156.

ного солдата стучит в его дверь, что наводит ужас на Германна, оттеняя и одновременно приготавливая появление призрака Графини. Возможно, Ромм понимал, что, поскольку в фильме больше не присутствует голоса пушкинского рассказчика, который периодически разъясняет состояние Германна читателю, — краткая сцена, отображающая больную психику персонажа, становится необходимой²².

Прокофьевский музыкальный стиль «новой простоты» стал результатом десяти лет экспериментирования. С. Пресс, обстоятельно изложивший историю развития данного стиля на примере прокофьевских балетов для дягилевской антрепризы, указывает на то, что партитура балета «Стальной скок» (1925) фактически уже изобличает периодическое использование стиля «новой простоты»: это ясные структуры, значительно уменьшенное количество диссонансов и увеличившееся — лирических фрагментов. Два года спустя данные вкрапления обрели права полноценного стиля в балете «Блудный сын» (1927), последнем сочинении Прокофьева, написанном по заказу Дягилева²³. Тот же стиль характерен и для многих других его произведений, например, для Второй симфонии (1925).

«Новая простота» ярко контрастирует с нарочитой и чрезмерной сухостью, из-за которой Прокофьева и нарекли *enfant terrible* на раннем этапе его карьеры. По мере внедрения данного стиля в свою композиторскую практику Прокофьев давал различные публичные разъяснения своего нового направления, озабоченный тем, что его «новая простота» может быть ошибочно принята за потакание низкому вкусу толпы. К примеру, в интервью в Праге (1932) он рассказал о своем стиле, уподобив его свежему ростку в океане разложения: «Путают слишком часто модные тенденции с подлинными течениями в искусстве, и относятся к временным веяниям моды уж очень всерьез. Давно уже миновали времена ярких ниспровержений в музыке. Господство диссонансов прошло, оно на последнем издыхании. Джаз влачит жалкое существование, отодвинутый на задворки, он так же обречен на смерть. Но нужно было пробиваться сквозь диссонансы, пройти сквозь атональность, сквозь джаз, чтобы обрести буквально неспаханную целину — прийти к истинно современной музыке, главным девизом которой стало движение к простоте: простоте голосоведения, простоте мелодики, простоте формы, звуковых эффектов»²⁴.

Заявления вроде вышеприведенного преследовали разные цели. С одной стороны, дистанцирование от экспрессионизма и джаза уводило Прокофьева от художественных принципов нововенской школы, а также от композиторов французской Шестерки в сторону «новой простоты».

²² РГАЛИ, ф. 631, оп. 3, ед. хр. 238, л. 7.

²³ Press S. Prokofiev's Ballets for Diaghilev. Op. cit. P. 229.

²⁴ Интервью, 11 января 1932, опубликовано в Prager Presse 12 января. Цит. по: Назад к простоте музыки // Прокофьев о Прокофьеве. С. 100–101.

Так, в том же интервью Прокофьев отстраняется от романтических тенденций максимальной эмоциональности, частично повторяя те же мысли, что изложил ранее в другом интервью для американского издания. «Эта новая простота, — говорит Прокофьев, — также предполагает и меньшую усложненность эмоционально-психических состояний, что, естественно, ведет к меньшему использованию диссонансов, которые будут применяться лишь в качестве специфического средства выразительности»²⁵.

С другой стороны — и что наиболее важно — Прокофьев демонстративно разделял свои сочинения, написанные в данном стиле, от более сложных диссонантных опусов.

Фактически композитором сознательно очерчиваются два различных направления в рамках собственного творчества. Таким образом, он заверил своих слушателей, что творческое экспериментирование не означало отказ от модернистского прошлого. Скорее, он прорабатывал альтернативное направление в своей творческой деятельности, параллельное работе над «серьезными симфоническими произведениями, рассчитанными на вкус искушенных любителей музыки»²⁶.

Освоив идею «новой простоты» в парижских балетах в течение второй половины 1920-х годов, композитор был убежден, что наиболее полное раскрытие данного стиля возможно в жанре звукового фильма, к созданию которого приступил в 1930-е годы. В мае 1933 года Прокофьев формулирует, что пришло время для сочинения произведений «для масс, которые в то же время останутся хорошей музыкой»²⁷. Соответственно в его первой партитуре музыки к фильму «Поручик Кижэ» (1934) он сделал главный акцент на лирических, не разрабатываемых темах, на простых структурах и на скупом использовании самой музыки. Те же принципы работы были активно использованы в музыке к различным спектаклям и другим постановкам 1930-х годов, которые в дополнение к двум работам в рамках пушкинского юбилея включали музыкальное сопровождение к спектаклям «Египетские ночи» и «Гамлет», поставленным по мотивам произведе-

²⁵ Prokofiev Hopes for the Arrival of a Period of «New Simplicity» in Music // Los Angeles Evening Express. 19 февраля 1929. Цит. по: Прокофьев надеется, что наступает период «новой простоты» в музыке // Прокофьев о Прокофьеве. С. 90–91. См. также статьи и интервью Прокофьева на эту тему, данные в Чикаго (1930), в Мадриде (1935) и в Париже (1936) в русском переводе: «Прокофьев проводит различие между модернизмом и современностью» // Там же. С. 89–90. «Беседа с Сергеем Прокофьевым» // Там же. С. 128–129. «Я буду признан классиком в следующем поколении» // Там же. С. 138–139. См. также Прокофьев С.С. Пути советской музыки // Известия. 16 ноября 1934. — С. 4. Цит. по: Прокофьев о Прокофьеве. С. 128.

²⁶ Прокофьев С.С. Советское слушатель и моё музыкальное творчество // Прокофьев о Прокофьеве. С. 127.

²⁷ Прокофьев. Дневник. Т. 2. С. 829.

дений Пушкина и Шекспира в Ленинграде в 1938 году. Переезд Прокофьева в Москву обозначил необходимость более срочного внедрения стиля «новой простоты» в его композиторскую практику: так, судя по письмам первой жены композитора, Лины, Прокофьев надеялся, что предложение упрощенного стиля представит его в положительном свете перед теми советскими чиновниками, которые ранее устраивали холодный прием его эпатажным композициям²⁸.

Так, в начале 1936 года, в момент прокофьевского возвращения, эстетические принципы, разработанные Прокофьевым в течение предыдущего десятилетия, пересеклись с политически инспирированными гражданскими чувствами русской исторической фигуры. Прекрасно отдавая себе отчет, что канонизация происходит в имманентно советском стиле, Прокофьев тщательно контекстуализировал свои пушкинские сочинения. В своих интервью в прессе, данных в связи с его возвращением на родину, он периодически выражал серьезные намерения найти подлинного Пушкина, обходя «ловушки», расставленные создателями оперы и фильмов на основе пушкинских произведений. Главным прокофьевским обвиняемым оказалась «Пиковая дама» Чайковского, которую он высмеивал как образчик «очень дурного вкуса». Прессе также было сделано заявление, что в своей работе он придерживался «истинного духа Пушкина», что в то же время оценивалось им «неблагодарной задачей», так как «слишком уж наш слушатель любит замечательную музыку Чайковского, слишком трудно будет ему отказаться от любимых музыкальных образов»²⁹. Высказывания, подобные этому, выражали почтение чувствуемому литератору и одновременно предусмотрительно дистанцировали произведение Прокофьева от прославленной оперы XIX века, основанной на том же пушкинском сочинении. Так, Ф. Майес даже предложил, что «Пиковая дама» Прокофьева явилась результатом прокофьевской неприязни «мелодраматического подхода» Чайковского и стремления Прокофьева «осуществить гораздо более тесное соответствие музыки сухому стилю Пушкина»³⁰.

Конечно же, прокофьевский поиск стилистического «соответствия» Пушкину не заключал в себе ничего нового или уникального — подобные призывы были не редки ни в 1930-е годы, ни ранее в российской истории. Тем не менее мысль Майеса о сравнении музыкального и литературного стиля весьма любопытна: принцип упрощения и экономии, уже воплотившийся в стиле Прокофьева, мог явиться веской альтернативой методу «наплыва» стилистических средств, в результате применения которых сжатая

²⁸ Morrison. The People's Artist. Op. cit. P. 43.

²⁹ Прокофьев С.С. Мои планы // Вечерняя Москва. 1936. 22 июня. С. 3. Цит. по: Прокофьев о Прокофьеве. С. 142.

³⁰ Maes F. A History of Russian Music / Arnold and Erica Pomerans. — Berkeley, 1993. — P. 325.

тридцатистраничная повесть превратилась в трехчасовое музыкальное действие, обремененное всеми позднеромантическими клише. Так, по Прокофьеву, «Пиковая дама» Ромма и «новая простота» могли явиться двумя сторонами одного процесса — иллюзорного стилистического «возврата» к подлинному Пушкину и удачно пришедшегося на тот же временной период возвращения на родину самого Прокофьева.

Немой фильм с музыкальным саундтреком

Перед тем как обратиться к самой музыке «Пиковой дамы», необходимо вкратце остановиться на принципах творческого взаимодействия Прокофьева и Ромма; как уже отмечалось выше, именно в результате данной совместной деятельности Прокофьевым и был разработан его подход к созданию музыки к фильмам. Ромм определил Прокофьева как соучастника проекта еще до того, как режиссер встретился с композитором. Данный выбор мог быть обусловлен соображениями политической сообразности: он направил предложение Прокофьеву о сотрудничестве в феврале 1936 года, меньше чем через неделю после печально-известного разноса Шостаковича за его оперу «Леди Макбет» на страницах «Правды»³¹. Если Ромм и присматривал для себя других кандидатов из числа советских композиторов, обвинения Шостаковича в формализме и «грубом натурализме», безусловно, должны были притормозить его поиски. Прокофьевский статус недавно вернувшейся знаменитости мог не только привлечь дополнительное внимание к картине, но и, возможно, не дать осуществиться возможной атаке на его музыку и соответственно на сам фильм. В глазах советских бюрократов переезд Прокофьева должен был означать несомненное утверждение достоинств советской системы в глазах мировой общественности; соответственно данная победа будет скомпрометирована или полностью сведена на нет, случись аналогичная нападка на прокофьевскую музыку, как на музыку Шостаковича. Роммовское приглашение принять участие в постановке настигло Прокофьева в обстановке большой суеты во время его концертного турне по Европе; тем не менее Прокофьев охотно принял заказ и даже сообщил о данном проекте в интервью, данном им «Gazeta Polska» в Варшаве³². В дополнение к сильному мотиву, гонорару в 15 000 руб. (примерно пятикратная годовая зарплата рядового советского гражданина), главной причиной согласия могло явиться желание сочинять доступную музыку для широкой аудитории, не говоря уже о понимании значения самого пушкинского юбилея в жизни страны³³.

³¹ РГАЛИ, ф. 1929, оп.1, ед. хр. 809, л.1.

³² См. русский перевод в: Прокофьев о Прокофьеве. С. 135.

³³ РГАЛИ, ф. 1929, оп.1, ед. хр. 804, л. 4–5.

В течение всего времени создания данного фильма Прокофьев общался с Роммом крайне мало. Согласившись на участие в проекте еще в феврале 1936 года, Прокофьев смог подписать контракт только в мае, на встрече с Роммом (задержки состоялись по вине самого «Мосфильма»). Согласно контракту Прокофьев был обязан закончить музыку в клавире не позже 20 июля³⁴. В это же время Прокофьев погрузился в работу над известной сказкой «Петя и волк» для Детского театра Н. Сац. На летний отдых Прокофьев удалился в Поленово, идиллическое место для проживания художественной интеллигенции к югу от Москвы. Там Прокофьев и выполнял свои пушкинские проекты. Он быстро создал эскизы к «Пиковой даме», завершив клавир к 12 июля, задолго до того как Ромм должен был приступить к подготовке самих съемок³⁵. Прокофьев работал в обстановке полной свободы, — не располагая никакими указаниями от Ромма, основываясь на сценарии без каких-либо пометок режиссера касательно протяженности эпизодов или характера музыкальных вставок. В своей записке режиссер объяснял композитору, что «музыка в этой картине играет огромную роль; в сценарии место ее не predetermined, так как мы принципиально считаем, что автор музыки должен иметь решающее слово при определении как места музыки, так и ее характера. Однако уже из количества реплик (которых вдвое меньше обычной нормы) явствует, что музыка сыграет большую роль в картине»³⁶.

Прокофьев, в свою очередь, старался избегать такого права на неограниченные полномочия. В одном из своих интервью 1936 года он заявил, что предпочитает режиссеров, которые «имеют конкретные требования, касающиеся музыки», уточняя специфические моменты, например: «здесь мне нужна минута с четвертью музыки» или «здесь дайте печальную с нежностью музыку». Прокофьев вспомнил свой неудачный опыт с А. Файнциммером, режиссером фильма «Поручик Киже», который сообщил ему несколько пожеланий подобного рода, но затем, к ужасу Прокофьева, на одном из поздних этапов постановки им были потребованы переделки. Неудивительно, сетовал Прокофьев в том же интервью, что работники кинематографа могут заказать композитору «музыку на час, а потом, в последний момент обращаются к нему с просьбой вырезать здесь три минуты и добавить десять минут чуть дальше»³⁷.

В то же время ситуация, с которой Прокофьев столкнулся при работе над «Пиковой дамой» — коллективный проект, в процессе выполнения

³⁴ РГАЛИ, ф. 1929, оп.1, ед. хр. 804, л. 4–5.

³⁵ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 93, л. 15.

³⁶ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 809, л. 1.

³⁷ Прокофьев С.С. Изучайте текст, театр, оркестр (композитор в драматическом театре) // Прокофьев о Прокофьеве. С. 143–144. См. также Статьи и заметки о творчестве С.С. Прокофьева // Там же. С. 103.

которого никто не желал давать Прокофьеву указания, — уже возникала в его жизни раньше. К примеру, Прокофьев сочинил «Стальной скок» также без предварительного сценария, который разрабатывался композитором в процессе создания музыки; и в качестве руководства Прокофьевым использовались только сценографические эскизы художника Г. Якулова³⁸. И всё же, несмотря на высказанные пожелания, Прокофьев полагал возможным создание фильма на основе предварительно написанной музыкальной партитуры, — так же как и упомянутый балет родился главным образом из самой музыки, а не из сценария.

В то же время возникает вопрос: почему Ромм настаивал на создании партитуры до съемки фильма? Как известно, советская киноиндустрия не отличалась продуманным порядком действий, особенно применительно к композиторскому труду. Партитура заказывалась только после завершения окончательного монтажа фильма, давая возможность композитору просмотреть и прохронометрировать фильм — именно таковой была обычная практика, в Голливуде в частности³⁹. Создание музыки могло быть также затребовано до или даже во время съемок, часто вынуждая композитора осуществлять переделки второпях, — подобные эксцессы, случавшиеся с Прокофьевым в прошлом, необычайно его сердили⁴⁰.

Однако в случае с «Пиковой дамой» причина предварительного заказа партитуры заключается в меньшей степени в недостатке опыта работы Ромма с композиторами и в большей — в самом факте размытости границы между техниками изготовления немого и звукового фильма. Так, Ромм настаивал на проведении сценических репетиций и на том, чтобы музыка звучала в течение самой киносъемки. В практике создания немых фильмов 1920-х годов действительно наличествовало использование музыки с целью вдохновить актеров на требуемые действия и выражения эмоций, но для них, безусловно, не создавалось специальной музыки. Немой фильм Ромма представлял собой исключительный случай в данной области: по воле режиссера одна и та же музыка, сочиненная Прокофьевым, должна была звучать как для актеров, работавших в студии, так и для публики в кинозале. Более того, и Ромм, и Пенцлин прекрасно отдавали себе отчет, что сведенное к минимуму количество реплик актеров представляло собой проблему, связанную с хронометражем и длительностью фильма, — создание именно полнометражного художественного фильма продолжительностью примерно 90 минут являлось прямой директивой «Мосфильма». В своих мемуарах Ромм писал, что «Пиковая дама» «соблазнила» его «в первую очередь тем, что это *очень* мало слов, что это, по суще-

³⁸ *Press S. Prokofiev's Ballets for Diaghilev. Op. cit. P. 210.*

³⁹ Об этом: *Prendergast R. Film Music: A Neglected Art: A Critical Study of Music in Films. — New York, 1992. — P. 249.*

⁴⁰ См., к примеру: *Азарин А. Музыкальные сюрпризы // Кино. 1935. 11 дек. — С. 3.*

ству, немая картина и что это пантомима при огромном количестве выразительного действия»⁴¹. То, что он называет «выразительным действием», было ярко представлено в упомянутом немом фильме «Пышка», в котором данный принцип как раз компенсировал отсутствие реплик, демонстрирующих преувеличенные эмоции, равно как и тонкой актерской игрой, снятой камерой с близкого расстояния. Так, не удивительно, что в свой фильм Ромм привлек Е.А. Кузьмину⁴² на роль Лизы и О. Пыжову⁴³ на роль графини; обе они являлись известными актрисами и, соответственно, могли полноценно воплотить «выразительное действие», которое стремился воплотить на экране режиссер. И если бы фильм был все-таки выпущен, самой примечательной его чертой должно стать обилие тщательно проработанных кадров, запечатлевших даже, казалось бы, незначительные психологические детали. Ромм говорил Прокофьеву, что фильм должен быть «построен на музыке», и когда композитор закончил клавир, режиссер немедленно отправился копировать его, чтобы начать репетиции, запланированные в скором времени⁴⁴. Музыковед П. Ламм участвовал в переписывании клавира в конце июля 1936 года, и, судя по отсутствию каких-либо указаний на нотах касательно оркестровых инструментов или деталей, имевших отношение к постановке фильма, данный клавир предназначался для пианиста-иллюстратора, который должен был озвучивать съемку фильма.

Новая музыка для старой повести

Клавир прокофьевской «Пиковой дамы» представляет собой 16 крупноформатных рукописных страниц, содержащих немало обычных для Прокофьева пометок. Сейчас он хранится в Российском государственном Архиве литературы и искусства в Москве⁴⁵. Даже если бы эта руко-

⁴¹ Ромм М. Избр. произведения. Указ. изд. Т. 2. С. 156.

⁴² Кузьмина Елена Александровна (1909–1979) — киноактриса, жена М.И. Ромма, роман с которой разворачивался в описываемом 1936 году.

⁴³ Пыжова Ольга Ивановна (1894–1972) — актриса театра и кино.

⁴⁴ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 809, л. 1.

Позже по этому поводу раздалась острая критика в адрес Ромма, который был обвинен в «камерной кинематографии». Критики почувствовали, что Ромм предпочитал индивидуализацию характеров массовым сценам. См.: Зак М. Михаил Ромм и его фильмы. Указ. изд. С. 55–56, 62. 12 июля Прокофьев отправил записку Ламму: «В ближайшие дни я заканчиваю фортепианные эскизы “Пиковой дамы” (музыка для фильма) и буду просить Вас переписать их. <...> Я хотел бы, чтобы Вы были готовы к 25 июля». См. Письма С.С. Прокофьева П.А. Ламму // Прокофьев. ВПС, 2004. С. 282. В письме Прокофьева Ламму, датированном 6 августа, упоминается завершенная копия клавира, а также сообщается о том, что Ламм закончил работу в период между 12 июля и 6 августа. См. указ. изд. С. 283–284.

⁴⁵ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 93.

пись не была связана с фильмом, я считаю, что располагаемой нами информации достаточно для гипотетического представления о функции музыки в фильме — а также подхода Прокофьева к работе в кино. Так, ниже будет осуществлена попытка реконструкции ключевых принципов прокофьевского подхода, в частности — того, как Прокофьев воплотил в музыке пушкинских персонажей, и как его стремление к ограничению стилистических средств сказалось на роли музыки в задуманном фильме. Прокофьевский клавир демонстрирует тот факт, что композитор задумал длительные периоды музыкальной «тишины», не выражая никакой озабоченности по поводу отказа от принципа музыкальной связности эпизодов — что являлось характерной чертой музыки к фильмам 1930-х годов. Напротив, в замысле прокофьевского произведения постоянно прослеживается функциональное начало — музыка включается только в самые значительные моменты действия. Так, утверждая, что «истинный дух Пушкина» руководил его пером, Прокофьев применял принципы своей «новой простоты», создав музыку, максимально отличающуюся от оперы Чайковского и в эстетическом аспекте, и с точки зрения драматургической концепции.

Большая часть из 24 номеров клавира прямо связана с образами главных героев, в частности с Лизой и Германном. Тонкая фактура и лаконизм мелодики — характерные черты «новой простоты» — очевидным образом заявляют о себе уже в первых тактах. Музыка первого номера (как это указано в партитуре), которая затем звучит снова в сцене появления Германа на экране (см. *пример 1*), представляет собой повторяющиеся четвертные ноты *pizzicato* в нижнем голосе, над которыми в верхнем расположена мелодия, состоящая из восьмых нот и изобилующая хроматическими интонациями. Тональные изменения (си-бемоль минор, ля минор, а далее, в тактах 18–32, до минор и ми минор) создают ощущение неопределенности. Данный фрагмент, кажется, стал своеобразным решением задачи, которую Прокофьев поставил перед собой четырем годами ранее: «Было бы прекрасно, как однажды заметил Стравинский, создавать сочинения только для двух голосов»⁴⁶. Данное замечание Прокофьева усиливают наше предположение, что стилистические формулы, которые обнаруживаются в «Пиковой даме», задумывались Прокофьевым задолго до «пушкинского» года.

Прокофьев в своем творчестве создал немало «дегуманизированных» персонажей, чья суть — так же как и в изложении облика Германа — выражается посредством остинатных фигураций. Среди данных персонажей Генерал и Алексей из оперы «Игрок» (1917), которые оба доводят

⁴⁶ Прокофьев С. Назад к простоте музыки. Цит. по: Прокофьев о Прокофьеве. С. 101.

1. «Увертюра», такты 1-32. РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 93, л. 1

The image shows a musical score for the first 18 measures of the 'Overture' from 'The Queen of Spades' by Prokofiev. The score is in 3/4 time and begins with a piano (pp) dynamic. It features a complex rhythmic pattern in the bass line and a more melodic line in the treble. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into six systems, with measure numbers 5, 9, 12, 15, and 18 marked at the beginning of their respective systems.

себя до окончательного психологического разрушения вследствие своей патологии; Любка в опере «Семён Котко» (1939), сцена сумасшествия которой также решена с помощью выдержанного остринатного мелодическо-го построения⁴⁷. Но наиболее ярким примером данной тенденции являет-

⁴⁷ Данная тенденция в музыке Прокофьева кратко охарактеризована в статье Б. Ярустовского «Прокофьев и театр: заметки о драматургии» (СМ, 1961, № 4, с. 71).

ся музыкальный образ Ренаты, героини оперы «Огненный ангел» (1927). На данном образе в опере автором ставится акцент, исключительный по своей силе и драматургической значимости даже для центральной оперной героини. Она присутствует на сцене в течение практически всей оперы, и по мере развития действия ее партию всё более и более пронизывают мелодические остигатные фигуры. В стилистическом пространстве «новой простоты» фигурации Ренаты были использованы и в других произведениях: многие похожие примеры показывают, что остигато по-прежнему остается, но фактурная плотность кардинально упрощается. Соответственно, задумывая психологический облик Германна, который всё более и более погружается в мир своей навязчивой идеи, Прокофьев использует всё тот же остигатный мотив, выражающий приверженность персонажа одной и той же захватившей его мысли. Фатальное умопомрачение Германна наглядно выражено в тексте Пушкина, в котором тоже изображен процесс постоянного повторения одной идеи в его сознании: «Тройка, семерка, туз — не выходили из его головы и шевелились на его губах. Увидев молодую девушку, он говорил: “Как она стройна!.. Настоящая тройка червонная”. У него спрашивали: “который час”, он отвечал: “без пяти минут семерка”. Всякий пузатый мужчина напоминал ему туза. Тройка, семерка, туз — преследовали его во сне...»⁴⁸.

Образ Германна в опере Чайковского, напротив, связан с лирической, переменчивой по настроению темой, выражающей колебания героя между состоянием романтического любовного переживания и жадной изловить фортуны. В одном из своих интервью, сделанных Прокофьевым во время юбилея, Прокофьев подчеркнул данное различие с Чайковским: «Взять, хотя бы, к примеру, центральный образ — Германна, лирически-страстно влюбленного у Чайковского в Лизу, у Пушкина — игрока, случайно замечающего молоденькую воспитанницу графини и делающего ее орудием своей цели»⁴⁹. Германн у Чайковского отличается от пушкинского персонажа тем, что он одновременно увлечен двумя поглотившими его идеями: игорным столом и любовью к Лизе. Между тем пушкинский рассказчик достаточно ясно сообщает читателю о невозможности подобного дуализма, ибо «две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место»⁵⁰.

Услышав прокофьевскую музыку в исполнении композитора, Ромм был поражен музыкальным воплощением главного героя. Как пишет режиссер о его встрече с Прокофьевым: «Со свойственной ему аккуратной

⁴⁸ Пушкин А.С. ПСС. Т. 6. — Москва, 1957. — С. 351.

⁴⁹ Прокофьев С.С. Мои планы // ВМ. 1936. 22 июня. — С. 3.

⁵⁰ См. также Пушкин А.С. ПСС. Т. 6. Указ. изд. С. 351.

точностью он сделал музыку отнюдь не драматическую и не лирическую. Он взял мотив навязчивой идеи, поэтому все музыкальные фразы повторялись многократно в простейшей форме, напоминающей упражнения на рояле, как бы одна навязчивая идея; три ноты и семь нот повторялись без конца, без конца, и это давало картине необходимую сухость»⁵¹.

Стремясь показать, что любовная страсть не является движущей силой и мотивом поступков Германна, Прокофьев закрепляет за ним намеренно неубедительную «любовную» тему (пример 2), которая звучит, когда Германн впервые видит Лизу за окном и решает использовать ее, чтобы заполучить секрет трех карт. Пушкин так характеризует данный момент: «Эта минута решила его участь»⁵². Мелодия виолончели, изложенная поч-

2. «Германн видит Лизу»: РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 93, л. 5

⁵¹ Ромм М. Избр. произведения. Указ. изд. Т. 2. С. 159. Воспоминания Ромма могут быть недостоверными: многое свидетельствует о том, что Прокофьев не имел никакого контакта с режиссером, после того как им был подписан контракт в мае 1936 года. Прокофьев завершил клавир, уже уехав из Москвы; Ромм, возможно, описывает здесь свою изначальную встречу с Прокофьевым, на которой тот, скорее всего, демонстрировал режиссеру, какого рода музыку он планировал написать.

⁵² См. также: Пушкин А.С. Указ. изд. и том. С. 332.

ти без аккомпанемента, постоянно «извивается», меняя свои тональные ориентиры (Ми мажор, Ми-бемоль мажор) в течение нескольких тактов. Ритмическая организация эпизода нерегулярна и «неустойчива»: различные метрические и ритмические структуры накладываются на трехдольный метр, что создает ощущение пародии на любовную тему. Так же как Германн не в состоянии сочинить свои собственные любовные письма самостоятельно, так и его музыкальная характеристика словно не в силах генерировать общеупотребимые романтические музыкальные формулы. В дальнейшем тема вообще исчезает из клавира, что еще более усиливает ощущение неискренности германновских чувств; она появится снова только в финальных кадрах фильма, в сцене, изображающей Германна в больнице. Так, используя свой метод «новой простоты», Прокофьев обходится непродолжительной темой в дюжину тактов, соединяющей финальный исход судьбы Германна с ее началом.

Интересно, что романтическое клише, обыгрываемое Прокофьевым в данном эпизоде, непосредственно восходит к аналогичному эпизоду из оперы Чайковского: виолончельная мелодия, переходящая далее и в партию самого Германна («Я имени ее не знаю»), выражает его любовное переживание; впоследствии эта мелодия превращается в широкую лирическую тему любви, занимающую центральное место во всей опере. Схожая инструментовка обеих тем Чайковского и Прокофьева и присущая им аналогичная драматургическая роль видится чем-то бóльшим, нежели простым совпадением (*примеры 3а и 3б*).

3а. «Пиковая дама» Чайковского, тема «любовь» Германна;



3б. «Пиковая дама» Чайковского, «Тема трех карт»

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The top staff is labeled 'Allegro con spirito' and contains a vocal line with the lyrics 'tri kar - ty, tri kar - ty, tri kar - ty!'. The bottom staff is labeled 'a piacere' and contains a piano accompaniment with triplets. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Лиризм «новой простоты» наиболее зримо представлен в музыкальной характеристике Лизы. Ее выразительная мелодия высоко парит над фактурой аккомпанемента, выдержанного в стиле клавирного музицирования (пример 4). А. Острецов, музыковед, который давал экспертную оценку прокофьевской партитуре, представленной композитором в «Мосфильме», отметил, что музыка, посвященная образу Лизы, напоминает колыбельную и по звучанию почти «материнская»⁵³. Прокофьевская лирика обыгрывает стиль сентиментальных романсов XIX века. Знаком, определившим данную оценку прокофьевского критика, явилась выразительная интонация большой сексты в мелодии — данный интервал вызывает ассоциацию с великим множеством русских романсов начала XIX века. Однако Острецов, верно отметив природу данного мотива, не сумел осознать целесообразности данного музыкального решения Прокофьева. Композитор, судя по всему, привнес в музыкальную характеристику Лизы отличительный знак времени, — здесь он явственно отходит от принципа

4. «Лиза», такты 5-12. РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 93, л. 3

⁵³ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 983, л. 3-4.

временной путаницы, наличествовавшей в опере Чайковского (о чем уже говорилось). Реакция Острецова, пусть и негативная, фактически доказывает тот факт, что Прокофьев достиг именно той цели, какую перед собой ставил: музыкальная характеристика Лизы указывает на то, что действие происходит в 1830-е годы, полностью соответствуя пушкинской повести. Именно в то время сентиментальный романс и был распространен в салонах Санкт-Петербурга и Москвы.

Надеясь отойти от фантастических и мистических интерпретаций Протазанова и Чардынина, Ромм планировал осуществить яркую фантазмагорическую сцену в повести — явление духа графини перед ее убийцей — психологически ровно и спокойно, без манерных изысков. Ромм полагал, что эта «смертельная» сцена должна быть выдержана в духе полной «ясности»: графиня просто войдет в комнату Германна и прочитает свои строки⁵⁴. Однако именно в тот момент, когда, согласно концепции Ромма, в музыке должна превалировать аэмоциональность, прокофьевское решение сцены активно и направлено на яркую визуальную интерпретацию. Здесь, как представляется, Прокофьев изменяет своему собственному заявлению о том, что «новая простота» предполагает «меньшую эмоциональность». Эпизод появления графини начинается с темы, ведомой виолончелью, представляющей собой быструю последовательность шестнадцатыми, в которой периодически «вспыхивают» отзвуки скрипичной темы Германна; данное соседство двух тем вызывает вопрос, который постоянно ощущается и в пушкинской повести: а не является ли призрак всего лишь плодом больного воображения самого Германна? Через восемь тактов приглушенная мелодическая линия отходит на задний план, и широкая, яркая тема вступает в высоком регистре (пример 5). С этого момента тональный план данного эпизода представляет собой попеременное чередование двух целотоновых ладов (1-й лад: такты 9, 11, 13–15, 17, 19; 2-й лад: 3, такты 8, 10, 12, 16, 18). Как известно, целотоновая гамма — нередко используемый атрибут оперы XIX века, означающий появление сказочного, сверхъестественного в обычном, житейском мире (последний обычно выражается диатоническим ладом). Несмотря на то что происхождение при-

5. «Визит Графини», такты 1-19. РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 93, л. 10



⁵⁴ Ромм М. Избр. произведения. Указ. изд. Т. 2. С. 159.

System 1: Measures 3-4. Treble clef, key signature of two flats. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, while the left hand has rests.

System 2: Measures 5-6. Treble clef, key signature of two flats. The right hand continues the eighth-note pattern, while the left hand has rests.

System 3: Measures 7-8. Treble clef, key signature of two flats. Measure 7 continues the eighth-note pattern. Measure 8 features a sharp sign above the treble clef and a change in the right hand's melody.

System 4: Measures 9-11. Treble clef, key signature of two flats. The right hand has a melodic line with a fermata over the first measure. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

System 5: Measures 12-13. Treble clef, key signature of two flats. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand continues the eighth-note accompaniment.

System 6: Measures 14-15. Treble clef, key signature of two flats. Measure 14 has a dynamic marking of *mf*. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand continues the eighth-note accompaniment.

System 7: Measures 16-17. Treble clef, key signature of two flats. Measure 16 has a dynamic marking of *mp*. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand continues the eighth-note accompaniment.

System 8: Measures 18-19. Treble clef, key signature of two flats. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand continues the eighth-note accompaniment.

зрака не ясно (является ли он плодом воспаленного воображения Германна или это реальный дух), его сюрреалистический характер представлен в музыке без малейшего сомнения.

Разумеется, нет ничего особенного и странного в том, что Прокофьев дает героям повести и фильма обширные музыкальные характеристики. Что необычно — так это высокая степень их «самодостаточности» и изолированности друг от друга. Вместо того чтобы создать ряд взаимосвязанных музыкальных тем, конкретизирующих те или иные образы — в рамках единого доминирующего музыкального стиля (как и поступил Чайковский), — Прокофьев посвящает различным героям отдельные продолжительные эпизоды, которые мало соотносятся друг с другом (описанный выше факт небольшой взаимосвязи музыкальных репрезентаций графини и Германна является практически единственным исключением). Германну предоставлен музыкальный раздел, обедненный мелодиями и заполненный остинатными фигурациями, который полностью оторван как от лирического мира Лизы, так и от упомянутой целотонности, присущей образу графини. Данная рассредоточенность музыкальных персонажей в произведении Прокофьева соответствует стилю сжатых, лаконичных строк пушкинской повести: три практически не имеющих отношения друг к другу персонажа пересекаются очень коротко, и не случайно судьбы двух из них — Лизы и Германна — снова диаметрально расходятся в конце повести.

Как полагал Прокофьев, одна из особенностей «новой простоты» — ограничение минимумом мелодий, которые возможно повторить в музыкальном сочинении многократно, так что «к концу зритель будет напевать их», как заявил композитор в очередном своем интервью⁵⁵. Соответственно в его «Пиковой даме» методу тематического развития композитор предпочитает принцип постоянного повторения музыкальных тем, в особенности это касается музыкальных характеристик Германна и Лизы.

К примеру, не менее чем в трети музыкальных номеров произведения (номера 1, 2, 3, 5, 8, 16, 18, 20) звучат различные фрагменты из увертюры (музыкальная характеристика Германна), данные без какого-либо развития, даже без изменений в инструментовке. В музыкальном фрагменте, сопровождающем вступительные титры и первые 74 кадра, — более чем десятая часть всего фильма, — представлен единый, не меняющийся аккомпанемент, полностью происходящий из аналогичной фактуры, звучавшей в увертюре (данная фактура сама сконструирована на основе самых первых 12 тактов, открывающих произведение Прокофьева). Неизменность и экономичность материала отличают прокофьевскую музыку к фильмам от его сценических и балетных произведений. К примеру, мас-

⁵⁵ Прокофьев о Прокофьеве. С. 143.

штабная «Кантата к Двадцатилетию Октября», над которой Прокофьев работал параллельно с музыкой к фильму «Пиковая дама», демонстрирует развитие новаторской тенденции в творчестве Прокофьева, а также принципы мотивного развития, использование сложных структур и даже вторжения «конкретной» музыки.

Выбор фрагмента фильма, которому предполагалось сообщить музыкальное сопровождение, был тщательно отобран сообразно драматическому эффекту той или иной сцены, который требовалось усилить. Свои музыкальные вставки Прокофьев распределил крайне неравномерно, оставив немало эпизодов фильма без музыки⁵⁶. Здесь Прокофьевым руководила прагматическая идея — он полагал, что музыка требовалась там, «где она усиливает впечатление, и [она] не должна звучать там, где драматическое действие может обойтись без нее»⁵⁷. К примеру, драматический момент «допроса» Германном графини (данный эпизод вдохновил Чайковского на создание, возможно, его самых напряженных и резких по языку страниц) остается без музыкального сопровождения, согласно прокофьевскому клавиру. Учитывая основную концепцию — что музыкальные средства должны использоваться по минимуму, данная сцена, останавливающая кровь в жилах, не требовала какого-либо дополнительного музыкального комментария: напротив, здесь была необходима статическая тишина. Подобные явления довольно редки в фильмах 30-х годов, снятых в голливудском стиле, в которых музыка звучит на протяжении всей картины⁵⁸. В данном случае, возможно, Прокофьевым преследовалась иная задача: «пунктуационное» применение музыки в фильме, создание освобождающих пауз, состоящих из продолжительной тишины, должно было как раз привлечь больше зрительского внимания к музыкальной части. Это отличает данную партитуру от типичных саундтреков картин того времени, музыка в которых не прекращается от начала к концу фильма, которые убаюкивают зрителя, постоянно находящегося в состоянии «непереживания». Между тем прокофьевское решение, наоборот, изрядно испугало Ромма, так как режиссер надеялся, что музыка будет не реально создавать, но своим участием выражать тишину, которой образовалось в избытке, — поскольку, как уже отмечалось, данный фильм был запланирован как длительный, но создавался на основе сценария, в котором представлен минимум словесных реплик актеров.

⁵⁶ Точные места для музыкальных вставок реконструированы мною благодаря пометкам в прокофьевском клавиру, которые содержат указания на сцены и на список запланированных сцен в фильме, составленный Роммом: РГАЛИ, ф. 844, оп. 4, ед. хр. 1.

⁵⁷ Прокофьев о Прокофьеве. С. 143–144.

⁵⁸ Прокофьев был изрядным поклонником голливудских фильмов; известны его комментарии к их музыкальным саундтрекам. См. об этом: *Morrison. The People's Artist. Op. cit.* P. 80–81.

*

Советская аудитория не имела возможности судить о фильме. Судя по скудным архивным свидетельствам, в конце лета 1936 года Ромм готовился к работе над вторым фильмом параллельно с «Пиковой дамой», ведя напряженные переговоры с заместителем директора студии Еленой Соколовской⁵⁹ и фактически спровоцировав остановку проекта «Пиковой дамы»⁶⁰. К тому времени Прокофьев уже доверил В. Держановскому, часто работавшему с Прокофьевым, помогая ему в копировании нот и создании партитуры из авторского клавира с расписанными для инструментов голосами, создание полной партитуры из клавира. Остановка в работе над фильмом застопорила и работу Держановского, но Прокофьев оставался настроенным оптимистично и добавил пометы в свой клавир, указав, какие номера остается оркестровать⁶¹.

Надежды Прокофьева имели некоторые основания. В июне 1937-го Ромм убедил администрацию «Мосфильма» разрешить ему продолжить работу над картиной: юбилейный год завершился, но не слава Пушкина в СССР. Однако режиссер опять был отвлечен от данной работы — он приступил к съемкам над другим заказанном ему фильмом — «Ленин в Октябре»⁶². Попытка возобновить съемку «Пиковой дамы» произошла в начале 1938 года; актеры были, наконец, собраны; съемка должна была происходить в Ленинграде: виды города предполагалось использовать в качестве декорационного фона для уличных сцен. Однако удача Ромма была, по-видимому, эквивалентна Германновой: именно когда, наконец, наметилась возможность успешного завершения фильма, постановка была окончательно и бесповоротно отменена. В тот самый момент советское руководство завершило процесс приведения в порядок Комитета по кинематографии, чтобы искоренить неорганизованность, хронически присутствующую советской кинопромышленности (что и подтверждают продемонстрированные выше перипетии в судьбе «Пиковой дамы»). С. Дукельский, работник НКВД, назначенный главой Комитета, выпустил приказ, свора-

⁵⁹ Соколовская Елена Кирилловна (1894–1938) — советский партийный работник, с 1935 по 1937 год заместитель директора «Мосфильма», репрессирована в 1937 году.

⁶⁰ М. Ромм. Избр. произведение. Т. 2, с. 144–145. См. также: Ромм М. Как в кино: устные рассказы. — Н. Новгород, 2003. — С. 77.

⁶¹ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 95.

⁶² См. о работах Ромма в те годы: Туровская М. Мосфильм 1937 // Советское богатство: статьи о культуре, литературе и кино. — СПб., 2002. — С. 285. Перед тем как возобновить работу над «Пиковой дамой», Ромм на некоторое время переехал в Киев, надеясь продолжить там свою карьеру. (См. Зак М. Михаил Ромм и его фильмы. Указ. изд. С. 55–56, 62). В журнале «Кино» было сделано объявление о том, что работа над «Пиковой дамой» продолжается. (См. Morrison. The People's Artist. Op. cit. P. 137.) Между тем «Мосфильм» не сумел завершить ни одного фильма к требуемому сроку — к февралю 1937 года.

чивающий выпуск ряда фильмов, находящихся в стадии производства, для освобождения материальных и иных ресурсов в создании фильмов на более «современные темы»⁶³. Так, фильм «Пиковая дама» был вычеркнут из плана, еще до того как хотя бы одна сцена была запечатлена на пленку.

Данный поворот событий мог оказаться лучшим выходом из создавшейся ситуации, так как различные предварительные оценки, даваемые роммовскому творению, уже предсказывали неминуемую негативную реакцию советского официоза. М. Цявловский, специалист по творчеству Пушкина, член учрежденного комитета по оценке культурных событий пушкинской годовщины, сделал заявление, что сценарий Ромма и Пенцлина содержал ряд «довольно существенных, недопустимых» отклонений от пушкинского оригинала⁶⁴. Кинематографический критик Э. Зильвер, тоже прочитавший сценарий, саркастически назвал Германна «рыцарем счетоводной морали» и «юношей-стяжателем», действия которого руководствуются исключительно стремлением к обогащению⁶⁵. И если Цявловский отметил осуществленные Роммом и Пенцлиным модификации сюжета в духе марксизма-ленинизма, Зильвер высказал противоположное суждение, утверждая, что режиссер не отобразил должным образом близость Германна идее классовой борьбы. А. Острецов (музыковед, который, как приводилось выше, отметил безыскусную прокофьевскую стилизацию под романс) не принял прокофьевскую тенденцию создавать музыкальные повторы. Касательно темы Германна критик отметил, что там не наличествовало «никакой меланхолии (каковую критик находил у Пушкина. — К. Б.) — почти деловое размышление»⁶⁶. Данные рецензенты, безусловно, профильтровывали Пушкина через сито советской идеологии. Германн, как настаивали критики, должен был быть показан не просто как жадный человек, но именно как жертва крайне меркантильного классового общества, в котором он занимал низкую социальную нишу.

Воодушевленный успехом оркестровой сюиты, собранной из музыки к его первому фильму «Поручик Киж», написанной в 1934 году, Прокофьев планировал создать аналогичную оркестровую версию «Пиковой дамы», ради чего он и добился соответствующего права на то, чтобы поступить так, оговоренного как дополнительное условие его контракта на музыку к данному фильму⁶⁷. Но не успели просохнуть чернила на партитуре, как

⁶³ См. об этом: письмо Дукельского В. Молотову, датированное 14 марта 1938 г., опубликовано в: Кремлёвский кинотеатр 1928–1953: Документы / ред.-сост. К. Андерсон. — М., 2005. — С. 489–490.

⁶⁴ РГАЛИ, ф. 2558, оп. 2, ед. хр. 128, л. 33 и далее.

⁶⁵ Зильвер Э. Сценарий «Пиковая дама» // Искусство кино. 1936. № 7. — С. 56.

⁶⁶ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 983, л. 1.

⁶⁷ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 804, л. 4. В довершение к прокофьевским неудачам за время пушкинского юбилея гонорар за музыку к фильму «Пиковая дама» остался не уплаченным в связи с отменой постановки. В апреле 1938 г. Прокофьев

Прокофьев изменил свое мнение на этот счет, сообщая в письме близкому другу, композитору Н. Мясковскому, что музыка «с фильмом, вероятно, будет приличнее»⁶⁸. Материал данного сочинения был использован Прокофьевым в других произведениях, например, в «Пушкинских вальсах» (1949), в опере «Война и мир» (1941–1943, 2-я ред. — 1946–1952). Тема Лизы (№ 4) появляется в двух сочинениях 1944-го года: в Восьмой фортепианной сонате и в Пятой симфонии. Компильтивную сюиту «Пушкиниана» с использованием музыки к фильму «Пиковая дама» создал дирижер Г. Рождественский в 1962 году. В нее включены три номера из рассмотренного нами клавира (№ 1, 4, 15). Из недавних примеров в балете режиссера и хореографа Кима Брандструпа «Rushes: Fragments of a Lost Story» (2008), который, по иронии судьбы, создан по мотивам совершенно иного сочинения — романа Ф. Достоевского «Идиот», — также использованы несколько номеров из прокофьевского сочинения.

Метод написания Прокофьевым музыки к фильмам значительно изменился после его опыта «Пиковой дамы»; одной из наиболее важных причин тому следует полагать его сотрудничество с Эйзенштейном во время работы над фильмом «Александр Невский», начавшейся с 1938 года. Данный пример исторической драмы, предъявлявшей совершенно иные стилистические и эстетические требования к композитору, явился уже кардинально отличным от пушкинских проектов Прокофьева. Однако вряд ли возможны сомнения по части того, насколько велико было прокофьевское разочарование в конце 1936 года. Многие новые его произведения, написанные сразу по возвращении на родину, так и не были удостоены официального признания. И если существенные черты его «новой простоты» — доступность гармонического и мелодического языка — останутся в числе важнейших характеристик музыки Прокофьева к фильмам в по-

снова вступил в деловые отношения с «Мосфильмом», согласившись написание музыки к фильму «Александр Невский», за которую его убедил взяться С. Эйзенштейн. Воспользовавшись ситуацией, Прокофьев сумел настоять на том, чтобы ему уплатили гонорар за «Пиковую даму», иначе композитор отказывался поставить подпись под новым контрактом с киностудией, и «Мосфильм» неохотно выполнил данное требование. Недатированное письмо от директора Мосфильма (отправленное не позже 23 апреля 1938 г.) сообщает о том, что Прокофьев должен получить 25.000 руб. в качестве гонорара за музыку к фильму «Александр Невский» и дополнительную сумму 11.250 руб по представлении партитуры «Пиковая дама». См. РГАЛИ, ф. 1929, оп. 3, ед. хр. 218, л. 2. Контракт на написание музыки к фильму «Александр Невский» (РГАЛИ, ф. 1929, оп. 3, ед. хр. 804, л. 6–11) прописан гораздо более детально, чем для «Пиковой дамы»; в нем тщательно оговариваются суммы, которые будут уплачены Прокофьеву на случай непредвиденных обстоятельств, таких как отмена постановки фильма или устранение Прокофьева из проекта.

⁶⁸ Письмо, датированное 24.07.1936. См.: *Прокофьев — Мясковский*. Переписка. С. 448.

следующие годы, некоторые отличительные свойства музыки к «Пиковой даме» уже начисто ушли из прокофьевского творчества.

Между тем «Пиковая дама» Прокофьева во многом знаменует собой печальное предвестие, которое в немалой мере отзовется на финальной стадии советской карьеры Прокофьева. Согласившись принять заказ сочинения музыки к фильму «Пиковая дама», Прокофьев обратился к сфере сочинений, ради успешного исполнения которых Прокофьеву пришлось принять во внимание политический климат советской страны — что ему приходилось делать и дальше. «Пиковая дама» — заказ, принятый Прокофьевым сразу после его окончательного переезда, — по мысли Прокофьева, должен был символизировать успешное вхождение композитора в новый культурный контекст, одновременно отображая его соответствие как эстетической, так и идеологической парадигме советской музыки. Как подтверждает и печальная судьба «Пиковой дамы», и последующая траектория советской карьеры Прокофьева, даже его лучшие расчеты на успех в советском социуме далеко не всегда приводили к обнадеживающим результатам.