

УДК 78.04, 791.43

ББК 85.313(2), 85.317,

85.374(3)

**Ключевые слова**

Советская культура 1930-х, киномузыка Сергея Прокофьева, кинофильм «Пиковая дама», киностудия «Мосфильм», Михаил Ромм, Эдуард Пенцлин, Александр Острецов, Елена Соколовская, сюита «Пиковая дама».

*Раку М. Г.*

# После репатриации: «Пиковая дама» — второй опыт Сергея Прокофьева в кино

В статье реконструируется история кинопроекта экранизации пушкинской «Пиковой дамы» режиссеров Э. Пенцлина и М. Ромма с музыкой С. Прокофьева. Воссоздаются ранее неизвестные детали хроники создания фильма, восстанавливается процесс работы композитора с киностудией «Мосфильм» и обстоятельства одного из первых его столкновений с бюрократическим аппаратом по руководству советским искусством после репатриации. Выдвигается гипотеза о судьбе оркестровой сюиты Прокофьева «Пиковая дама». Впервые публикуются архивные документы — эпистолярный, а также материалы, связанные с работой Прокофьева над музыкой к фильму и одноименной сюите.

**Key Words**

Soviet culture of the 1930s, film music by Sergey Prokofiev, film *Queen of Spades*, film studio Mosfilm, Mikhail Romm, Eduard Penzlin, Aleksandr Ostretsov, Elena Sokolovskaya, suite *Queen of Spades*.

*Marina Raku*

**After Repatriation: *The Queen of Spades* – Sergey Prokofiev's Second Essay in Cinema**

The article reconstructs the history of the failed film project of screen adaptation of Pushkin's *Queen of Spades* directed by E. Penzlin and M. Romm with music by S. Prokofiev. Previously unknown details of the confusing history of the film's creation are reconstructed, the process of the composer's work with the Mosfilm studio and the circumstances of one of his first encounters with the Soviet cultural bureaucracy after his repatriation are reconstructed. A hypothesis about the fate of Prokofiev's orchestral suite *Queen of Spades* is put forward. For the first time archival documents related to Prokofiev's work on the music for the film and the orchestral suite are published.

Судьба второго после «Поручика Киж»<sup>1</sup> (и первого по возвращении на родину) кинопроекта, в котором принял участие Сергей Прокофьев, оказалась в высшей степени странной и несчастливой. Невзирая на значительный срок (около трех лет), который был отпущен этой работе, от нее не осталось почти никаких документальных свидетельств. Ни основного корпуса подготовительных материалов, ни монтажных листов, ни отснятых материалов. Главным свидетельством истории его создания выступают воспоминания Михаила Ромма, написанные почти 40 лет спустя<sup>2</sup>. Помимо них — лишь литературный и режиссерский сценарии, написанные им в соавторстве с режиссером Эдуардом Пенцлиным, отдельные кадры и эскизы декораций, разбросанные по разным архивам. На этом фоне музыкальные автографы Прокофьева к фильму, пусть и не изданные до сих пор, парадоксальным образом остаются наиболее информативными и достоверными историческими источниками давних событий. Как и в случае с неосуществленными драматическими спектаклями «Евгений Онегин» Александра Таирова и «Борис Годунов» Всеволода Мейерхольда с участием Прокофьева<sup>3</sup>, его музыка к «Пиковой даме» является фиксацией задуманных, но не воплощенных образов, своего рода «свернутой формулой» кинозамысла Михаила Ромма и Эдуарда Пенцлина. В этой функции «замещения», принятой на себя партитурой, и состоит особое значение музыки Прокофьева к театральным и кино-постановкам, которым не суждено было увидеть свет, ибо их существование как самостоятельного артефакта вне изобразительного ряда, с мыслью о котором они создавались, находится под вопросом.

- 1 «Поручик Киж» — звуковой фильм, снятый на киностудии Белгоскино режиссером А. Файнциммером по сценарию Ю. Тынянова в 1934 году.
- 2 Ромм М. О себе, о людях, о фильмах // Ромм М. Избранные произведения: В 3 т. / Под ред. Л. Беловой. М.: Искусство, 1981. Т. 2. С. 160.
- 3 См. об этом: Раку М. Время Сергея Прокофьева. Драматический театр: музыка, люди, замыслы. М.: Слово/Slovo, 2022.

Но нужно также иметь в виду и другое обстоятельство: в силу того, что все эти музыкальные рукописи фиксировали некую начальную стадию работы, в дальнейшем в них могли быть внесены значительные изменения. Подобные вторжения в уже зафиксированный текст и пересмотр первоначальной концепции являются нормой для данного вида искусства: кардинальные изменения в нем регулярно претерпевают не только музыка, но и сценарии, и даже снятые киноленты, которые часто и по самым разным причинам подвергаются безжалостной вивисекции. И Прокофьев уже познал эту горькую реальность на съемках «Поручика Кижэ», столкнувшись с необходимостью переделывать завершенную (по его собственной оценке) работу под меняющиеся под давлением цензуры концепции постановщика.

Таким образом, по музыкальным автографам Прокофьева к «Пиковой даме» невозможно судить наверняка о том, какой была бы в результате музыка этого фильма: что из написанного вошло бы в его саундтрек, что отброшено, а что было бы коренным образом изменено. Но ценность их состоит именно в фиксации намерений самого композитора и особенностей его восприятия пушкинской повести, на этой стадии в значительной степени независимых от давления режиссуры. Как мы увидим, изначально она отводила композитору весьма самостоятельную роль. Позже обстоятельства кардинально изменились, поставив под вопрос дальнейшее участие композитора в проекте. И все же представляется, что эту *carte blanche* Прокофьев успел использовать.

## I

В знаменитом, многократно цитированном письме Прокофьева подруге консерваторских лет Вере Алперс, где комично изумленный собственным безрассудством композитор перечисляет названия признанных оперных шедевров прошлого на тексты Пушкина, с которыми ему предстоит потягаться, среди прочих значится и «Пиковая дама»<sup>4</sup>. Экранизация пушкинской повести была запланирована студией «Мосфильм» в ряду мероприятий, намеченных на 1937-й год в связи со 100-летней годовщиной гибели поэта, широко отмечать

<sup>4</sup> «Что я пишу? “Пик[овую] даму”, “Евг[ения] Онегина”, “Бор[иса] Годунова” и “Моцарта и Сальери”. Не правда ли, точно бред сумасшедшего? Но это так, и виной тому пушкинское столетие». Из письма к В. В. Алперс 25 июля 1936: Прокофьев С., Алперс В. Переписка / Публ., вступ. ст. и коммент. Л. Кутателадзе // Музыкальное наследство. М.: Музгиз, 1962. Т. 1. С. 428.

которую готовились и в СССР, и в «русском зарубежье»: «Пушкинская годовщина стала полем битвы между двумя разделенными русскими культурами, причем обе стороны предъявляли права собственности на своего кумира»<sup>5</sup>. Так, в начале февраля 1936-го в самой влиятельной газете парижской русской эмиграции было опубликовано следующее сообщение:

Фирма, выпустившая фильм «Преступление и наказание»<sup>6</sup>, приступила теперь к постановке «Пиковой дамы». Фильм будет ставить Федор Оцеп. Для фильма будет использована музыка Чайковского<sup>7</sup>.

Но еще раньше замысел экранизации пушкинской повести возник в советской России. Конечно, у него была своя дореволюционная предыстория. Первой кинематографической «Пиковой дамой» стала картина Петра Чардынина 1910 года по его же сценарию. В высшей степени примечательно, что эта 15-минутная лента представляла собой, в сущности, пантомимический «конспект» одноименной оперы, неукоснительно следующий за всеми ее сюжетными поворотами, которые иллюстрировались почти пародийными оперными сценическими штампами.

**MP4** [https://www.youtube.com/watch?v=D1RD3GmactQ&ab\\_channel=bongerus](https://www.youtube.com/watch?v=D1RD3GmactQ&ab_channel=bongerus)

«Пиковая дама». Немой фильм. 1910

Режиссер П. Чардынин. Студия «Торговый дом А. Ханжонкова»

Куда более самостоятельным и глубоким оказался фильм Якова Протазанова, снятый в 1916 году по сценарию, созданному им вместе с будущим постановщиком парижской «Пиковой» Федором Оцепом (в титрах его имя не указано), и с Иваном Мозжухиным в главной роли. Но невзирая на настоятельное подчеркивание связи с пушкинским первоисточником (в титрах цитируются его ключевые фрагменты), «оперный след» проступает и здесь — не только в оперной версии имени героя (в обеих экранизациях он назван «Германом»,

<sup>5</sup> *Мориц К.* На орбите Стравинского. Русский Париж и его рецепция модернизма / Пер. с англ. Н. Бугаец. СПб. – Бостон: Academic Studies Press / Библиороссика, 2023. С. 269.

<sup>6</sup> *Raskolnikov*, Lionardo Film, Weimar Republik, 1923.

<sup>7</sup> *Р. Я.* [Хроника] // Последние новости. Париж. 1936. 2 февраля. Все источники публикуются с сохранением особенностей орфографии и пунктуации.

без пресловутой двойной «н», которая придавала распространенному имени свойство редкой немецкой фамилии), но и в самой трактовке его образа: демонический мозжухинский Герман фатально одинок и обречен, подобно герою братьев Чайковских.

**MP4** <https://youtu.be/ta8HE49gibc?si=7QDK0kaGsYizomsn>

«Пиковая дама». 1916

Режиссер Я. Протазанов, Студия «Товарищество И. Ермольева»

В 1934-м работа над «Пиковой дамой» началась одновременно(!) на Московской кинофабрике «Союзфильм» (вскоре ставшей «Мосфильмом») и на «Ленфильме». В Москве Михаил Ромм и Эдуард Пенцлин<sup>8</sup> задумали экранизацию повести Пушкина<sup>9</sup>, тогда как в Ленинграде режиссер Павел Вейсбрем решил снять «кинооперу» на музыку Чайковского по сценарию братьев Васильевых<sup>10</sup>.

Ситуация заочного соперничества проступает в одновременном появлении одного и того же названия в планах двух самых представительных государственных киностудий СССР середины 1930-х. «Киноопера» и «киноповесть» со скрытой декларативностью противопоставлялись друг другу. Однако и в том и в другом случае задачей была «пушкинизация» сюжета, столь прочно присвоенного музыкой Чайковского. Недовольство этой сложившейся контаминацией мотивов было общим местом в дебатах о «Пиковой» 1930-х годов, а подготовлено еще более ранними попытками «очистить» графически четкий лаконизм пушкинской истории от влияния почти веристской по своему накалу музыки позднего Чайковского<sup>11</sup>.

Вопрос о необходимости создания жанра «кинооперы» активно дискутировался прессой 1930-х. Однако замысел ее осуществления на основе партитуры Чайковского, инициированный Васильевыми — Вейсбремом, тогда не был воплощен. Возвратившись к нему в разгар

<sup>8</sup> В дальнейшем фигура Пенцлина в истории этого кинозамысла «Пиковой дамы» отодвигается в тень Ромма, ставшего без преувеличения одним из самых неоспоримых классиков советского кинематографа. Возможно, оттого, что режиссерская карьера Эдуарда Пенцлина оказалась мало продуктивной: с началом войны он был подвергнут репрессиям как этнический немец, и в результате на счету Пенцлина числится лишь один культовый фильм, снятый в 1930-х — «Истребители».

<sup>9</sup> См.: Morrison S. The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years. Oxford etc.: Oxford University Press, 2009. P. 136.

<sup>10</sup> Как известно, под псевдонимом «братья Васильевы» работали однофамильцы режиссеры Георгий Николаевич и Сергей Дмитриевич.

<sup>11</sup> См. об этом: Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 623–634.

войны в 1944-м, соавторы к 1946 году кардинально переработали прежний сценарий.

В новой редакции гораздо полнее были реализованы предложения, выдвинутые братьями (Васильевыми — *М.Р.*) еще при первой попытке экранизации этой оперы. Их новый сценарий состоял из двух взаимосвязанных частей — клавира «Пиковой дамы» (с небольшими купюрами), разбитого на 549 кадров, и рукописи, излагавшей содержание этих кадров. Действие и пластическое решение фильма были настолько подчинены музыке, что ознакомление со сценарием требовало параллельного чтения клавира и рукописи. Добиваясь большей близости сюжета замыслу поэта, авторы, поменяв местами несколько картин, предложили новую экспозицию, позволяющую начать фильм «по Пушкину». Наименее удачные тексты либреттиста были отредактированы или написаны заново.

Васильевы с увлечением готовили эту постановку, привлекли к участию в ней крупные творческие силы — дирижера С. Самосуда, художника Н. Суворова, оператора В. Горданова. Были проведены пробы актеров. На роль Германа был утвержден Б. Фрейндлих, графини — С. Бирман, Лизы — Г. Водяницкая, Томского — М. Названов. К исполнению оперных партий были привлечены ведущие солисты Ленинградского оперного театра имени Кирова. Художник Н. Суворов разработал интереснейшие эскизы декораций. Фильм обещал стать значительным явлением в новом тогда жанре кинооперы.

Эту работу неожиданно прервала смерть Георгия Николаевича Васильева<sup>12</sup>.

Хотя следы обсуждений идеи «кинооперы» по Чайковскому прослеживаются в архивах «Ленфильма» вплоть до 1948 года, воплощение она получила лишь в 1960-м, когда ею загорелся крупнейший ленинградский оперный режиссер Роман Тихомиров, создавший на основе раннего сценария запоминающуюся киноработу.

Есть основания предположить, что знаменитая постановка Вс. Мейерхольдом «Пиковой дамы» в МАЛЕГОТе 1935 года стала своего рода ответом на два кинопроекта первой половины 1930-х. Ведь она начиналась с идеи «кинофикации» спектакля — введения титров и подчинения всего режиссерского решения формирующейся эстетике нового искусства. Совпадение кажется слишком точным для того, чтобы быть случайностью. Да и Мейерхольд не был сторонним для кинематографа человеком — после нескольких

<sup>12</sup> Писаревский Д. Братья Васильевы / Серия «Жизнь в искусстве». М.: Искусство, 1981. С. 243.

актерских и режиссерских киноработ кино по-прежнему продолжало занимать его воображение<sup>13</sup>.

Но и Ромм, посещавший в начале 1920-х репетиции театра Мейерхольда, мог посмотреть этот спектакль, например, в январе 1936 года в Большом театре во время гастролей ленинградского МАЛЕГОТа в Москве. С трактовкой Мейерхольда, последовательно воплощавшего идею «пушкинизации» оперы, замысел фильма роднило стремление оторвать сюжет «Пиковой дамы» от привычного восприятия и интерпретации в духе контаминации повести и одноименной оперы. Сходным был и ярко выраженный акцент на «социальной идее» в ущерб «фантастике» («в стиле того времени максимально реалистически, психологически оправданно»<sup>14</sup>), нашедший обоснование в психологическом состоянии Германна в духе последовательно проведенной идеи «борьбы с мистикой» за «конкретно-реалистическое содержание», отличавшей нашу шумевшую постановку Мейерхольда<sup>15</sup>. Именно в январе 1936-го Ромм делает заявление о своих намерениях, явно варьирующее многократно обнародованные тезисы Мейерхольда:

Мы хотим снять весь лирико-романтический и мистический налет с «Пиковой дамы» Чайковского и перевести ее в реалистический план Пушкина. <...>  
Реалистическое раскрытие искаженного неверными трактовками пушкинского произведения, — вот задача, которую мы ставим в работе над фильмом. Фильм будет закончен к концу 1936 года<sup>16</sup>.

А двумя месяцами позже, уже не обинуясь, указывает на настоящий источник своего вдохновения — оперную постановку Мейерхольда:

Постановщики внимательно изучили спектакль «Пиковая дама» в Ленинградском Малом оперном театре. Мейерхольд, — говорит режиссер Ромм, — проявил гениальную изобретательность и талант. Единственная сцена, в которой Чайковский оказался близок Пушкину, — это сцена в спальне графини, и эту сцену Мейерхольд поставил гениально<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> В 1915 году он экранизировал «Портрет Дориана Грея», где снялся в одной из главных ролей. В 1917-м повторил оба подобных опыта в фильме «Сильный человек». И, наконец, в 1928-м Мейерхольд сыграл одного из центральных персонажей в фильме Якова Протазанова «Белый орел».

<sup>14</sup> Ромм М. О себе, о людях, о фильмах. С. 160–161.

<sup>15</sup> См.: Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. С. 618–634.

<sup>16</sup> «Пиковая дама» в кино // Литературная газета. 1936. 26 января.

<sup>17</sup> «Пиковая дама» в кино // Литературная газета. 1936. 27 марта.



Московские кинематографисты к съемкам приступили со значительными проволочками. Как констатировал американский исследователь Саймон Моррисон, первым попытавшийся разобраться в запутанной истории этой работы и обстоятельствах участия в ней Прокофьева, детали ее неясны<sup>18</sup>. Композитор получил приглашение режиссеров Михаила Ромма и Эдуарда Пенцлина к участию в их будущем фильме лишь в начале 1936 года. В письме от 14 февраля они обращались к уже окончательно решившемуся тогда на репатриацию Прокофьеву, зная о том, что его приезд в Москву запланирован на начало марта:

Глубокоуважаемый Сергей Сергеевич!

На Московской Кино-фабрике к 100-летию смерти Пушкина будет ставиться «ПИКОВАЯ ДАМА» в постановке Мих. Ромм, режиссера Эд. Пенцлин. Сценарий, который мы Вам посылаем вместе с этим письмом, как Вы увидите, берет за основу повесть Пушкина и резко отличается в своей трактовке от либретто Модеста Чайковского, следовательно и музыка, очевидно, должна иметь другое решение, чем в опере.

Эта постановка будет одной из крупнейших работ фабрики в 1936 г., фабрика придает ей большое значение, так как «Пиковая дама» должна явиться выступлением кинематографии к юбилейным торжествам.

Музыка в этой картине играет огромную роль; в сценарии место ее не предопределено, 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. В частности, 3 глава почти целиком, значительная часть первой, четвертой, конец второй главы должны быть построены на музыке (общее количество музыки около 40 минут). Имя Пушкина и наличие оперы Чайковского (которую мы считаем при всех ее музыкальных достоинствах не отвечающей задачам современного понимания Пушкина) обязывает ко многому и особенно к тому, чтобы музыка фильма стояла на исключительно большой и принципиальной высоте, поэтому мы обращаемся именно к Вам, Сергей Сергеевич.

Фильм должен быть закончен к 1 Января 1937 г., поэтому для ускорения, мы просим Вас, еще до Вашего приезда в Москву сообщить нам письмом заинтересует ли Вас в принципе музыка к «Пиковой даме». Музыка в черне <так!> должна быть намечена приблизительно к 1 июня 1936 г. и окончательно готова, примерно к 15 августа.

Мы просим Вас сообщить Ваше мнение по этому поводу, в принципе, с тем, что-



Илл. 1. Михаил Ромм во второй  
половине 1930-х



Илл. 2. Эдуард Пенцлин на съемках (в центре). Середина 1950-х

бы по приезде Вашем в Москву встретиться для окончательных переговоров<sup>19</sup>.

Итак, предложение, помимо определения сроков (всегда чрезвычайно важного для безупречно пунктуального Прокофьева), содержало два важнейших пункта: стремление избавить сюжет от «оперного шлейфа» при определяющем значении для киноленты музыки; и закрепление «решающего слова при определении как места музыки, так и ее характера» за композитором. При этом с последним тезисом намечается некоторое противоречие: для музыки уже определено не только место («3 глава почти целиком, значительная часть первой, четвертой, конец второй главы»), но и «общее количество» (около 40 минут). В дальнейшем это расхождение между первоначальными декларациями «прав и обязанностей» композитора и конкретными адресованными ему заданиями обозначится более явно. Но Прокофьев в тот момент не мог этого предугадать. Его, по-видимому, увлекла идея соперничества с одноименной оперой, к которой он испытывал сложные чувства.

## II

Знакомство Прокофьева с оперой Чайковского относится к детским годам, когда в первые приезды из Сонцовки в Москву он как зритель в сопровождении своей матушки освоил фактически весь оперный репертуар Большого театра. Позже, студентом Петербургской консерватории, на исходе 1912 года, Прокофьев получил от своего педагога по дирижированию Николая Черепнина задание штудировать партитуру для исполнения фрагментов оперы на концерте оперного класса<sup>20</sup>. Уже на следующий день, обзаведясь изданием, он «с необычайным увлечением играл [её], особенно драматические места»<sup>21</sup>. Вхождение в мир «Пиковой дамы» сопровождалось внимательным чтением трехтомника М.И. Чайковского «Жизнь Петра Ильича Чайковского» (М.; Лейпциг; 1900–1902): «книги, доставившей мне огромное удовольствие», как записывает Прокофьев<sup>22</sup>.

Неоднократные упоминания об этом сочинении на страницах дневника конца 1912-го — начала 1913-го года свидетельствуют о том,

<sup>19</sup> М.И. Ромм, Э.А. Пенцлин — С.С. Прокофьеву. Письмо [февраль 1936] // РГАЛИ. Ф.1929, оп.1, ед. хр. 809, 1 л. Публикуется впервые.

<sup>20</sup> Прокофьев С. Дневник 1907–1933: В 3 т. / Предисл. Святослава Прокофьева. Т.1. Париж: sprkfv, 2002. С. 197. Запись от 20.12.1912.

<sup>21</sup> Там же. С. 198.

<sup>22</sup> Там же. С. 210. Запись от 15.01.1913.

что его изучение весьма увлекло юношу, «несмотря на всю избитость оперы»<sup>23</sup>. Некоторые сцены удостоены здесь самых высоких похвал:

Черепнин считает картину в комнате Графини одной из лучших страниц во всей оперной литературе. Я с ним горячо согласен<sup>24</sup>.

Однако театральное впечатление от нее в те годы оказалось неоднозначным. После спектакля в только что открытом после восстановления Оперном театре Народного Дома Прокофьев на страницах дневника не упомянул об исполнителях (хотя среди них был выдающийся Николай Фигнер в главной роли), рассматривая спектакль исключительно с точки зрения музыкальной драматургии. Он записал:

«Пиковую даму» я приготовился слушать с большим удовольствием. Первая картина мне не доставила такового. Но начиная со второй и до последней я наслаждался, хотя последняя нелепа и расхолаживает впечатление. Она должна начаться появлением Германа, выкинув всё предыдущее как ненужное и отвлекающее от самой драмы. «Что наша жизнь» — странно и ненужно, равно как не нужна последняя страница оперы. Очень жаль, что первая встреча Германа с Графиней мало иллюстрирована музыкой. Вообще же в опере много растянутого и ненужного не только сценически, но и музыкально. Зато сцена у Графини гениальна от первой ноты до последней, да и не одна эта сцена<sup>25</sup>.

Показательно, что это резюме продолжает размышление о том, как и на какой сюжет могла бы быть написана собственная прокофьевская опера. И в качестве героя таковой ему видится Пушкин: «его блестящая жизнь и стремительно драматический конец»<sup>26</sup>.

Исполнение «Пиковой дамы» в консерваторском концерте состоялось, но впечатления зимы 1912/1913 закономерно отразились на выборе Прокофьевым материала для нового оперного сюжета, которым стал «Игрок» Достоевского с очевидным параллелизмом его фабулы и ряда образов как пушкинской повести, так и одноименной опере, и в то же время очевидно полемичным по отношению к последней стилистическим решением. На этом названии Прокофьев остановился уже в ноябре 1913 года.

Однако возвращение к опере Чайковского пятнадцать лет спустя оказалось для него разочаровывающим:

<sup>23</sup> Там же. Запись от 22.12.1912.

<sup>24</sup> Там же. С. 208. Запись от 11.01.1913.

<sup>25</sup> Там же. С. 212. Запись от 17.01.1913.

<sup>26</sup> Там же.

Играл «Пиковую даму». Не очень нравится. Если исключить отдельные блестящие места (но ведь не по ним надо ценить?!), то остальное написано слишком быстро и безразборно (накатано), и потому много случайного<sup>27</sup>.

Позже он подвергал публичной критике и саму концепцию произведения Чайковского, который рисует Германа страстным любовником, тогда как для Пушкина он прежде всего игрок, одержимый иной страстью<sup>28</sup>. Эти мысли, высказанные в объяснение своей грядущей пушкинской работы, звучали как своего рода полемический манифест, заявление о намерениях. Словно оправдываясь, Прокофьев писал гимназической подруге матери О.Ю. Смецкой:

Многие в ужасе. Как это я дерзну на сюжет, который так популярен в изложении Чайковского, но ведь Чайковский по духу очень уклонялся от Пушкина (слишком много нытья и слишком мало пушкинского блеска и задора), а наличие сцен, не имеющих у Чайковского, помогает войти в колею прежде, чем встретиться со сценами Чайковского<sup>29</sup>.

### III

Известие о согласии Прокофьева принять участие в экранизации «Пиковой дамы» едва ли не в первую очередь просочилось в зарубежную прессу. По пути в Москву в ходе концертного турне в Варшаве он дал интервью местному центральному изданию «Gazeta Polska», где сообщал и об этой будущей работе:

<...> В ближайшее время я должен закончить заказанный Большим театром балет «Ромео и Джульетта». Это займет много времени. После этого у меня будет еще много работы в связи с 100-й годовщиной со дня смерти Пушкина. У меня много заказов на создание музыки к инсценировкам по Пушкину, а также к фильму «Пиковая дама»<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Там же. С. 562. Запись от 23.05.1927.

<sup>28</sup> См.: Прокофьев С. Мои планы // Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью / Сост., текстол. ред. и коммент. В. Варунца. М.: Советский композитор, 1991. С. 142.

<sup>29</sup> Письмо С.С. Прокофьева О.Ю. Смецкой от 15 октября 1936 // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 3, ед. хр. 91. Л. 1 (цит. по: Вишневецкий И. Сергей Прокофьев. Документальное повествование в трех книгах. М.: Молодая гвардия, 2009. С. 419).

<sup>30</sup> Цит. по: Работа и планы Прокофьева // Прокофьев о Прокофьеве. С. 135.

Резонно предположить, что знакомство Прокофьева со сценарием состоялось до этого момента. Практика «актуализации» классики, привычная для советских ее интерпретаций 1920–1930-х, была ему хорошо знакома по театральным постановкам, и он наверняка должен был проявить осмотрительность. И хотя у нас нет подтверждения тому, что литературный сценарий был ему отослан, будем все же исходить из этого: такова была общепринятая практика, и, по крайней мере, в истории с «Поручиком Кижее» она нарушена не была — литературный сценарий Тынянова отложился в зарубежном архиве композитора.

Что же представлял собой сценарий Ромма-Пенцлина<sup>31</sup>?

Прежде всего замечу, что он очень крепко драматургически скроен и весьма убедителен с точки зрения выполнения тех задач, которые ставили перед собой его авторы. А задачи эти формулировались Роммом спустя много лет следующим образом:

<...> я решил сделать максимально точно «Пиковую даму».

Но, к сожалению, там было много вещей, Пушкиным не написанных, которые казались мне чрезвычайно важными.

Например, мне казалась очень важной социальная идея «Пиковой дамы». В опере, которая широко известна, все перенесено в XVIII век, во-первых; во-вторых, сделан какой-то богатый барин Томский и другой богатый барин — князь Елецкий, жених Елизаветы Ивановны, в то время как по Пушкину Елизавета Ивановна это бедная приживалка в роду беднеющем и аристократическом. В заключительной фразе у Пушкина сказано: Елизавета Ивановна вышла замуж за сына управителя. <...> А про управителя сказано, что он имеет приличное состояние и где-то служит.

Не трудно понять, что управитель старой графини — это, так сказать, представитель возникающего и растущего класса буржуазии. Он еще получиновник, где-то служит, но имеет уже приличное состояние. В то время как вся фантастическая история с Пиковой дамой и с этой беднеющей аристократией, которая, в общем, вымирает, символизирует современное положение родовой аристократии. Так я это понял, и поэтому пушкинская идея мне показалась весьма примечательной с точки зрения социального анализа того, кто же достается в наследство этим красивым, знатным девушкам. Достаются преуспевающие молодые люди с деньгами.

А все фантастические куски, всякие призраки, это в общем-то мертвое. <...> Таким образом, я постарался сделать картину в стиле того времени максимально реалистически, психологически оправданно. В остальном она была точно по

<sup>31</sup> Литературный сценарий не был опубликован, но отложился в архиве Союза писателей СССР: РГАЛИ, ф. 631 (Союз писателей СССР), оп. 3, изд. хр. 238.

Пушкину, за исключением одной детали: я показал сына управителя и самого управителя. Две фигуры, которых в повести нет, для того, чтобы намекнуть на возможность этой карьеры. Меня увлекла эта работа<sup>32</sup>.

Стройность этой интерпретации сполна демонстрируется выразительной смысловой аркой: в сцене сватовства к Лизе управитель говорит о росте, который дает вложение денег. В финале в сумасшедшем доме об этом же росте денег говорит, стоя на четвереньках, и безумный сосед Германна. Всех их уравнивает жажда наживы. Но управитель графини, с его не подверженной страстям, мучениям совести и страху расплаты логикой расчетов, оказывается страшнее преступного Германна: он грабит мертвую старуху — свою хозяйку, тогда как ее невольный убийца в смятении бежит, раздавленный тем, что совершенное им преступление оказалось бессмысленным.

Роль музыки в экранизации Ромма — Пенцлина предполагалась значительной, хотя бы уже из-за специфики избранной киноэстетики. Поставив задачу «максимально точно» следовать пушкинской прозе, очень скупой на диалоги (Ромм насчитал в повести всего 107 реплик!), соавторы фильма становились «на путь эдакой камерной кинематографии», как охарактеризовал эту стилистику Ромм, — «по существу, немой картины», даже «пантомимы, при огромном количестве выразительного действия»<sup>33</sup>. «Немота» героев повышала значимость музыкального фона. В режиссерском активе Михаила Ромма был уже успешный немой фильм «Пышка» (1934), и этот опыт был важен для будущей ленты, как и опыт немногословных «Тринадцати»:

Таким образом, я хотел делать третью почти немую картину подряд<sup>34</sup>.

Действие неуклонно стремилось к финалу, приводя «блуждания» Германна к остановке в сумасшедшем доме. Тогда же должен был отступить и подавляюще темный колорит картины, который будто рассеивался в момент прощального звучания темы Лизы. Ромм писал:

Герман в сумасшедшем доме. Это центральная сцена во всем фильме. Это единственный эпизод, который происходит днем. Все остальное действие фильма совершается ночью. Герман — ночной человек: он ночью бродит вокруг

<sup>32</sup> Ромм М. О себе, о людях, о фильмах. С. 160.

<sup>33</sup> Там же. С. 156.

<sup>34</sup> Там же.

дома графини, ночью приходит к ней, ночью играет в карты<sup>35</sup>.

Прокофьев с его профессиональными литературными амбициями, вероятно, по достоинству оценил сценарий. Могло его зацепить и некоторое сходство с сюжетными мотивами «Игрока», несомненно заложенное в самой пушкинской повести, но еще более подчеркнутое в киносценарии введением новой сцены. В ней Лиза приходит к Германну сказать, что выходит замуж, он же отвечает ей лихорадочными карточными расчетами, предвещающими неминуемый выигрыш. Сюжетная переключка с собственной прокофьевской оперной партитурой оказывалась сколь притягательной, столь и опасной. Важно было не поддаться этой сюжетной рифме в самом музыкальном материале. И можно сказать, что он этого с успехом избежал. Так или иначе отметим, что экранизации пушкинской повести при всех попытках вернуть ее в девственное лоно литературы неизбежно выводили сюжет в оперный контекст — то Чайковского, как в случае с завершающим появлением темы Лизы, то самого Прокофьева, как в случае аллюзии на «Игрока».

#### IV

Невзирая на данное композитором кинематографистам согласие, проволочки, сопровождавшие всю незадавшуюся историю этого проекта, продолжались, и по неясным причинам договор был заключен лишь 29 мая:

Киностудия «Мосфильм» в лице зам.директора Студии тов. Соколовской Е.К.

Режиссеры М.И. Ромм и Пенцлин <так!>

а) Композитор обязуется принять участие в разработке экспликации и составлении совместно с режиссерами по их заданию плана всего музыкального оформления фильма.

б) Написать на основе утвержденной Студией экспликации эскизы музыки в форме отдельных музыкальных характеристик в соответствии с основными драматургическими линиями в сценарии

а) Принять участие в разработке экспликации эскизов в течение времени до 10 июня 1936 года.

б) все эскизы музыки сдать не позднее 20 июля 1936 года.

Гонорар 15 тыс. рублей.

а) Аванс 3.750.



б) «После представления и одобрения всех эскизов в основном и лишь требующих изменений и дополнений — уплачивает 7500 рубл.»

в) «После окончательного утверждения всех эскизов — 3750 рублей  
Студия обязывается рассмотреть эскизы и дать по ним заключение в течение 20 дней

За композитором сохраняется авторское право на принятые и утвержденные Студией эскизы, а равно и на издание музыки фильма и использование ее для граммофона <так!> и радио в СССР, «и для концертных переделок» [сбоку помета: «4 слова прибавлены СП»]<sup>36</sup>.

Обратим внимание на несколько интересных моментов. Во-первых, на значительное изменение суммы гонорара по сравнению с предыдущей прокофьевской киноработой: 15 тысяч рублей по сравнению с десятью тысячами за «Кижэ» тремя годами ранее<sup>37</sup>. Объяснимо оно, по-видимому, разницей в хронометраже: партитура «Кижэ» в ее первой версии, представленной композитором в соответствии с режиссерским сценарием, включает в себя 16 фрагментов общей длительностью около десяти минут. После многочисленных переделок сценария Юрия Тынянова и перекраивания партитуры под его новые версии она стала представлять собой 32 включения, которые звучат в общей сложности больше получаса. Но и 40 минут музыки к «Пиковой даме» не предполагали использования постоянно обновляющегося материала: партитура этого фильма также должна была строиться на повторах — то есть лейтмотивной драматургии, которая была и остается ведущим принципом киномузыки, заимствованным из музыкального театра. Так что изменение гонорара свидетельствует скорее всего лишь об увеличении общего хронометража фрагментов (за вычетом повторений музыкального материала).

Далее. Предварительно названные режиссерами сроки сдачи эскизов отодвинулись, согласно договору, на полтора месяца — с 1 июня на 20 июля. Это могло быть связано с вторжением в график Ромма другой работы, инспирированной, по слухам, лично Сталиным: боевика-«истерна» «Тринадцать» о борьбе красноармейцев с басмачами в Средней Азии. Его работа над «Пиковой дамой» вы-

<sup>36</sup> Договоры С.С. Прокофьева с киностудиями и театрами на написание музыки к фильмам и спектаклям (Киностудии: «Беларусь», Межрабпомфильм, Киевская студия и др. Театры: оперный им. К.С. Станиславского, оперы и балета им. С.М. Кирова, Малый оперный, Большой, драматический театр им. Ленсовета под руководством С.Э. Радлова, Камерный, им. Вс. Мейерхольда и др.). [16 марта 1939 — 9 сентября 1948] // РГАЛИ. Ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 804, л. 3–3 об. Публикуется впервые.

<sup>37</sup> Там же. Л. 1–1 об.

нужденно приостановилась: Ромм отправился на натурные съемки в пустыню Кара-Кум, где вместе с киногруппой провел в тяжелейшем климате около полугода — с февраля по август 1936-го.

Между тем первый из пунктов договора оговаривает участие композитора в создании музыкальной экспликации фильма совместно с режиссерами. И этот документ они должны были предоставить уже через две недели после его подписания — к 10 июня. Как видим, на этапе работы с композитором Ромм отсутствовал. Их встреча с Прокофьевым в новой московской квартире на Земляном валу, о которой режиссер упоминает и куда семья Прокофьевых переехала из гостиницы 29 июня, могла состояться лишь по возвращении Ромма из Туркмении (в самом конце лета или осенью 1936-го), то есть тогда, когда вся музыка к «Пиковой даме» уже была написана. Ромм вспоминал:

Он только что приехал из-за границы, квартира его еще не была обставлена. Стоял рояль и негде было сесть. Сухой, высокий, очень отчетливый, он очень бережно и аккуратно и вовремя сделал все эскизы<sup>38</sup>.

Значит, обсуждение музыкальной экспликации происходило с Пенцлиным. Но не только с ним: именно здесь на авансцену выходит новый и не упоминаемый в договоре участник производственного процесса — заведующий музыкальным отделом студии «Мосфильм» А.А. Острецов.

Сведения о музыковед-е Александре Андреевиче Острецове (1903, Переяславль,— 1964, Рубцовск) чрезвычайно отрывочны. Это, вероятно, объясняется тем, что он сполна разделил судьбу своего поколения, будучи репрессирован в 1943-м (отбывал срок в Севпечлаге<sup>39</sup>). Портрет нашего героя поневоле будет лишен важных деталей. Попробую все же хотя бы фрагментарно восстановить основную фабулу этой жизни. Информация о происхождении Острецова и его биография до конца 1920-х, по-видимому, старательно вымараны. На рубеже 1920-х картина проясняется: в 1929–1931-м по окончании аспирантуры при Российской ассоциации научно-исследовательских институтов общественных наук (РАНИОН) он работает в Институте литературы и искусства Коммунистической академии<sup>40</sup>. Тогда

<sup>38</sup> Ромм М. О себе, о людях, о фильмах. С. 159.

<sup>39</sup> См.: Возвращенные имена. Книга памяти России [Эл.ресурс]. URL: <https://vizz.nlr.ru/person/book/komi/16/490> (дата обращения: 26.11.2023).

<sup>40</sup> См.: Научная документация Института литературы и искусства [Эл. ресурс] // Информационная система ИС АРАН «Архивы Российской академии наук». АРАН, ф. 358, оп. 2. URL: <http://isaran.ru/?q=ru/opis&ida=1&guid=7A3AE7D7-7FF5-9F7F-C180-F8B37B8808D7> (дата обращения: 26.11.2023).

же становится научным сотрудником Государственной академии искусствознания<sup>41</sup>. Приблизительно с осени 1930-го назначен руководителем музыкально-концертной редакции Радиокomiteта<sup>42</sup>. В 1936-м Острецов занимал пост директора Музгиза<sup>43</sup>, но к началу 1938 там уже не работал<sup>44</sup>.

С середины 1930-х годов (приблизительно с 1935-го по 1938-й) Острецов занимал пост заведующего музыкальным отделом «Мосфильма». К этому периоду относится несколько его работ, в том числе научных, посвященных музыке в кинематографе<sup>45</sup>. По-видимому, они предназначались для будущей защиты. В них неоднократно в качестве примера образцовых музыкально-драматургических решений для кинокомпозиторов упоминается «Пиковая дама» Чайковского. Другим образцом для подражания Острецов в своих работах (в том числе и написанных в соавторстве с молодым, но уже известным музыковедом С.А. Бугославским) называет кинопартитуры Шостаковича. Очевидно, что Прокофьев, замышлявший в своей «Пиковой даме» полемическое возвращение «от Чайковского к Пушкину» и не принимавший ранних кинематографических опытов Шостаковича из-за использования в них бытового материала, в вопросах эстетики киномузыки и выбора ее языка расходился со своим куратором принципиально.

В фонде Прокофьева в РГАЛИ хранится музыкальная экспликация фильма, написанная Острецовым<sup>46</sup>. Документ ошибочно отнесен архивистами к 1938 году, тогда как композитор должен был получить его не позднее начала лета 1936-го, ведь уже 12 июля дирекцион был завершен, о чем имеется запись в конце его автографа<sup>47</sup>.

- <sup>41</sup> См.: РГАЛИ, ф. 984 (ГАИС – Государственная академия искусствознания), оп. 1, ед. хр. 152, 28 л. Личные дела Оршанского Б.М. и Острецова А.А., научных сотрудников. 14 ноября 1929–30 июня 1931 гг.
- <sup>42</sup> См.: *Власова Е.* 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010. С. 114.
- <sup>43</sup> См.: *Лоскутов А. И. И.* Соллертинский в Ленинградской консерватории // *Musicus*. 2011. № 2 (26). С. 10.
- <sup>44</sup> См.: *Малько Н.* Воспоминания. Статьи. Письма / Общ. ред. Л. Раабена. Сост. и автор примеч. О. Данскер. Л.: Музыка, 1972. С. 281.
- <sup>45</sup> *Острецов А.* Музыка в звуковом кино // Советская музыка. 1933. № 1. С. 51–73; *Острецов А.* «Роль музыки в звуковом кино». Научно-исследовательская работа. 1935 // РГАЛИ, ф. 2900 (Всесоюзный государственный институт кинематографии – ВГИК), оп. 1, ед. хр. 218, 41 л.; *Острецов А.* «Музыкальный сценарий тонфильма». Научно-исследовательская работа. 1935 гг. // Там же, ед. хр. 219, 82 л.
- <sup>46</sup> *Острецов А.* Музыкальная экспликация фильма «Пиковая дама» [1938] // РГАЛИ, ф. 1929 (С.С. Прокофьев), оп. 1, ед. хр. 983, 4 л.
- <sup>47</sup> *Прокофьев С.* Пиковая дама: Музыка к неосуществленному фильму, соч. 70. [Для большого симфонического оркестра]. Клавир с разметками инструментовки. Автограф. [12 июля 1936. Поленов] // РГАЛИ, ф. 1929 (С.С. Прокофьев), оп. 1, ед. хр. 93, 8 л.

Машинопись экспликации носит черновой характер: она содержит немало карандашных правок, большее число которых, по-видимому, принадлежит автору текста (зачеркнутые будут расшифрованы в квадратных скобках), а две на последнем листе вписаны другой рукой. Подпись Острецова в конце отсутствует. Тем не менее нахождение документа в архиве композитора дает право предполагать, что Прокофьев ориентировался на него в своей работе, а следовательно мог прочесть даже зачеркнутые фрагменты текста.

Музыкальная экспликация Острецова имеет особый интерес, поскольку содержит подробные характеристики музыкальных образов, имеющие вызывающе директивный характер:

Музыка фильма «Пиковая дама» выполняет следующие драматургические функции:

Характеристика ГЕРМАНА:

Музыкальный образ Германа заключает в себе два элемента: 1) тему обогащения и 2) тему его любви к Лизе.

1) Основная линия музыки Германа характеризует судьбу страсти «молодого человека XIX столетия» — стать богатым, Музыкальный портрет Германа выражает его волю быть предприимчивым, смелым, решительным, в конце фильма эти его свойства приобретают уродливо-искаженный характер [нрзб]. Музыкальная характеристика Германа передает жизненную динамику его натуры, во всей ее полноте, в ярко эмоционально окрашенном музыкальном образе, насыщенном темпераментной мелодикой, энергичными волево окрашенными интонациями. Музыкальная характеристика Германа легко «обозрима» для восприятия (музыкальные фразы и предложения).

а) «Тема денег» возникает в эпизоде «ночные блуждания». Она выступает, как зарождающийся, но еще не откристаллизовавшийся импульс. Ее можно представить, как линейное движение с настойчивостью в интонационном рисунке. Никакой меланхолии, — почти деловое размышление. Строгое движение иногда ломается вспышками страсти, [на размеренном ломается вспышками страсти (в интонационном рисунке)], но как правило, музыкальное движение не нарушает типичной для «размышляющего Германа» сдержанности. В таком же качестве «тема денег» выступает в эпизоде «Герман дома» (только тонально и инструментально более развернутая).

б) Иначе, со значительной энергией, «тема денег» звучит в эпизоде «в чужом доме». Здесь она тематически развертывается, и достигает большой интенсивности инструментального звучания. В музыке этого эпизода, нет никакого надрыва, или интеллигентского нытья [а-ля Чайковский («спальня графини»)]. Динамика эпизода создается конфликтом между лирически страстной темой любви Германа к Лизе (подробнее об этой теме — ниже) и мужественно властно-настойчивой «темой денег». Волнистый профиль мелоса и угловатый рисунок 2-й — так можно представить себе, «внешний эффект» мелодического

движения в этой сцене. Дополнительным штрихом в музыкальной композиции этой сцены является включение лирической темы Лизы, когда Герман входит в спальню к Елизавете Ивановне.

в) В финале, охватывающем пять эпизодов (ломбард, тройка, семерка, выкуп, туз) «тема денег» приобретает широко-развернутый характер симфонического проведения. Она звучит сверкающе-ярко, как никогда властно, и утверждающе по интонациям, чеканно по ритму, и эмоционально сконцентрированно, как в отношении тематического развития, так и в отношении архитектоники всего движения (ее кульминацией является семерка и туз). Вступление «темы денег», в этом новом ее качестве, подготавливается колоссальным разбегом струнных — от выхода Германа из казармы, через «ломбард» и вплоть до слов «позвольте мне поставить карту». «Тема денег» вступает после слов «выиграла», и триумфально звучит с перерывами на репликах во время игры, включительно до эпизода «туз», в котором она приобретает уродливо-искаженный саркастический характер. Никакого клинического надрыва, или иных крайностей маниакального состояния Германа, музыка в этом эпизоде не выражает. Просто: она достигает своего эмоционального «потолка», после [которого неизбежно] чего превращается в свою противоположность — в «бег на месте» [с отрицательным знаком]. Нужный эмоциональный штрих характеристики Германа[ как молодого волчонка.] здесь следует найти в ироническом преувеличении его темы, а не патологическом выверте, или экстатическом кликушестве а-ля Скрябин («инфернальность» и т.п.).

2) В музыкальном образе Германа, на ряду <так!> с центральной и доминирующей в нем темой обогащавшей личности («темой денег»), существенное место занимает тема его любви к Лизе. Эта тема, по самому существу своему, раскрывает ряд человеческих-привлекательных <так!> качеств в самом Германе [его нравственный потенциал быть горячо любящим мужем, другом, отцом. Эти качества, также, как и тема любви Германа к Лизе, не получает своего реального воплощения развития, ибо они оказываются раздавленными другим, более властным эгоистическим импульсом].

Музыкальное развитие темы любви Германа к Лизе, должно увлекать своим лирическим пафосом; [в качестве возможного варианта] эту тему, можно представить, как плавную, волнистую мелодию, соединяющую с певучей силой (насыщенностью) своих интонаций, также и взволнованность ритмического импульса.

Тема любви звучит как страстное признание в эпизоде письма (12.13 эпизоды) затаенно-страстно в эпизоде «визита» Германа в спальню графини («в чужом доме»), где эта лирическая тема контрастирует и затем оттесняется «темой денег», последний раз тема любви Германа звучит как беглая реминисценция в сумасшедшем доме, когда Лизавета Ивановна встречается с Германом уже сидящем за решеткой.

Характеристика Лизаветы Ивановны.

Лизавета Ивановна, музыкально охарактеризована, лирической темой, светлой эмоциональной окраски. Ее тема — «почти материнская» — приближается по типу звучания к «колыбельной».

а) В эпизоде «мечты об избавителе» — эта тема по своему изложению, имеет черты общие с мелодикой русских сентименталистов и диллетантов <так!>. Не надо, стремиться <так!> к цитатам (под [нрзб], Гурилева, Верстовского и др.) или имитации романса. Важно придать музыкальному портрету Л[изаветы] И[вановны] характер ее времени.

Тема Лизы — инструментальная импровизация «бесконечная песенность», напевная, простая, доверчивая [прекраснодушная, нрзб], грустная. Движение — необычайно плавное (большая лигатура, впечатление бесконечного штриха от струнных). В общем контексте фильма — тема Лизы резко контрастирует с музыкальной характеристикой Германа, импульсивного, «крутого» в интонационном рисунке, энергичного в метрике.

б) В эпизоде — «письмо и ответ» и «объяснение в любви» тема Лизы эмоционально преобразена, пронизана восхищением и глубоким чувством. Здесь же она контрастирует с темой Германа.

в) В соборе тема Лизы звучит драматизированно, трагично и надломленно.

г) В финале картины тема Лизы приобретает большой трагический (слово вписано другой рукой — *М.П.*) пафос. [Музыка выражает внутреннее величие Е.И., сохранившей глубокую нравственную силу, несмотря на крушение ее идеалов].

С. Окружение Германа.

1) Музыка церемониально-солдатского, уличного Петербурга (в 5 эпизоде «утро у дома Графини»).

2) Музыка церемониального выезда графини — туалета графини (минуэт <так!> или куранта <так!> часов).

3) Музыка церемониала выезда графини — тяжеловесная сарабанда.

4) Музыка придворного бала — экосез, котильон, контрданс.

5) Обряд погребения — [«литургия симфонизированная» — зачеркнуто] «необходимо предусмотреть и другие варианты» — карандашная вставка].

6) Трактир — песня о горемыке-неудачнике (шарманка). (Вставка карандашом другой рукой [нрзб.] — *М.П.*).

Замечание: Особое место занимает музыка, связанная со звуковым оформлением картины напр. изобразительная звукопись «хохота» в эпизоде «трактир» и «ночные блуждания» или звукоимитация «тройки» и др. (Слово вписано другой рукой — *М.П.*).

НАЧ. МУЗ.ОТДЕЛОМ (Острецов) (Подпись отсутствует — *М.П.*).

Не вполне ясно, какая роль в создании музыки к фильму отво-  
дилась Острецову — был ли он толкователем идей режиссера, осу-  
ществляя посредническую функцию между ним и композитором,

или просто фиксировал «техническое задание» по музыкальной партитуре в чисто формальных, отчетных целях. Последнее предположение кажется неверным: слишком очевидна увлеченность автора этого документа поиском точных словесных эквивалентов будущей музыки. Что же касается участия Ромма в создании этого текста, то он был хорошо музыкально образован, до прихода в кино увлеченно занимался роялем. Но, как уже было сказано, на этапе оформления музыкальных задач его-то как раз и не было в Москве. О музыкальной же оснащенности Пенцлина за неимением свидетельств судить невозможно. Так или иначе музыкальная экспликация была, по-видимому, зафиксирована единолично Острецовым, отпечаток стиля которого (о нем можно судить по его работам о музыке в кино) лежит на найденных здесь формулировках. В конце концов под документом стоит именно его имя.

## V

Нетрудно заметить, что между изначально сформулированной постановщиками задачей «дечайковизации» «Пиковой дамы» и теми конкретными заданиями, которые ставит перед композитором экспликация, возникают серьезные противоречия. Основное из них фокусируется именно на соотношении устойчивой привычки к контаминации повести и оперы, но одновременно настойчиво демонстрируемом отказе от концепции оперы Чайковского и неприятию самого тона ее музыки. Фактически свою зависимость от «Пиковой» Чайковского в экспликации автор попытался преодолеть соответствующей риторикой, но этого противоречия не избежал. Как справедливо замечает Ю. Хаит,

<...> главный парадокс фильма заключается в том, что при установке на «пушкинизацию» и «дечайковизацию», важную роль в музыкальной партитуре фильма играет тема любви Германа к Лизе. Как известно, этот мотив совершенно отсутствует в повести Пушкина и является главным отличием в трактовке повести Чайковским. Таким образом, авторы фильма так или иначе наследуют его традиции с той разницей, что вместо темы безумия тему любви вытесняет тема денег<sup>48</sup>.

Следовательно, вопреки изначальным намерениям авторов фильма, избежать контаминации мотивов пушкинской повести с оперой

<sup>48</sup> Хаит Ю. Сергей Прокофьев в мире кино. Курск: ОБУК «Участок оперативной полиграфии», 2013, С. 47

братьев Чайковских не удалось. Тема любви занимает слишком значительное место в партитуре фильма. Она фактически создает драматургический противовес всепоглощающим маниакальным блужданиям героя по линейным перспективам петербургских улиц и мрачных пустых площадей, продуваемых холодными ветрами, его обреченному преследованию своей *idée fixe*.

Бросается в глаза и то, что имя главного персонажа воспроизводит в экспликации Острецова именно оперный вариант — «Герман». Редукция удвоения последней согласной означала, как уже неоднократно было замечено, очень многое: имя, а не фамилию, а следовательно, необязательность немецкого происхождения и всех, связанных у Пушкина с этим коннотаций «холодного расчета», «выдержанности» и прочее. Между тем в литературном сценарии Ромма и Пенцилина — единственном, по сути, сохранившемся источнике, запечатлевшем их тогдашние намерения (помимо воспоминаний, где они воспроизводились через добрых 40 лет), — главный герой именуется как Германн, и все характеристики лишь подтверждают его «немецкую» родословную. В газетных публикациях о будущей ленте герой неизменно теряет одну «-н». Так незаметно и неизбежно совершается подмена героя «литературного» героем «оперным».

Другое отступление от изначальной «декларации о намерениях» — указания на конкретные эпизоды звучания музыки. В письме режиссеров Прокофьеву, как мы помним, было подчеркнуто, что места звучания предлагается определить ему самому. И это повышало статус его участия, фактически отводя ему роль музыкального драматурга. Появление Острецова «спутало карты»: в отсутствие Ромма он как бы перехватил инициативу и теперь диктовал композитору довольно жесткую схему действий. Однако судить о том, в какой степени его рекомендации относительно распределения музыки опирались на режиссерский сценарий, не представляется возможным за отсутствием последнего.

Вызывающе самоуверенный тон текста, присланного Прокофьеву, не мог не вызвать раздражения у композитора. Конфликт был спровоцирован уже самим этим документом, ставившим автора музыки в положение иллюстратора неуклюжих словесных описаний новоявленного «заказчика». Странность ситуации усилена и невыгодным сравнением. Над «Поручиком Кижее» Прокофьев работал в основном за границей, однако от режиссера или его порученцев таких писем не получал. Процесс был менее формализованным, более доверительным, творческим и, в конце концов, уважительным по отношению к композитору.



Другим обстоятельством, создававшим некоторую напряженность, стал, по-видимому, вопрос о дальнейшем использовании музыки. Как мы видели, подписывая договор Прокофьев внес в него правки, касающиеся этого важного для него пункта. За них ему пришлось побороться. Это явствует из письма Острецова, полученного композитором 25 мая, в котором, ссылаясь на предварительные договоренности, тот писал:

Многоуважаемый Сергей Сергеевич!

Прошу Вас просмотреть § договора, формулировку которого мы с Вами согласовывали вместе. Текст этого § нижеследующий.

§ 9

«Прокофьев обязуется не передавать для эксплуатации и не переуступить в собственность своего авторского права на всю музыку фильма «Пиковая дама» никаким третьим лицам и организациям как в СССР, так и повсеместно за границей и в случае нарушения этого условия обязуется возместить студии все убытки, могущие возникнуть в связи с предъявлением тех или иных претензий заграничных учреждений и отдельных лиц.

О вашем суждении об этой формулировке я узнаю от Вас связавшись с вами по телефону сегодня после 4.

А Острецов<sup>49</sup>.

Справа от этого текста Прокофьев оставил карандашную пометку:

Автр о-во

Сюиты

Когд дл грмф<sup>50</sup>.

Ясно, что в телефонном разговоре он собирался поднять вопрос о том, как поступить в этом случае с его обязанностями как члена французского авторского общества *Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique*, а также о возможности создания сюиты (сюит?) на материале киномузыки и, наконец, о выпуске ее грамзаписи («по-видимому, последняя строчка расшифровывается как вопрос — «Когда [запись] для граммофона?»).

Итак, в изначальные планы композитора входило создание сюиты или по крайней мере концертных пьес. А значит, он рассчитывал на сочинение такого материала, который мог бы быть должным образом репрезентирован в этих жанрах и чье прикладное назначение

<sup>49</sup> Письмо Острецова А.А. Прокофьеву С.С. от 25 мая 1936. Автограф // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 641. Л. 1.

<sup>50</sup> Там же.

могло быть в этом случае преодолено, как это уже произошло музыкой к спектаклю Александра Таирова «Египетские ночи» и фильму «Поручик Киж». Но мы знаем, что ни сюита, ни пьесы на материале «Пиковой дамы» не возникли. Тем самым музыка к «Пиковой даме» разделила судьбу прикладной музыки к двум другим неосуществленным замыслам — «Евгению Онегину» и «Борису Годунову».

К середине июля эскизы были завершены в дирекции<sup>51</sup> и отосланы для оформления клавира и отправки его на «Мосфильм» П.А. Ламму<sup>52</sup>. В московских архивах имеется две выполненные им копии клавира: одна из них включает 11 номеров<sup>53</sup> (и запись ее в целом носит неокончательный характер<sup>54</sup>); другая — авторизованная копия переписчика (с многочисленными пометами композитора) — содержит все 24 номера<sup>55</sup>. Клавир был необходим для показа музыки композитором постановщикам. Ламм, вероятно, завершил эту работу, как его и просил автор, около 25 июля: Прокофьев сразу сообщил о завершении данной стадии работы Острецову (письмо не сохранилось) и 29 июля получил ответ:

Многоуважаемый Сергей Сергеевич!

Получил Ваше письмо. Рад, что работа над музыкой «Пиковой дамы» идет успешно. Моя командировка в Крым лишила меня возможности ответить Вам ранее. Через несколько дней мы ожидаем приезда Михаила Ильича Ромма: я полагаю, что ознакомление с эскизами музыки «Пиковой дамы» будет в первых числах августа. Точно определить день сейчас не берусь.

Материалы музыки панихиды я смогу выслать Вам как только получу их от нашей «музейной девушки».

Привет А. Острецов [карандашная пометка номера телефона]

25/VII

P.S. Меня зовут Александр Андреевич.

<sup>51</sup> Прокофьев С. Пиковая дама: Музыка к неосуществлённому фильму, соч. 70. [Для большого симфонического оркестра]. Клавир с разметками инструментовки. Автограф. [12 июля 1936. Поленово] // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 93, 8 л.

<sup>52</sup> Письмо С.С. Прокофьева П.А. Ламму от 12 июля 1936 года // Письма С.С. Прокофьева к П.А. Ламму (1928–1951) / Публ.: Ирина Медведева // Сергей Прокофьев: К 50-летию со дня смерти. Воспоминания, письма, статьи / Ред.-сост. М. Рахманова, науч. ред. М. Есипова. М.: Дека-ВС; ГЦММК им. Глинки, 2004. С. 282.

<sup>53</sup> Озаглавлены только первые четыре, но и эти заголовки перечеркнуты карандашом.

<sup>54</sup> Прокофьев С. Музыка к к/ф «Пиковая дама». Клавир. Копия переписчика [П.А. Ламма?]. [1936] // ВМОМК, ф. 33, ед. хр. 929, 33 л.

<sup>55</sup> Прокофьев С. Пиковая дама: Музыка к неосуществлённому фильму, соч. 70. Клавир. Авторизованная копия П.А. Ламма. 1936 // РГАЛИ, ф. 1929 оп. 1 ед. хр. 94, 22 л.

P.P.S. О дне приезда Ромма я сообщу Вам и вместе с тем попрошу Вас, как это принято выражаться, «согласовать» удобный Вам день для прослушивания эскизов<sup>56</sup>.

Прослушивание состоялось по возвращении Ромма в Москву в начале августа. На склоне лет он с восторгом отзывался о «рояльных эскизах» Прокофьева:

Со свойственной ему аккуратной 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, потому что Сергей Сергеевич считал, что опера очень плохая по вкусу. Во всяком случае, так он мне говорил<sup>57</sup>.

Между тем, судя по письму, которое Острецов отправил Прокофьеву уже в конце ноября 1936-го, тогдашний прием музыки постановщиками картины не был столь уж благодушным. Режиссеры высказали некоторые принципиальные замечания, к которым композитор как будто бы обещал прислушаться. Но обещание свое не выполнил, как констатировал положение дел Острецов, когда поздней осенью ознакомился с доработанными композитором по результатам августовского обсуждения эскизами. Заведующего музыкальным отделом они категорически не устроили. Он писал:

Многоуважаемый Сергей Сергеевич,

После тщательного изучения представленных Вами эскизов музыки к «Пиковой даме», полученных мною от Вас в конце октября, и в силу этого отодвинувших срок фактического ознакомления с рукописью от ранее намечавшихся сроков, я смог убедиться, насколько правильна была оценка, высказанная при предварительном ознакомлении с эскизами в совместном с режиссерами Ромом <так!>, Пенцленом <так!> и Вами свидании в августе месяца.

Как вы знаете, мы отметили тогда, как основной недостаток эскизов, неправильную трактовку Вами образа Германа, которому Вы придали характер полусумасшедшего маниака (монотонное, нервное токкатное движение, проходящее через увертюру, № 2 — «блуждание» <так!>, № 3 — «Герман перед домом графини», № 5 — «Герман дома» и далее № 8, № 16, № 18) в то время, как Герман прежде всего здоровый человек, жаждущий жизни и стремящийся к ней.— «Он имел сильную страсть и огненное воображение, но твердость

<sup>56</sup> Письмо Острецова А.А. Прокофьеву С.С. от 25 июля 1936. Автограф // Там же. Л. 2.

<sup>57</sup> Ромм М. О себе, о людях, о фильмах. С. 159.

спасала его от обыкновенных заблуждений молодости» (Пушкин).

Что касается побочной темы (№ 7, № 12), по своему заданию выражающей увлечение Германа Лизой, то в этой теме, несколько чувственной, преобладают ненужные изыск и изощренность в интонациях, напр. [нотный пример] и т.д., придающие звучанию вялый характер, на что я указывал Вам тогда же. Трудно решить — чего здесь больше: равнодушия или пресыщенности, но увлечения здесь нет, и это очень печально, ибо мы сталкиваемся здесь вновь с искажением образа пушкинского героя, который писал к Лизе, «вдохновенный страстью» (Пушкин).

Как Вы помните, мы указывали Вам также на неприемлемую для нас идилличность в музыкальном образе Лизы, считая, что интонации колыбельной, баюкающий, монотонный ритм не могут не придать в контексте картины (в драматически-насыщенных местах в особенности) сентиментально-безвольный характер всему облику героини. Этот фундаментальный недостаток Вы считали возможным исправить. Однако, я должен признаться, я плохо представляю себе возможность тех или иных радикальных изменений в трактовке Лизы (девушки решительной и способной на сильное чувство) в пределах представленного Вами музыкально — тематического материала, основными чертами которого являются созерцательность и статичность.

Теперь, когда я имею возможность проиграть Ваши эскизы, у меня еще большие сомнения вызывает Ваша концепция финала картины (№ 18, № 19, № 20, № 21, № 22, № 23), трактованного Вами как фатальная развязка, подчеркивающая неотвратимость самого хода событий — отсюда музыкальная конструкция с ее железным ритмом, леденящей холодностью тематического материала, токатными <так!> звучностями и т.д.

Каков итог Вашего музыкального решения финала «Пиковой дамы», какая руководящая мысль звучит в этой музыке. Внутренне опустошенный Герман, раздавленный судьбой на фоне холодного равнодушия окружающих его дел, людей и событий. Перед нами ярко выступает лишь фатальность самой катастрофы, а не раскрытие характера героя в трагическом положении, его постигшем. Между тем Герман не марионетка, попавшая в мельничный жернов, а живой сильный человек, горячее воображение которого поставило его под удар — таким его обрисовывает наш первоисточник. Ваше же решение, при всей его яркости и новизне, находится в резком противоречии с духом пушкинской повести, характером киносценария и установками студии на музыку картины, нашедшими свое выражение в экспликации музыкального отдела.

Вот почему я считаю, что было бы глубокой ошибкой, отказавшись от Пушкина, встать на путь, его искажающий, и, по существу, могущий дать лишь слабое подобие образов живых людей, их чувств и стремлений.

Изложив Вам мою оценку, представленных Вами эскизов музыки к «Пиковой даме», я полагаю, что в настоящих условиях было бы нецелесообразным продолжать искать и экспериментировать, имея неверное направление самого искания. С исходными же пунктами выполненной Вами музыкальной рабо-

ты я не могу согласиться. Вот почему я, ставя этот вопрос перед Дирекцией студии Мосфильма, не имею возможности заключить с Вами соглашение на инструментовку представленного Вами клавира.

Зав. Музотделом [подпись] (А. Острцов <так!>)

25/XI-36<sup>58</sup>

Вероятно, я не ошибусь, если предположу, что таких писем с оценкой своей музыки до сих пор Прокофьев не получал. Фиаско было оглушительным, и оно означало не только позорное отлучение от соблазнительной «пушкинской» киноработы, но и неожиданное всеислие, которое продемонстрировала бюрократическая структура. Он должен был полемизировать не с режиссером как равным ему по отношению к творческим решениям фигуре, а с неким представителем официального мнения, которое воплощало однозначную интерпретацию того, *что именно* имел в виду Пушкин.

Впрочем, возможности полемизировать ему при таком подходе не оставляли. Прокофьеву фактически указали «на выход».

Кевин Бартиг, хотя и не обративший внимания на эту драматичную коллизию, сопровождавшую историю второй киноработы Прокофьева, тем не менее во многом справедливо заключил:

«Пиковая дама» дает урок советской действительности, которая ознаменовала для композитора конец эпохи невинности и стала дурным предзнаменованием грядущего. С этого момента и впредь творчество Прокофьева все больше подчинялось прихотям советского чиновничества<sup>59</sup>.

Подобная констатация вынесена на основании того, что фильм был неожиданно и без сколько-нибудь внятных объяснений снят с производства. Но подобные неприятности могли ожидать любого композитора в любой стране — чего стоит хотя бы история пятилетних мытарств Прокофьева с обсуждением заказа от Иды Рубинштейн<sup>60</sup>. Здесь же возникла ранее незнакомая ему ситуация. Впервые он получил точную словесную инструкцию к написанию музыки и был наказан за ее недостаточно ретивое выполнение.

Возразим, однако, что Прокофьев в этой данной ситуации вовсе не подчинился. Более того, обратившись за сатисфакцией к дирекции студии, он вышел победителем. Острцова сняли с работы,

<sup>58</sup> Письмо Острцова А.А. Прокофьеву С.С. от 27 ноября 1936. Машинопись // Там же. Л. 3–3 об.

<sup>59</sup> *Bartig K. Composing for the Red Screen: Prokofiev and Soviet Film.* Oxford etc.: Oxford University Press, 2013. P. 26.

<sup>60</sup> *Раку М. Время Сергея Прокофьева.* Гл. II.



Илл. 3. Софья Ивановна Соколовская  
(«Елена Кирилловна Светлова», «Елена»)

а композитор получил официальный заказ на оформление партитуры по представленным эскизам от и.о. «Мосфильма» Соколовской:

<...> срок сдачи партитуры в совершенно готовом для озвучания виде не позднее 1 декабря 1936 года<sup>61</sup>.

Но победа представляется пирровой. Дату получения письма (27 ноября) и дату сдачи партитуры (1 декабря, согласно новому предписанию) разделяют всего четыре дня, в течение которых и был стремительно и жестко разрешен этот конфликт. Письмо Соколовской не датировано, но так или иначе на инструментовку музыки руководством «Мосфильма», выступившим в роли «справедливого судьи», отводились таким образом около двух суток. Это решение своим абсурдом могло поспорить с письмом Острецова, скорая расправа с которым не меняла общей ситуации руководством кино-

<sup>61</sup> Письмо Е.К. Соколовской С.С. Прокофьеву [1936] // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 3, ед. хр. 218. Л. 1.

искусством. Вскоре с работы в результате конфликта с Соколовской сняли и Ромма. Он смог возвратиться к «Пиковой» лишь через год: после того, как в октябре 1937 года 43-летнюю «старую большевичку» и легендарную подпольщицу времен Гражданской арестовали по обвинению в шпионаже и контрреволюционной деятельности. Она была посмертно реабилитирована уже в середине 1950-х<sup>62</sup>.

## VI

Возникает естественный вопрос: действительно ли композитор проигнорировал режиссерские задачи?

Думается, что законное возмущение Прокофьева волюнтаризмом принятого «завначмузом» решения и формой его подачи подогревалось еще и тем, что основным заданиям, зафиксированным в музыкальной экспликации, он неукоснительно следовал. Никакого лукавства с его стороны не было. Образ главного героя вполне соответствовал той характеристике, которая была прежде всего связана с «темой денег»: ее определению «линейное движение с настойчивостью в интонационном рисунке» вполне отвечал выбор токкаты как одного из любимейших для Прокофьева жанров. Обращаясь к этому композитору, можно было предположить, что она будет обязательно использована им по столь подходящему поводу.

«Мотив навязчивой идеи» действительно «с аккуратной точностью» воплощал идеи постановщиков: в своем режиссерском анализе пушкинского сюжета Ромм выводил на первый план маниакальную магию чисел, детальный подсчет точных сумм трат, выигрышей и умножения капитала<sup>63</sup>. При этом ритмическая формула «три ноты и семь нот» Прокофьевым была введена с большим вкусом — она как бы запрятана в музыкальную ткань, ее определенность скрадывается затактом, предваряющим первые и вторые «тройки» нот, как и суммирующую их «семерку».

Однако на создание той образности, которая мыслилась постановщиками, безотказно работают и другие избранные Прокофьевым средства. Драматургия партитуры, как замечает Игорь Вишневецкий,

<sup>62</sup> Настоящее имя Соколовской — Софья Ивановна. В советское время она сохранила свою партийную кличку «Елена Кирилловна», отказавшись от тогдашней фамилии «Светлова». Уроженка Одессы (род. в 1894), дворянка, окончившая Бестужевские женские курсы, в 1915 году она вступила в РСДРП(б). В 1917–1918 годах возглавляла украинское подполье, затем работала в Москве на руководящих должностях.

<sup>63</sup> См.: Ромм М. О себе, о людях, о фильмах. С. 158–159.

Раку М. Г.  
После репатриации: «Пиковая дама» —  
второй опыт Сергея Прокофьева в кино

- 3 -

145

1-й Образцовый ЦМ. Орк. РСФСР г. Москва, Ленинградский ЦМ. Москва, Балканка 28

№ 24 Мусса

Cor. I & II  
Cl. I & II  
Fag. I  
Gr. C.  
Viol. I  
Viol. II  
Viola  
Vc.  
Cb.

Cor. I & II  
Cl. I & II  
Fag. I  
Gr. C.  
Viol. I  
Viol. II  
Viola  
Vc.  
Cb.

con Solo.  
con Solo.

Нотный пример 1



1. Увертюра.

Handwritten musical score for the first system of the overture. The instruments listed are:

- Sr. Sol. 2 (Soprano Saxophone 2)
- Cor. 1. 2 (Coronet 1 and 2)
- Fagot 2-3 (Bassoon 2 and 3)
- Tuba
- Dr. C. (Cymbal)

The score includes dynamic markings such as *ben tenuto* and *p*. The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4. The notation shows various rests and notes across the staves.

$d = 36$

Handwritten musical score for the second system of the overture. The instruments listed are:

- Cor. Inge (Cornet in G)
- Cl. 1. 2 (Clarinet 1 and 2)
- Fagot 1 (Bassoon 1)
- Dr. C. (Cymbal)
- Vai 1 (Violin 1)
- Vai 2 (Violin 2)
- Vla (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cl. (Clarinet)

The score includes dynamic markings such as *pp*. The key signature is B-flat major, and the time signature is 3/2. The notation shows various notes and rests across the staves.

Нотный пример 2

<...> строится на приеме, уже использованном Прокофьевым в «Ромео и Джульетте», — на постоянном повторении и перестановке местами нескольких выразительных музыкальных сегментов. Приём этот, без сомнения, шёл от кино-монтажа и получал оправдание именно в рамках звукового оформления фильма<sup>64</sup>.

Но использование этого приема реализуется в схематичном под-разделении на две антагонистические сферы, наиболее характерные для его стиля: токкатную и лирическую. Дополнением к ним должна была послужить также не менее специфичная для его театральных и кинематографических работ «дивертисментная» сфера, в центре которой — блестящий полонез, один из череды написанных в то время для разных сочинений в драматическом театре и кино.

Тема денег возникает уже в увертюре — сразу после ее сумрачно-фатального *initio*: нескольких аккордов медной группы с выразительным большетерцовым сопоставлением минорных трезвучий. Мясковский сетовал на их дальнейшее отсутствие, и был, пожалуй, прав — впечатляющее начало не отзывается в дальнейшем ни одним отзвуком:

Почему начальные аккорды увертюры нигде не использованы? Что за расточительность неуместная!<sup>65</sup>

Сразу за этим почти мистическим вступлением экспонируется тема денег, звучащая как вариант типично прокофьевской токкатности: остинатность хроматизированного движения струнных, преломленная через жанр убыстренного марша, превращается в лихорадочный *perpetuum mobile* бега Германа. В его мрачной неотступности есть сходство с «рыцарскими» образами балета «Ромео и Джульетта». В то же время тема денег своим кружением напоминает о сцене рулетки из «Игрока» и предвосхищает эпизоды карточной игры во второй половине фильма, когда лейтмотив восходит к своей кульминации.

**MP3** [https://www.youtube.com/watch?v=IlZLZYJvgi8&ab\\_channel=RSOBerlin-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=IlZLZYJvgi8&ab_channel=RSOBerlin-Topic)

«Увертюра» из музыки С. Прокофьева к фильму «Пиковая дама»

Аранжировка М. Юровского

Rundfunk Sinfonieorchester Berlin. Дирижер М. Юровский

<sup>64</sup> Вишневецкий И. Сергей Прокофьев. С. 416.

<sup>65</sup> Письмо Н.Я. Мясковского С.С. Прокофьеву от 26 июля 1936 года. Цит. по: С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский. Переписка / Ред.-сост. Н. Кравец. М.: Университет Дм. Пожарского, 2023. С. 488.

№23 Триумфальный марш. Кадров 681-702

№24 Последнее движение. Кадров 716-719.

12 июля 1936  
Томасово

### Нотный пример 3

В финале механистичность кружения усиливается, напоминая о «колесе фортуны», подминающем героя. Эти неумолчные и неумолимые жернова судьбы приостанавливаются лишь блестящими начальными фанфарами импозантной звуковой картины бала, прорезающими партитуру. Помещенный в самый центр киноповествования дивертисмент оказывается все же значительно лаконичнее, чем это было оговорено экспликацией. Это явный водораздел сюжета — краткий и эффектный, целиком построенный на одной только ритмоформуле полонеза, тогда как в экспликации были упомянуты Экосез, Котильон, Контрданс — танцы совершенно иного типа и формул движения. Дивертисмент имеет внутреннюю связь с другими сценами фильма — его триумфальные трубы перекликаются с эпизодом уличного военного марша вначале и трагической кульминацией финала. Как несколько прощальных слов эпилога звучит тема Лизы в сумасшедшем доме — ее последнее видение, «бледная тень», выведенная в заключительных кадрах задуманного фильма не повестью Пушкина, а оперной сценой, невольно оспари-

44. Лиза. Капри 75-82.

$\text{♩} = 56$

Sc. 1. *Star.*  
Sc. 12

Cor. 1  
Vni 1  
Vni 2  
Vcl  
Vc.  
Cb.

*mf*  
*dec. pizz*  
*pizz*  
*div*  
*mf*

*Poco più mosso. ♩ = 63*

Ob. 1  
Cl. 1  
Vni 1  
Vni 2  
Vcl  
Vc.  
Cb.

*Solo dolce*  
*p*  
*mp*  
*mf*  
*mp*  
*mp*  
*p*  
*p*  
*p*

Ob. 1  
Cl. 1  
Vni 1  
Vni 2  
Vcl  
Vc.  
Cb.

*p*  
*p*  
*mf*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*

вает давнишнее неприятие композитором завершающих страниц партитуры Чайковского.

Но то, с чем Прокофьев все же «поборолся» своей «Пиковой дамой», — это позднеромантический мелодраматизм, несомненно своеобразно окрасивший интерпретацию Чайковским пушкинской повести. Можно принимать или не принимать этого в знаменитейшем оперном шедевре, любить или не любить, но это составляет неотъемлемую его краску. Прокофьев — не принимал, а то, что принимал и любил, оспаривать не взялся: в его партитуре нет сцены у Графини — той, которой он так восхищался в опере, и появление которой было запланировано в экспликации. Намерение обойти ситуацию «соперничества», которая высказывалась им в письме Смецкой, было таким образом выполнено. Бросается в глаза также почти полное отсутствие целого пласта из раздела, который в экспликации обозначен как «Окружение Германа»: это прикладная по своему значению «историческая» музыка, щедро перечисленная на страницах экспликации — менуэт, сарабанда, экосез, котильон, контрданс, песня под шарманку, погребальная литургия... В сохранившихся нотных материалах отсутствует также указанная в режиссерском сценарии «мазурка», на звучании которой разворачивается сцена «Зал в доме посланника». Впрочем, получения материала литургии он, как мы помним из письма Острецова, ожидал от некоей «музейной девушки». К числу исторических аллюзий относилась в экспликации и тема Лизы, которую предписывалось написать в стилистике русских композиторов-дилетантов начала XIX века. Но и этого не случилось: характеристика Лизы не имеет внешних примет эпохи, она близка образам Джульетты и будущей Золушки. Это чистая лирика раскрывающейся в ожидании своей женской судьбы девичьей души.

Здесь Прокофьев обретает одну из главных тем своего творчества — на смену мятущимся Полине из «Игрока» и Ренате из «Огненного ангела» приходят совершенно иные героини и иной лик женственности.

### MP3

<https://www.youtube.com/watch?v=hDic-OPrKh4>  
 «Лиза» из музыки С. Прокофьева к фильму «Пиковая дама»  
 Аранжировка М. Юровского  
 Rundfunk Sinfonieorchester Berlin. Дирижер М. Юровский

Возможно, отсутствием дивертисментных «исторических» эпизодов объясняется и еще одно отступление от первоначального плана: вместо оговоренных 40 минут музыки — около 30. Очевидно, если бы

фильм был завершен, то к известным нам сегодня симфоническим страницам могли бы добавиться и другие. И среди них оказались бы столь же выразительные, как в «Поручике Киче», образы исторической эпохи. «Внутренний» план музыкального киноповествования мог дополниться не менее выразительным «внешним».

Но фильм завершен не был.

## VII

К январю-февралю 1937-го года Роммом был в полном смысле слова героически окончен фильм «Тринадцать», чьи съемки проходили в нечеловеческих условиях среднеазиатской пустыни, а в начале мая состоялась премьера этой второй (и первой звуковой) киноленты Михаила Ромма. Сразу по завершении «Тринадцати» Ромм попытался вернуться к своему пушкинскому замыслу. В февральском интервью газете «Кино» он, помимо рассказа о самом замысле своей «Пиковой», обнародовал идею снимать этот фильм по трехцветному методу<sup>66</sup>.

Интерес к цветному кинематографу был инспирирован непосредственно высоким руководством: еще 26 декабря 1935 года начальник Главного управления кинематографии Б.З. Шумяцкий проинформировал Сталина о новых возможностях «трехцветного кинематографа», пообещав, что в 1936-м будет снят «трехцветный фильм». Сталин, пообещав всемерную поддержку начинанию, расхваливал цветную мультипликацию Диснея и «крепко критиковал за медленный разворот этих работ»<sup>67</sup>. Через месяц — новая запись Шумяцкого об отношении Сталина к идее цветного кинематографа:

И.В. проявляет к этому делу повышенный интерес<sup>68</sup>.

Однако мысль о «цветной» «Пиковой» была по неизвестным причинам отброшена. Возможно, поджимали сроки, и усложнение технических задач не играло на руку скорейшему осуществлению проекта. В начале июня 1937-го газета «Кино» сообщила о том, что

<sup>66</sup> А. Д. «Пиковая дама» в цветном кино [Беседа с М. Роммом] // Кино. 1937. 11 февраля. № 7 (781).

<sup>67</sup> В зрительном зале Сталин, или «Записки Шумяцкого» [Эл. ресурс] // Альманах «Россия. XX век». Архив Александра Н. Яковлева. URL: <https://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/56227> (дата обращения: 26.11.2023).

<sup>68</sup> Там же. URL: <https://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/56228> (дата обращения: 26.11.2023).

работу над «Пиковой дамой» планируется завершить к 1 сентября<sup>69</sup>, хотя согласно первоначальным планам фильм должны были сдать еще в январе. Роль недоброго предзнаменования сыграла появившаяся в газете «Кино» в конце июня публикация под призывом «Планировать экранизации классиков», где прозвучала неутешительная констатация:

А «Пиковая дама» <...> уже третий год «вступает в производство» в студии Мосфильм, но до сих пор не снят ни один кадр<sup>70</sup>.

Анонимный автор как в воду глядел: на фоне обвинений «Тринадцати» в «камерности», не отвечающей задачам советской кинематографии, Ромма уволили с «Мосфильма», и он отправился на Киевскую киностудию. Работа над «Пиковой» вновь была прекращена. Она остановилась на рискованном выраже — сценарий был вновь подвергнут процедуре рецензирования. Весной 1936 года его уже громили однажды, не оставив камня на камне, пушкинисты И. А. Новиков и В. В. Вересаев<sup>71</sup>. Этой рецензией они в сущности отказали авторам в праве на новую попытку. Но по какой-то странной логике эпохи право это за ними все же было оставлено. Летом 1937-го сценарий был вновь передан на отзыв литературоведу. И судя по этому новому перечню огрехов, кардинальных изменений авторы не предприняли. Недаром сценарий, помеченный 1937 годом, пестрит карандашными пометками рецензента, иногда срывающегося на возглас «Отсебятина!»<sup>72</sup>. Тем не менее его вердикт оказался более мягким, сводясь к выводу: можно спорить, но нельзя не признать цельность концепции. Однако согласно той же констатации, сценарий требует значительной доработки, для которой необходимо привлечь к сотрудничеству пушкинистов<sup>73</sup>. Но работа была свернута.

Все же очень скоро по требованию Шумяцкого, вмешавшегося таким образом в конфликт Ромма с «Мосфильмом», режиссер был возвращен в Москву и дал согласие приступить к сколь амбициозному, столь же и опасному проекту — авральной работе к 20-летию

<sup>69</sup> «Пиковая дама» в кино // Кино. 1937. 4 июня. № 26 (800).

<sup>70</sup> Планировать экранизации классиков // Кино. 1937. 28 июня. № 30 (804).

<sup>71</sup> Новиков И., Вересаев В. Рецензия на сценарий М. И. Ромма и Э. А. Пенцлина «Пиковая дама» по одноименной повести А. С. Пушкина. 21 марта 1936 // РГАЛИ, ф. 343, оп. 4 ед. хр. 232.

<sup>72</sup> Пенцлин Э., Ромм М. «Пиковая дама». Режиссерский сценарий. 1937 // РГАЛИ, ф. 2591 оп. 1 ед. хр. 225.

<sup>73</sup> Попов П. Рецензия на режиссерский сценарий фильма Э. Пенцлина и М. И. Ромма «Пиковая дама». 18 июля 1937 // РГАЛИ, ф. 2591 оп. 1 ед. хр. 1, 5 л.

Октябрьской революции, киноленте «Ленин в Октябре», героями которой должны были стать не только вождь, почивший в бозе, но и здравствующий — Сталин, курировавший проект лично: создавалась мифология истории революции, участники которой должны были получить новое, откорректированное современностью «распределение ролей». Фильм был снят за три месяца и закончен аккурат к показу у Сталина 6 ноября, состоявшемуся за день до официальной премьеры. Советская пресса отзывалась на нее дружной шеренгой восторженных заголовков, превозносивших победу советского кинематографа.

К этому времени конкурирующая «Пиковая дама» Федора Оцепа в Париже уже была завершена: ее съемки начались в январе 1937 года<sup>74</sup> и закончились в первой половине апреля<sup>75</sup>. В начале июля в кинотеатре «Olympia» состоялась премьера<sup>76</sup>. Помимо режиссера, в числе участников кинокартины были и другие видные представители русского зарубежья — художники Александр Лошакофф и Мстислав Добужинский. Постановщики отказались от мысли использовать музыку Чайковского, и композитор Кароль Ратхаус<sup>77</sup> написал оригинальную партитуру. Фильм был встречен очень тепло, эмигрантская пресса писала, в частности:

Очень недурной фильм, вероятно, один из лучших французских фильмов за последнее время и, без сомнения, лучший из появившихся к пушкинскому юбилею, считая в том числе и советскую постановку «Дубровский». <...> Фёдор Оцеп, поставивший фильм, особенное внимание обратил именно на одержимость картами. Страсть, доходящая до галлюцинаций и до безумия, проходит красной нитью через всю картину<sup>78</sup>.

На фоне успеха фильма-конкурента работа над советской экранизацией продолжилась: в декабре 1937-го Ромму, казалось, удалось вернуться к «Пиковой» и к терпеливо ожидавшему его Пенцлину. К тому моменту режиссерами уже была проделана огромная рабо-

<sup>74</sup> Р. Я. [Хроника] // Возрождение. Париж. 1937. 16 января.

<sup>75</sup> Р. Я. [Хроника] // Иллюстрированная Россия. Париж. 1937. № 17.

<sup>76</sup> «La Dame de pique», General Productions.

<sup>77</sup> Уроженец города Тернополя тогдашней Австро-Венгрии, Кароль Ратхаус (1895–1954) стал в Вене учеником Франца Шрекера, к середине 1920-х заявил о себе премьерными сочинениями в разных жанрах, а в 1931-м написал музыку к первому своему фильму, поставленному Федором Оцепом по роману Достоевского — «Убийца Дмитрий Карамазов». Сотрудничество Ратхауса с Оцепом продолжилось в парижской эмиграции.

<sup>78</sup> Р. Я. [Хроника] // Последние новости. Париж. 1937. 9 июля.



та. На первом ее этапе Ромм и Пенцлин с огромным увлечением погрузились в изучение современной пушкинистики. Художником-постановщиком экранизации был назначен Владимир Каплуновский, оформивший к тому времени более десятка фильмов и для этой картины, по признанию Ромма, «сделавший превосходные и очень острые эскизы декораций»<sup>79</sup>. На главные роли были приглашены Анатолий Дубенский из ленинградского БДТ (ради съемок переехавший в Москву), знаменитая «старуха» московского Малого театра Варвара Рыжова, молодая восходящая кинозвезда и муза Михаила Ромма Елена Кузьмина. В начале 1938 года дело, наконец, сдвинулось с места:

Уже в конце января группа выехала в Ленинград для съемки первых эпизодов. <...> мы сняли всю натуру за февраль и начало марта, а в середине марта вошли в павильон, и к 1-му июня я собирался закончить съемки.<sup>80</sup>

Однако, судя по сообщениям прессы, речь шла уже о совершенно другом фильме. Сохранившийся режиссерский сценарий в его, по-видимому, последней версии года несет отпечаток переработок по следам критики рецензентов-пушкинистов. Но еще более очевидным оказывается расхождение в комментариях Ромма, которые он давал прессе в конце января 1938-го года — замысел экранизации представлял в них совершенно иное ключевое, чем двумя годами ранее:

Замечательная пушкинская повесть «Пиковая дама» инсценирована для кино. В начале 1938 г. я совместно с режиссером Пенцлиным приступлю к работе над звуковым фильмом «Пиковая дама» (по Пушкину). Мы же являемся и авторами сценария.

В сценарии фильма мы строго придерживаемся пушкинского текста, хронологически расположили действие и фактически кинематографизировали <так!> весь текст. В сценарий легли полностью целые куски пушкинской повести. Мы только развили заключительную часть повести — эпилог.

<...>

Часть действия сценария идет под музыку. Вот здесь и возникает музыка Чайковского к опере «Пиковая дама», которую мы широко используем в фильме. Здесь перед нами стоит задача, не сокращая и не искажая замечательной музыки Чайковского, так ее использовать, чтобы она была теснейшим образом связана с действием фильма и синхронна по ритму. Здесь мы также проводим тщательную работу. В нашем распоряжении имеется записанная Радиоцентром

<sup>79</sup> Ромм М. О себе, о людях, о фильмах. С. 160.

<sup>80</sup> Там же.

опера «Пиковая дама», которой дирижировал С.А. Самосуд. Кроме того, у нас имеются все фонограммы произведений Чайковского. Мы перепишем музыку Чайковского на пленку, затем будем репетировать, снимать отдельные сцены фильма под эту музыку. Композитор Крюков готовит соответствующее музыкальное оформление фильма «Пиковая дама», используя музыку Чайковского. В звуковом фильме «Пиковая дама» будут сохранены все действующие лица, фигурирующие в пушкинской повести. <...>

Во время работы над сценарием фильма мы провели ряд критических исследований пушкинских материалов и получили нужные консультации у пушкинистов. Звуковой фильм «Пиковая дама» будет закончен летом 1938 года. <...><sup>81</sup>.

А в другом издании режиссер еще раз подтверждал:

<...> Значительная часть действия сценария идет в порядке мимодрамы, под музыку. Вот здесь и возникает замечательная музыка Чайковского к опере «Пиковая дама», которую мы широко используем в фильме.<sup>82</sup>

Итак, вместо борьбы с одноименной оперой за пушкинский оригинал — цитирование целых пластов ее музыки. Вместо Прокофьева — даже не Чайковский, а Николай Крюков, восходящая звезда кинематографического соцреализма, впереди у которой сияющая карьерная вершина пырьевской ленты «Сказание о земле Сибирской» (1948). Вместо сухой графики видео- и звукоряда — плотное полотно масляной живописи, которой резонирует позднеромантический оркестр образцовых грамофонных записей, сделанных по другим случаям и возникших в лоне еще недавно оспариваемой постановщиками фильма оперной традиции.

Но и это не сбылось.

23 марта 1938 года была начата реорганизация советского кинопроизводства: СНК СССР принял постановления об улучшении организации производства кинокартин и о создании Комитета по делам кинематографии при СНК СССР. Его начальник С.С. Дукельский, сменивший репрессированного Шумяцкого на посту руководителя советским кинопроизводством, утвердил темплан производства полнометражных художественных кинокартин на 1938 год, согласно которому была прекращена работа над более чем тридцатью картинками, в том числе почти завершенными. Среди них оказалась

<sup>81</sup> Ромм М. Звуковой фильм «Пиковая дама» // Советское искусство. 1938. 4 янв.

<sup>82</sup> Звуковой фильм «Пиковая дама» // Декада московских зрелищ. 1938. № 3. С. 5.

и «Пиковая дама». Семен Дукельский объяснил Ромму, что отныне «линия будет на современную тематику»<sup>83</sup>.

Узнав об этом, в апреле Прокофьев обратился в дирекцию Мосфильма со следующим письмом:

По заключенному с Дирекцией Студии договору от 29 мая 1936 года, я обязался написать музыку для фильма «Пиковая дама» (режиссеры Ромм и Пенцлин). По этому договору Дирекция должна была уплатить мне гонорар в размере 15.000 руб. Кроме того, по этой же картине Дирекция обязалась заказать мне оркестровую партитуру с дополнительным гонораром в 15.000 руб., см. специальное соглашение с Дирекцией Студии.

По основному договору работа была мною выполнена полностью и сдана Дирекции, однако последний взнос в размере 3.750 руб. уплачен не был. Вторая часть работы (оркестровка) выполнена мною на три четверти и не закончена лишь вследствие неполучения окончательных вариантов от режиссуры.

Необходимо указать, что работа над фильмом протекала не совсем гладко. Основной причиной был тот факт, что предварительный план обсуждался со мною режиссером Пенцлиным, режиссер же Ромм, вступивший в работу после того как музыка была написана, держался в некоторых случаях иных мнений. Весьма неприятным было письмо б[ывшего] зав[аведующего муз[ызыкально-го] отд[ела] студии Острцова, опорачивавшее <так!> мою работу. Дирекция впоследствии признала неправильность как тона, так и существа этого письма и уведомила меня об освобождении Острцова от работы.

Обсуждение работы продолжалось с Дирекцией и режиссурой, как вдруг я узнал о том, что Пиковая дама вовсе снята с плана работы.

Необходимо, чтобы Дирекция произвела со мною полный расчет. Надеюсь, что она найдет возможность сделать это безотлагательно.

Композитор Прокофьев С.С.<sup>84</sup>

Прокофьев умалчивал в этом обращении о главном своем козыре: дирекция была кровно заинтересована в его новой работе. Удовлетворение предъявленного им иска становилось поэтому вопросом почти решенным: Сергей Эйзенштейн, приступивший к работе над «Александром Невским», назвал в качестве своего важнейшего соавтора Прокофьева. Дело не терпело отлагательств, поскольку сроки, поставленные перед режиссером, были беспрецедентно сжатыми. Требование Прокофьева следовало срочно удовлетворить. Положительный ответ был получен:

<sup>83</sup> Ромм М. Устные рассказы. М.: Киноцентр, 1989. С. 11.

<sup>84</sup> Письмо С. С. Прокофьева в Дирекцию Студии Мосфильма от 23 апр. 1938 // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 338, 1 л. Публикуется впервые.

Композитору С.С. Прокофьеву

Сообщаю Вам решение дирекции Кино-студии «Мосфильм» по Вашему письму от 23/IV-38 г. и о наших переговорах в связи с заключением договора на написание музыки к картине «Александр Невский»:

Заключить договор на написание музыки к карт. «Александр Невский» — 25.000 руб;

Оформление суммы 11.250 руб. по карт. «Пиковая дама» включить после прибытия партитуры и необходимого оформления всех документов, совместно с бухгалтерией и юристом.

Нач. музыкального отд.

к/с «Мосфильм» ПОДПИСЬ (Рицнер)<sup>85</sup>

Письмо Прокофьева в «Мосфильм» разъясняет одно важное обстоятельство. Во-первых, указание Соколовской о сдаче переписанной партитуры к 1 декабря 1936 года выполнено им не было, хотя еще в июле Прокофьев завершил музыку привычным для себя способом в дирекции. Партитура была расписана Владимиром Держановским<sup>86</sup>. Эта авторизованная копия (в ней имеется лишь одна помета Прокофьева) не окончена и содержит 20 номеров, выписанных последовательно с № 1 по № 20:

№ 1. Увертюра

№ 2. Блуждания (кадры 34–52)

№ 3. Блуждания (кадры 59–74)

№ 4. Лиза (кадры 75–82)

№ 5. Герман дома (кадры 83–88)

№ 6. Утро (кадры 100–117)

№ 7. Герман видит Лизу (кадры 124–129)

№ 8. Герман вручает Лизе письмо (кадры 198–204)

№ 9. Лиза читает письмо (кадры 228–231)

№ 10. Лиза мечтает и пишет ответ (кадры 234–240)

№ 11. Лиза выходит с письмом к Герману (кадры 250–256)

№ 12. Герман читает письмо и Герман перед домом графини (кадры 264–269)

№ 13. Герман в комнате Лизы (кадры 311–318)

№ 14. Бал (кадры 321–342)

№ 15. Лиза у себя в комнате (кадры 357–362)

<sup>85</sup> Письмо Д.Г. Рицнера С.С. Прокофьеву [1938] // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 3, ед. хр. 218. Л. 2.

<sup>86</sup> Прокофьев С. Пиковая дама: Музыка к неосуществлённому фильму, соч. 70. Партитура (не законч.). Авторизованная копия В.В. Держановского. 1936 // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 95, 26 л.

№ 16. Герман у себя за картами (кадры 551–552)

№ 17. Визит Графини (кадры 558–562)

№ 18. Герман записывает, закладывает и приходит в игорный дом (кадры 568–590)

№ 19. Первый выигрыш (кадры 613–629)

№ 20. Герман идет второй раз в игорный дом (кадры 624–629)

Эпизод «Утро» № 6, представленный в дирекционе в двух версиях, первая из которых зачеркнута карандашом, вошел в партитуру во второй. Ее необходимость объясняется появлением ремарки «шаги солдат», проиллюстрированной в этой новой версии отрывка. Незавершенными в партитуре остались № 8, 18 и 20. В конце двух первых не проставлена двойная черта; возможно она и не была необходима по характеру сходного материала (*perpetuum mobile*), который мог быть остановлен в любом месте. В начале № 20 записано 20 тактов (с. 67–68), далее расчерчено и не заполнено еще 15 (с. 69 — пустая). После ремарки «*Meno mosso*» на с. 70 — запись 13 тактов, далее расчерчены еще 7 тактов до двойной черты на с. 72, потом запись обрывается. Причина объяснена раньше: над заголовком № 19 стоит ремарка: «Сюда в случае постановки фильма 3 вкладных листа»<sup>87</sup>. Итак, постановка фильма в момент переписывания партитуры оказывается под вопросом. Этим объясняется и замечание над заголовком № 18 за подписью композитора («СП»): «Оркестровка этого номера не закончена»<sup>88</sup>.

Действительно, в дирекционе пометки для инструментовки в этом фрагменте отсутствуют, однако есть указания на перенос из № 2 и № 1, где звучит все та же «тема денег». Так что технически эта проблема легко решалась переписыванием уже расшифрованных фрагментов. И текст № 18 фактически дописан до конца (хотя и не дооформлен). Сходная ситуация и с не дописанным Держановским в партитуре номером 20: он весь состоит из фрагментов № 1, 2, 18 и 19, что позволило Держановскому фрагментарно его расшифровать.

Таким образом, не выписанной переписчиком осталась только инструментовка последних четырех номеров с № 21 по № 24, которые соответствовали всего трем страничкам дирекциона:

№ 21. Второй выигрыш (кадры 632–638 и 643–648)

№ 22. Герман идет в 3-й раз в игорный дом (кадры 656–664)

№ 23. Герман проиграл (кадры 681–702)

<sup>87</sup> Там же. Л. 63.

<sup>88</sup> Там же. Л. 56.

№ 24. Последнее свидание (кадры 716–719).

Из них ремарки в № 21, 23 и частично 24 отсылали к инструментровке других номеров, и лишь № 22 не был снабжен указаниями по инструментровке.

Незавершенность партитуры Прокофьев объяснил в письме дирекции «Мосфильма» как результат «неполучения окончательных вариантов от режиссуры»<sup>89</sup>. Довод был приведен, как видим, не без лукавства, ведь дирекцион был практически полностью записан. Недаром в упомянутом письме Вере Алперс 25 июля 1936 года Прокофьев сам свидетельствовал: «“Пиковую даму” для фильма я уже сделал <...>»<sup>90</sup>. Стало быть, ничто не мешало переписчику расшифровать партитуру до конца, кроме охлаждения композитора к этой работе, судьба которой становилась все менее ясной. Возможно, в этой неясности Прокофьев заподозрил перспективу повторения запутанных коллизий работы над уже завершенным кинофильмом «Поручиком Кижее» — дописывания, изменений, перестановок, купюр.

И все же остается вопрос, почему переписывание партитуры не было завершено позже — в 1938 году, когда «Мосфильм» посулил оплатить ее композитору за немалое вознаграждение в 11250 рублей. (Напомним, что гонорар за «Кижее» составлял всего 10000.) Однако каких-либо следов завершенной копии переписчика пока не обнаружено, хотя до окончания этой работы оставалось всего несколько шагов.

## VIII

Хотя композитор работал над своей «Пиковой» увлеченно, к результату он отнесся довольно критично. В письме Н.Я. Мясковскому, хлопотавшему в период летнего отсутствия Прокофьева по поводу переписки нот его новых сочинений и державшему связь с Ламмом, автор с несвойственной ему стеснительностью писал:

<...> я совсем не имел в виду, чтобы «П[иковая] д[ама]» попала в ваши лапы: воображаю, как фыркали! Опус в самом деле не из лучших, хотя с фильмом, вероятно, будет приличней. Зато на «Онегине» (которого кончаю) надеюсь реабилитироваться, в нем много настоящего материала<sup>91</sup>.

<sup>89</sup> Письмо С.С. Прокофьева в Дирекцию Студии Мосфильма от 23 апр. 1938 // РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 338, л. 1.

<sup>90</sup> Прокофьев С., Алперс В. Переписка. С. 488.

<sup>91</sup> Письмо С.С. Прокофьева Н.Я. Мясковскому от 24 июля 1936 года. Цит. по: С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский. Переписка. С. 488.

На это Николай Яковлевич возразил: «Музыка удачная»<sup>92</sup>.

Он был прав: удача этой музыки в ее точном соответствии своему назначению. Как был прав и Прокофьев, надевшийся на то, что музыка «заиграет» в контакте с видеорядом. Но это трезвое осознание ее жанровых особенностей самим автором означало необходимость распространиться с первоначальными планами создания «концертных переделок», возможность чего была оговорена им в приписке «четырёх слов» в договоре с киностудией, — т.е. написания *оркестровой сюиты* «*Пиковая дама*», как это было проделано им в те же годы с музыкой к «Поручику Кижэ» и «Египетским ночам».

О том, что такое намерение в отношении «Пиковой дамы» действительно существовало, свидетельствует единица хранения 902 (машинопись с пометками Прокофьева, расположенная на одной стороне листа) из фонда композитора в Российском национальном музее музыки, которую принято атрибутировать как «перечень музыкальных номеров к кинофильму». Заголовок машинописи — «Пиковая дама» — не дает более точного определения содержанию. Как я полагаю, в действительности это *план одноименной сюиты*, поскольку обозначенный там порядок номеров не совпадает с дирекционом и партитурой, а также порядком, зафиксированном в режиссерском сценарии. План включает в себя 11 номеров, имеющих собственный, независимый от партитуры порядок, и монтаж отрывков образует завершенное целое, доходя до № 23 — фактического финала программной фабулы. Приведем его полностью:

«Пиковая дама»

№ 1.

1-я страница целиком, на 2-й странице — три такта, переход на 3-ю страницу — 1-я [правка СП карандашом сверху: 7] строчка сверху до конца « 2-ого, сразу переход на 7-ю страницу — 3-я строчка сверху до конца номера.

№ 2.

№ 4 целиком (за исключением последней строчки), № 11 — со 2-й строчки по 5-ю включительно.

№ 3.

Повторить № 11 целиком.

№ 4.

Переход на № 8 — на 4-й такт второй строчки снизу до конца номера (без последних двух тактов), переход на № 2, страница 3, последний такт на 2-й строчке снизу до предпоследней строки номера (до конца номера за исключением

<sup>92</sup> Письмо Н.Я. Мясковского С.С. Прокофьеву от 26 июля 1936 года. Там же. С. 488.

последней строки). Переход на № 18–3-я строка сверху, страница 26, 3-й такт до страницы 29, включая третью строку сверху.

№ 5.

№ 19 сначала 4 строчки и возврат на третий такт первой строчки этого же номера и до конца.

№ 6.

№ 14 целиком.

№ 7.

№ 20 целиком и № 21 до большой паузы *L'istesso tempo* [приписка СП синими чернилами в завершение строки].

№ 8.

№ 11 целиком и № 12 целиком.

№ 9.

Из № 21 *L'istesso tempo* [вставка СП синими чернилами], с 5-й строки сверху до 1-го такта 2-й строки сверху на стр. 36, а отсюда на № 22 целиком.

№ 10.

Вставка № 1 [вставка СП синими чернилами между словами] и затем № 17 целиком.

№ 11.

№ 23 до конца и вставка № 2<sup>93</sup>.

Поскольку датировка в документе отсутствует, он дважды датировался архивистами РНММ, будучи первый раз предположительно отнесен к 1936 году, а впоследствии к 1938-му<sup>94</sup>. С уверенностью сказать, когда появился план сюиты, невозможно: он мог быть создан вслед за партитурой, переписывание которой, впрочем, было приостановлено, а не завершено, как мы помним; а мог и тогда, когда неучастие Прокофьева в завершении фильма оказалось делом решенным, и перед ним встала задача спасения написанной музыки. По крайней мере ссылки на страницы предполагают свободный монтаж партитуры, переписанной Держановским. Впрочем, номеров 21 и 23, как уже говорилось, в рукописи переписчика нет.

Таким образом, помимо вопроса, почему не было окончено переписывание партитуры, открытым остается и вопрос, почему не была переписана сюита. При этом есть твердые доводы для того, чтобы считать сюиту «Пиковая дама» фактически сочиненной Прокофьевым: на этом этапе работы он обычно передавал материал переписчикам!

<sup>93</sup> Перечень музыкальных номеров к кинофильму «Пиковая дама». Соч. 70 // РНММ, ф. 33, ед. хр. 902. Л. 1. Публикуется впервые.

<sup>94</sup> Благодарю за консультацию касательно истории архивной датировки этого документа А.В. Комарова.



И все же этот последний этап по какой-то причине не был доведен до конца самим Прокофьевым, ведь именно он должен был сделать заключительные шаги. Возможно, ее стоит искать в недовольстве автора качеством музыки или неверием в ее автономное существование. Главный недостаток нового сочинения, как уже было сказано, виделся автору в нехватке «настоящего материала». Справедливости ради следует заметить, что известная тематическая «скудость», не характерная для Прокофьева, несомненно, была обусловлена задачами, сформулированными постановщиками и выполненными им как весьма дисциплинированным киноком-позитором. Она отражала заданную стилистику фильма, в основе которой лежало требование как можно более определенного размежевания с языком оперной предшественницы фильма и стилистическом совпадении с лаконизмом пушкинской прозы. Эту роль во многом взяли на себя принципы конструктивного собирания и варьирования элементов музыкальной формы, с одной стороны, с другой же — «монохромная» в основе своей инструментовка, ведущая роль в которой возложена почти неизменно на струнные — как в их моторной функции, так и в кантиленной. Оттеняющие их штрихи скупы: отдаленное звучание армейской трубы, эхом отзывающееся на ритм солдатских шагов, — в картине просыпающегося николаевского Петербурга (№ 6. Утро); блестящее tutti бала. Значимо с точки зрения тембровой драматургии включение остинатного рояля в сцене «№ 19. Первый выигрыш». Ясно, что его функция могла и должна была разрастаться на протяжении финальных сцен в игорном доме, инструментальное решение которых осталось не вполне проясненным.

Поражает плотность музыкальной материи фильма: изображение должно было вступать в постоянное взаимодействие с музыкой. Различные ее тематические фрагменты крайне плотно пригнаны друг к другу. И это — без учета тех прикладных жанровых номеров, которые в партитуру войти не успели. Именно поэтому обращает на себя внимание «зияющая» без музыки пустота в длительном промежутке между двумя сценами, где происходит роковая встреча в спальне графини:

№ 15. Лиза у себя в комнате (кадры 357–362)

№ 16. Герман у себя за картами (кадры 551–552)

Этот запрограммированный эффект длительного «музыкального безмолвия» в кульминационной сцене несомненно должен был сработать поистине оглушительно в завершенной картине.

Итак, первоначальная авторская оценка музыки представляется слишком критичной: в материале «Пиковой» были важные и ценные интонационные зерна, которые Прокофьев по примеру прочих не востребованных своих работ «посеял» в других сочинениях. В 1940-х годах, убедившись, что фильм окончательно «похоронен», Прокофьев использовал фрагменты тематизма Лизы в окончательной версии «Ромео и Джульетты», созданной для премьеры балета в СССР в режиссуре и хореографии Леонида Лавровского (1940, Кировский театр), в третьей части Симфонии № 5 (1944), в первой части Сонаты № 8 для фортепиано (1944).

Потенциал музыки Прокофьева к «Пиковой даме» сумели оценить и другие. Весной 1947 года к ней обратился Сергей Эйзенштейн. На ее основе он решил создать одноименный балет, выступив режиссером хореографии. Намечался беспрецедентный для кинорежиссера дебют в балетном театре. В его рукописях, помеченных 22 апреля, содержится разработка сцен картежной игры в казарме в начале действия и в игорном доме в финале<sup>95</sup>. Им не только было составлено либретто, но и сделана серия эскизов к его хореографическому воплощению. Хотя биографы Эйзенштейна считают, что «балетные компании не заинтересовались этим проектом»<sup>96</sup>, вероятнее всего осуществлению помешала смерть режиссера, последовавшая в феврале 1948 года.

В дневнике Миры Мендельсон находим еще одно свидетельство попытки сделать балет из этой музыки — запись от 27 мая 1962 года:

В Музфонде получила переписанный клави́р «Пиковой дамы» (для балета)<sup>97</sup>.

Инициатор постановки не упоминается, о каком проекте идет речь — неясно. Вместе с тем в 1962 году Геннадий Рождественский собрал сюиту «Пушкиниана» на музыку прокофьевских сочинений, создававшихся к столетию гибели поэта. Из музыки к «Пиковой даме» туда вошло три фрагмента, озаглавленных «Герман», «Лиза» и «Полонез». Они были записаны, а пластинка издана фирмой «Мелодия».

<sup>95</sup> Юрнев Р. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. М.: Искусство, 1985. С. 297.

<sup>96</sup> См.: Leyda J., Voynow Z. Eisenstein at Work. New York: Pantheon Books, 1982. P. 149.

<sup>97</sup> Мендельсон-Прокофьева М. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники / Науч. ред., предисл. и коммент. Е. Кривцова. М.: Композитор, 2012. С. 575.

В 1963 году были опубликованы два фрагмента — «Лиза» и Бал» — в четырехручном переложении Владимира Блока и Романа Леде-нева. В наше время появилось переложения фрагментов «Пиковой дамы» для того же состава Сергея Бабаяна: в 2018-м фирма «Deutsche Grammophon» записала их в исполнении дуэта Бабаяна и Марты Аргерих.

Полностью музыка Прокофьева к «Пиковой даме» впервые прозвучала в хореографическом театре: в 1968 году в ленинградском Камерном балете (под руководством Петра Гусева) балетмейстер Николай Боярчиков поставил одноименный спектакль в музыкальной композиции и редакции Николая Мартынова, для которого Второй оркестр Ленинградской филармонии под управлением Игоря Блажкова осуществил запись фонограммы. В партитуру балета вошли также три фортепианные «Мимолетности» в оркестровке Мартынова<sup>98</sup>. В 1973 году новая редакция того же балета под названием «Три карты» на либретто А. Белинского в хореографии Н. Боярчикова была поставлена в Перми<sup>99</sup>.

К нашему времени появилось несколько полных записей музыки к фильму, приведенной к форме сюиты ее различными аранжировщиками. Все же это не сделало ее частой гостьей концертных площадок: слишком она была «плотно пригнана» к своим кинозадачам. Перспективы дальнейшей жизни прокофьевской «Пиковой дамы» и сегодня видятся в первую очередь в хореографической плоскости.

Завершая эту попытку реконструкции сложных перипетий второго кинопроекта Прокофьева, совпавшего с его вхождением в советскую жизнь и советскую культуру, скажем, что то был серьезный и настораживающий урок, который, вероятно, заставил его задуматься о новых правилах игры в некогда свободном для него пространстве творчества.

<sup>98</sup> См.: *Рязанцева Ю.* От драмы к балету (На примере балета «Царь Борис» хореографа Н. Боярчикова и композитора Н. Мартынова на основе музыки С. Прокофьева для неосуществленной постановки В. Мейерхольда «Борис Годунов» А. Пушкина). СПб.: [б.и.], 2011. С. 33.

<sup>99</sup> *Ванслов В.* Прокофьев Сергей Сергеевич // Балет. Энциклопедия / Гл. ред. Ю. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981 С. 417.

**MP3** *Sergei Prokofiev — The Queen of Spades Suite*  
Arranger: Michael Berkeley  
Conductor: Neeme Järvi  
Orchestra: Royal Scottish National Orchestra  
© Chandos Records 2009

[https://www.youtube.com/watch?v=hgUyE1dSsZM&ab\\_channel=NeemeJ%C3%A4rvi-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=hgUyE1dSsZM&ab_channel=NeemeJ%C3%A4rvi-Topic)

*I. Introduction and Allegro*

[https://www.youtube.com/watch?v=HeIOGMDOfms&ab\\_channel=NeemeJ%C3%A4rvi-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=HeIOGMDOfms&ab_channel=NeemeJ%C3%A4rvi-Topic)

*II. Adagio*

[https://www.youtube.com/watch?v=Bmh8o4AFPa0&ab\\_channel=NeemeJ%C3%A4rvi-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=Bmh8o4AFPa0&ab_channel=NeemeJ%C3%A4rvi-Topic)

*III. Scherzo*

[https://www.youtube.com/watch?v=QhOynTEa3q4&ab\\_channel=NeemeJ%C3%A4rvi-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=QhOynTEa3q4&ab_channel=NeemeJ%C3%A4rvi-Topic)

*IV. Finale*

**MP3** *Sergey Prokofiev — Pиковая дама (The Queen of Spades), Op. 70*  
(arr. M. Jurowski)  
© 2005 Capriccio  
Conductor: Michail Jurowski  
Orchestra: Berlin Radio Symphony Orchestra  
(фрагменты)

[https://www.youtube.com/watch?v=Kx3QZtYiuTU&ab\\_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=Kx3QZtYiuTU&ab_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic)

*Увертюра*

[https://www.youtube.com/watch?v=hDic-OPrKh4&ab\\_channel=tomekkobialka](https://www.youtube.com/watch?v=hDic-OPrKh4&ab_channel=tomekkobialka)

*Лиза*

[https://www.youtube.com/watch?v=c8DrbGqbla4&ab\\_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=c8DrbGqbla4&ab_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic)

*Утро*

[https://www.youtube.com/watch?v=qofzvpJ7O3Y&ab\\_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=qofzvpJ7O3Y&ab_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic)

*Герман видит Лизу*

[https://www.youtube.com/watch?v=wGS5PROxm3U&ab\\_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=wGS5PROxm3U&ab_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic)

*Бал*

[https://www.youtube.com/watch?v=xP070\\_-2XEY&ab\\_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=xP070_-2XEY&ab_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic)

*Лиза в своей комнате*

[https://www.youtube.com/watch?v=sWA-dBk3sdY&ab\\_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=sWA-dBk3sdY&ab_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic)

*Герман идет второй раз в игорный дом*

[https://www.youtube.com/watch?v=xU9tpSD11RI&ab\\_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=xU9tpSD11RI&ab_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic)

*Герман идет в третий раз в игорный дом (Герман проиграл)*

[https://www.youtube.com/watch?v=rZXx6V0VG5M&ab\\_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=rZXx6V0VG5M&ab_channel=Rundfunk-SinfonieorchesterBerlin-Topic)

*Последнее свидание*

## **MP3**

*Prokofiev: The Queen of Spades, Op. 70*

*Prokofiev For Two (Transcriptions For 2 Pianos By Sergei Babayan)*

*Martha Argerich · Sergei Babayan*

© 2018 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

[https://www.youtube.com/watch?v=WHR-uNpJIE&ab\\_channel=MarthaArgerich-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=WHR-uNpJIE&ab_channel=MarthaArgerich-Topic)

*Polonaise*

<https://www.youtube.com/watch?v=Cvt-W7vKWoo>

*Idée fixe*

ЛИТЕРАТУРА

- 1 А. Д. «Пиковая дама» в цветном кино [Беседа с М. Роммом] // Кино. 1937. 11 февраля. № 7 (781).
- 2 Ванслов В. Прокофьев Сергей Сергеевич // Балет. Энциклопедия / Гл. ред. Ю. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 416–417.
- 3 В зрительном зале Сталин, или «Записки Шумяцкого» [Эл. ресурс] // Альманах «Россия. XX век». Архив Александра Н. Яковлева. URL: <https://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/56227>
- 4 Вишневецкий И. Сергей Прокофьев. Документальное повествование в трех книгах. М.: Молодая гвардия, 2009.
- 5 Власова Е. 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010.
- 6 Возвращенные имена. Книга памяти России [Эл.ресурс]. URL: <https://visz.nl.ru/person/book/komi/16/490>.
- 7 Звуковой фильм «Пиковая дама» // Декада московских зрелищ. 1938. № 3. С. 5.
- 8 Лоскутов А. И. И. Соллертинский в Ленинградской консерватории // Musicus. 2011. № 2 (26). С. 8–11.
- 9 Малько Н. Воспоминания. Статьи. Письма / Общ. ред. Л. Раабена. Сост. и автор примеч. О. Данскер. Л.: Музыка, 1972.
- 10 Мендельсон-Прокофьева М. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники / Науч. ред., предисл. и коммент. Е. Кривцова. М.: Композитор, 2012.
- 11 Мориц К. На орбите Стравинского. Русский Париж и его рецепция модернизма / Пер. с англ. Н. Бугаец. СПб. / Бостон: Academic Studies Press / Библиороссика, 2023.
- 12 Научная документация Института литературы и искусства [Эл. ресурс] // Информационная система ИС АРАН «Архивы Российской академии наук». АРАН, ф. 358, оп. 2. URL: <http://isaran.ru/?q=ru/opis&ida=1&guid=7A3AE7D7-7FF5-9F7F-C180-F8B37B8808D7>.
- 13 «Пиковая дама» в кино // Литературная газета. 1936. 26 января.
- 14 «Пиковая дама» в кино // Литературная газета. 1936. 27 марта.
- 15 «Пиковая дама» в кино // Кино. 1937. 4 июня. № 26 (800).
- 16 Писаревский Д. Братья Васильевы / Серия «Жизнь в искусстве». М.: Искусство, 1981.
- 17 Планировать экранизации классиков // Кино. 1937. 28 июня. № 30 (804).
- 18 Прокофьев С. Дневник 1907–1933: В 3 т. / Предисл. Святослава Прокофьева. Т. I. Париж: sprkfv, 2002.
- 19 Прокофьев С. Мои планы // Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью / Сост., текстол. ред. и коммент. В. Варунца. М.: Советский композитор, 1991.

- 20 Прокофьев С., Алперс В. Переписка / Публ., вступ. ст. и коммент. Л. Кутателадзе // Музыкальное наследство. Т. 1. М.: Музгиз, 1962. С. 422–444.
- 21 Сергей Прокофьев: К 50-летию со дня смерти. Воспоминания, письма, статьи / Ред.-сост. М. Рахманова, науч. ред. М. Есипова. М.: Дека-ВС; ГЦММК им. Глинки, 2004.
- 22 С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский. Переписка / Ред.-сост. Н. Кравец. М.: Университет Дм. Пожарского, 2023.
- 23 Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
- 24 Раку М. Время Сергея Прокофьева. Драматический театр: музыка, люди, замыслы. М.: Слово/Slovo, 2022.
- 25 Ромм М. Звуковой фильм «Пиковая дама» // Советское искусство. 1938. 4 января.
- 26 Ромм М. О себе, о людях, о фильмах // Избранные произведения: В 3 т. / Под ред. Л. Беловой. М.: Искусство, 1981.
- 27 Ромм М. Устные рассказы. М.: Киноцентр, 1989.
- 28 Р. Я. [Хроника] // Последние новости. Париж. 1936. 2 февраля.
- 29 Р. Я. [Хроника] // Возрождение. Париж. 1937. 16 января.
- 30 Р. Я. [Хроника] // Иллюстрированная Россия. Париж. 1937. № 17.
- 31 Р. Я. [Хроника] // Последние новости. Париж. 1937. 9 июля.
- 32 Рязанцева Ю. От драмы к балету (На примере балета «Царь Борис» хореографа Н. Боярчикова и композитора Н. Мартынова на основе музыки С. Прокофьева для неосуществленной постановки В. Мейерхольда «Борис Годунов» А. Пушкина). СПб.: [б.и.], 2011.
- 33 Хаит Ю. Сергей Прокофьев в мире кино. Курск: ОБУК «Участок оперативной полиграфии», 2013.
- 34 Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского: в 3 тт. М. – Лейпциг, 1900–1902.
- 35 Юренив Р. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. М.: Искусство, 1985.
- 36 Bartig K. Composing for the Red Screen: Prokofiev and Soviet Film. Oxford etc.: Oxford University Press, 2013.
- 37 Leyda J., Voynow Z. Eisenstein at Work. New York: Pantheon Books, 1982.
- 38 Morrison S. The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years. Oxford etc.: Oxford University Press, 2009.

REFERENCES

- 1 A. D. 'Pikovaya dama' v cvetnom kino [Beseda s M. Rommom] [*The Queen of Spades* in Colour Film (Conversation with M. Romm)] // Kino. 1937. 11 February. No. 7 (781).
- 2 Vanslov V. Prokof'yev Sergey Sergeevich // Balet. Enciklopediya [Ballet. An Encyclopaedia] / Ed. by Yu. Grigorovich. Moscow: Sovetskaya enciklopediya. 1981. P. 416–417.
- 3 V zritel'nom zale Stalin, ili 'Zapiski Shumyackogo' [Stalin Is in the Audience, or 'Shumyacki's Notes'] // Almanakh 'Rossiya. XX vek' [Almanac 'Russia, 20th Century]. Aleksandr N. Yakovlev's Archive. URL: <https://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/56227>
- 4 Vishneveckiy I. Sergey Prokof'yev. Dokumental'noye povestvovaniye v trekh knigakh [Sergey Prokofiev. A Documentary Narrative in Three Books]. Moscow: Molodaya gvardiya [The Young Guard], 2009.
- 5 Vlasova E. 1948 god v sovetsoy muzike [The Year 1948 in Soviet Music]. Moscow: Klassika-XXI, 2010.
- 6 Zvukovoy fil'm 'Pikovaya dama' [Sound Film *The Queen of Spades*] // Dekada moskovskikh zrelishch [Ten-Day Festival of Moscow Shows]. 1938. No. 3. P. 5.
- 7 Vozvrashchenniye imena. Kniga pamyati Rossii [Returned Names. Russia's Book of Memory]. URL: <https://vizz.nlr.ru/person/book/komi/16/490>.
- 8 Loskutov A.I.I. Sollertinskiy v Leningradskoy konservatorii [Ivan Ivanovich Sollertinsky in the Leningrad Conservatoire] // Musicus. 2011. No. 2 (26). P. 8–11.
- 9 Mal'ko [Malko] N. Vospominaniya. Stat'i. Pis'ma [Reminiscences. Articles. Letters] / Ed. by L. Raaben. Compiled and commented by O. Dansker. Leningrad: Muzyka. 1972.
- 10 Mendel'son-Prokof'yeva M. O Sergeye Sergeevich Prokof'yev. Vospominaniya. Dnevnik [About Sergey Sergeevich Prokofiev. Reminiscences. Diaries] / Edited, prefaced and commented by E. Krivtsova. M.: Kompozitor. 2012.
- 11 Morits [Mórics] K. Na orbite Stravinskogo. Russkiy Parizh i ego recepciya modernizma [In Stravinsky's Orbit. Responses to Modernism in Russian Paris] / Trans. from English by N. Bugayec. Saint Petersburg / Boston: Academic Studies Press / Bibliorossika, 2023.
- 12 Nauchnaya dokumentatsiya Instituta literaturi i iskusstva [Scientific Documentation of the Institute of Literature and Arts] // Informacionnaya sistema IS ARAN 'Arkhiv Rossiyskoy akademii nauk' [Information System 'Archives of the Academy of Sciences']. ARAN, fund 358, inv. 2. URL: <http://isaran.ru/?q=ru/opus&ida=1&guid=7A3AE7D7-7FF5-9F7F-C180-F8B37B8808D7>.
- 13 'Pikovaya dama' v kino [*The Queen of Spades* in Cinema] // Literaturnaya gazeta. 1936. 26 January.
- 14 'Pikovaya dama' v kino [*The Queen of Spades* in Cinema] // Literaturnaya gazeta. 1936. 27 March.
- 15 'Pikovaya dama' v kino [*The Queen of Spades* in Cinema] // Kino. 1937. 4 June. No. 26 (800).



- 16 *Pisarevskiy D. Brat'ya Vasil'yev'i / Seriya 'Zhizn v iskusstve' [Series 'Life in Art']*. Moscow: Iskusstvo [Art], 1981.
- 17 *Planirovat' ekranizatsii klassikov [To Project Screen Versions of Classical Works] // Kino. 1937. 28 June. No. 30 (804)*.
- 18 *Prokof'yev Sergey. Dnevnik 1907–1933 [Diary 1907–33]: In 3 vols. / Prefaced by Svyatoslav Prokof'yev. Vol. 1. Paris: sprkfv, 2002*.
- 19 *Prokof'yev S. Moi plani [My Plans] // Prokof'yev o Prokof'yeve. Stati i interv'yuy [Prokofiev on Prokofiev. Articles and Interviews] / Compiled, edited and commented by V. Varunc. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1991*.
- 20 *Prokof'yev S. Alpers V. Perepiska [Correspondence] / Published, prefaced and commented by L. Kutateladze // Muzikalnoe nasledstvo [Musical Heritage]. Vol. 1. Moscow: Muzgiz. 1962. P. 422–444*.
- 21 *Sergey Prokof'yev: K 50-letiyu so dnya smerti. Vospominaniya, pis'ma, stat'i [Sergey Prokofiev: To the 50th Anniversary of His Death] / Edited and compiled by M. Rakhmanova; Scholarly editor M. Esipova. Moscow: Deko-VS; GCMMK im. Glinki [Glinka Museum of Music Culture], 2004*.
- 22 *S.S. Prokof'yev i N. Ya. Myaskovskiy. Perepiska [Sergey Prokofiev and Nikolay Myaskovsky. Correspondence] / Compiled and edited by N. Kravets. Moscow: Universitet Dm. Pozharskogo [Dmitriy Pozharskiy University], 2023*.
- 23 *Raku M. Muzikal'naya klassika v mifotvorchestve sovetsoy epokhi [Classical Music in the Myth-Making of Soviet Era]. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye [New Literary Review], 2014*.
- 24 *Raku M. Vremya Sergeya Prokof'yeva. Dramaticheskiy teatr: muzika, lyudi, zamisli [The Time of Sergey Prokofiev. Dramatic Theatre: Music, Personalities, Ideas]. Moscow: Slovo/Slovo. 2022*.
- 25 *Romm M. Zvukovoy fil'm 'Pikovaya dama' [Sound Film *The Queen of Spades*] // Sovetskoye iskusstvo [Soviet Art]. 1938. 4 January*.
- 26 *Romm M. O sebe, o lyudyakh, o filmakh [On Myself, on People, on Films] // Izbranniye proizvedeniya [Selected Works]. In 3 vols. / Edited by L. Belova. Moscow: Iskusstvo [Art]. 1981*.
- 27 *Romm M. Ustniye rasskazi [Oral Histories]. Moscow: Kinocentr, 1989*.
- 28 *R. Ya. [Khronika] [Chronicle] // Posledniye novosti [Recent News], Paris. 1936. 2 February*.
- 29 *R. Ya. [Khronika] [Chronicle] // Vozrozhdeniye [Renaissance]. Paris. 1937. 16 January*.
- 30 *R. Ya. [Khronika] [Chronicle] // Illyustrirovannaya Rossiya [Illustrated Russia]. Paris. 1937. No. 17*.
- 31 *R. Ya. [Khronika] [Chronicle] // Posledniye novosti. [Recent News], Paris. 1937. 9 July*.
- 32 *Ryazanceva Yu. Ot dramy k baletu (Na primere baleta 'Tsar Boris' khoreografa N. Boyarchikova i kompozitora N. Mart'nov na osnove muziki S. Prokof'yeva dlya neosushchestvlennoy postanovki V. Meyerkhof'da 'Boris Godunov' A. Pushkina) [From Drama to Ballet. On the Example of the Ballet *Tsar Boris* by Choreographer*

- N. Boyarchikov and Composer N. Martīnov, Based on Vsevolod Meyerhold's Unrealized Production of Pushkin's *Boris Godunov*. Saint Petersburg: [s.p.], 2011.
- 33 *Khait Yu.* Sergey Prokof'yev v mire kino [Sergey Prokofiev in the World of Cinema]. Kursk: OBUK 'Uchastok operativnoy poligrafii' [Area of Operative Polygraphy], 2013.
- 34 *Chaykovskiy* [Tchaikovsky] *M.* Zhizn' Petra II'icha Chaykovskogo [The Life of Petr II'ich Tchaikovsky]. In 3 vols. Moscow and Leipzig, 1900–1902.
- 35 *Yurenev R.* Sergey Eyzenshteyn. Zamisli. Filmi. Metod [Sergey Eisenstein. Ideas. Films. Method]. Moscow: Iskusstvo [Art], 1985.
- 36 *Bartig K.* Composing for the Red Screen: Prokofiev and Soviet Film. Oxford etc.: Oxford University Press, 2013.
- 37 *Leyda J., Voynow Z.* Eisenstein at Work. New York: Pantheon Books, 1982.
- 38 *Morrison S.* The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years. Oxford etc.: Oxford University Press, 2009.