

Kevin Bartig
*«Composing for the Red Screen:
Prokofiev and Soviet Film»*

New York: Oxford University Press, 2013. — 228 p.

В 2005 году, во время моего первого знакомства с англо-американскими академическими институциями (это была библиотека колледжа Голдсмитов Лондонского университета), на меня произвели впечатление конструктивность и эволюционная направленность западного музыковедения. Книги по советской музыке, выходявшие примерно раз в десять лет в Англии и Америке, демонстрировали твердый и уверенный прогресс. Невыносимая наивность, очевидная ангажированность суждений и вопиющая необразованность авторов, первыми бравшихся за эту тему, четко осознавалась и в значительной мере преодолевалась последующими, чьи книги переходили на все более и более высокий (с моей точки зрения) уровень: увеличивался круг рассматриваемых авторами музыкальных произведений, расширялся культурный контекст и, наконец, все глубже изучались источники. В качестве примера можно привести монографию Андрея Ольховского *Music Under the Soviets: The Agony of an Art* (1955), ошибки и недостатки которой были частично исправлены сначала в книге о советской музыке Бориса Шварца (1983), а затем в монографии Харлоу Робинсона о Прокофьеве, вышедшей в 1987 и переизданной в 2002 году¹.

Даже имея ограниченный доступ к литературе о советской музыке, западные специалисты уже фактически компенсировали путь, пройденный российскими музыковедами в XX веке. Вышедшие в последние годы англоязычные монографии не разочаруют отечественного специалиста: авторы монографий демонстрируют и знание контекста, и умение работать с архивными материалами, и знакомство с русскоязычной литературой. Это монографии о Шостаковиче Лорел Фэй (2000) и Джоан Тайтус (в печати), две монографии о Прокофьеве Саймона Моррисона (2008,

¹ *Olkhovsky A. Music under the Soviets: The Agony of an Art. New York, 1955; Schwarz B. Music and Musical Life in Soviet Russia. Bloomington, 1983; Robinson H. Sergei Prokofiev: A Biography. Boston, Mass., 2002.*

2009), книги о советской музыке Марины Фроловой-Уокер (2008, 2012) и многие другие².

Разработка «архивных месторождений» советской музыки осуществлялась и отечественными учеными, хотя и менее интенсивно, чем западными, для которых советская музыка и по сей день сохраняет намного большую притягательность. По мнению Лорел Фэй³, когда открылся доступ к архивам, российские исследователи основные свои усилия посвятили изучению новых, доселе неизвестных страниц истории отечественной музыки: музыки Стравинского и Лурье, музыки русского зарубежья, литургических сочинений. В процесс переосмысления советского наследия российская наука включилась сравнительно поздно, примерно в середине 2000-х годов. Весьма примечательны исследовательские работы Леонида Максименкова, Наталии Савкиной, Игоря Вишневецкого, Екатерины Власовой и ряда других исследователей⁴. Началась публикация эпистолярного наследия советских композиторов (письма и дневники), затем — попытки аналитического переосмысления их художественного наследия. Так, появилось исследование, посвященное связям Прокофьева с религиозной организацией «Христианская наука», стали рассматриваться некоторые ранние, дореволюционные сочинения композитора (например, кантата «Семеро их», Кантата к 20-летию Октября), стали изучаться официозные, заказные произведения Прокофьева и Шостаковича. Примерами таких работ являются статьи и книги Л. Акопяна, С. Савенко, Т. Левой, Н. Савкиной, М. Рахмановой, а также автора этих строк⁵.

² *Fay L. Shostakovich: A Life*. New York, 2000; *Titus J. Modernism, socialist realism, and identity in the early film music of Dmitry Shostakovich, 1929–1932*. Ph.D. dissertation. Ohio State University, 2006; *Sergey Prokofiev and His World / Ed. by Simon Morrison*. Princeton (NJ), 2008; *Morrison S. The Peoples Artist: Prokofiev's Soviet Years*. New York, 2009; *Frolova-Walker M. Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin*. New Haven, 2007; *Frolova-Walker M., Walker J. Music and Soviet Power, 1917–1932*. Woodbridge, 2012.

³ Это мнение было высказано в докладе на конференции в честь 100-летия Шостаковича, проходившей в 2006 году в Бристоле (Великобритания)

⁴ Среди многочисленных работ этих авторов могут быть выделены следующие: *Максименков Л. В. Музыка вместо сумбура: Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991*. М., 2013; *Savkina N. The Significance of Christian Science in Prokofiev's Life and Work // Three Oranges Journal*. 2005. № 10; *Савкина Н. П. Христианская наука в жизни С. С. Прокофьева // Научные чтения памяти А. И. Кандинского: материалы научной конференции*. Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. М., 2007. С. 241–257; *Вишневецкий И. Г. Сергей Прокофьев*. М., 2009; *Власова Е. С. 1948 год в советской музыке: документированное исследование*. М., 2010.

⁵ См., например: *Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества*. СПб., 2004; *Рахманова М. П. Вторая жизнь партитуры // Музыкальная академия*. 2000. № 2; *Савенко С. И. «Государственное музыкальное строительство»: лозунги и реальность 1917–1920 годов (к истории вопроса) // Русская музыка — мировая культура: сб. статей,*

Отдельным сюжетом постсоветской музыкальной историографии явилось переосмысление «самого важного из искусств» — кино, что потребовало многолетних архивных изысканий и особого междисциплинарного подхода. Начало было положено с завидным размахом: в более чем тысячестраничном сборнике «Кремлевский кинотеатр» (2005) были представлены правительственные документы, письма и резолюции, касающиеся практически всех советских фильмов с 1928 по 1953 год⁶. В коллектив авторов вошел музыковед Леонид Максименков (который написал семидесятистраничную вступительную статью) и Кирилл Андерсон — специалист по политической истории. Были затронуты сложные и деликатные темы: вопросы художественной политики кинематографических студий, взаимоотношение режиссеров и государственных чиновников, технические и финансовые аспекты деятельности советского кинематографа. Этот сборник обнаружил и всю глубину нашего неведения темой советской киномузыки — темой, методологические подходы к которой еще только разрабатываются.

Неудивительно, что эстафета была подхвачена именно там, где кинематограф активнее всего развивался и изучался. Американский исследователь Кевин Бартиг, защитивший в 2011 году диссертацию о киномузыке Прокофьева, опубликовал ее двумя годами позже в виде монографии в одном из самых престижных научных издательств — Oxford University Press. *Composing for the Red Screen: Prokofiev and Soviet Film* — это первое специальное исследование, посвященное музыке С. Прокофьева к фильмам — как вышедшим на экраны, так и несостоявшимся, известным или малоизвестным. Опираясь в основном на неопубликованные архивные документы, Бартиг рассматривает фактически все кинематографические проекты Прокофьева, в том числе его первые саундтреки (к картине Александра Файнцимера «Поручик Кижэ» и к неснятому фильму «Пиковая дама» Михаила Ромма), знаменитое сотрудничество с Эйзенштейном, различные нереализованные замыслы и, наконец, киномузыку, написание которой обсуждалось в конце его жизни (например, музыка к фильму «Композитор Глинка» Георгия Александрова, которую в итоге написал Виссарион Шебалин). Лишний раз мы убеждаемся в том, что в изучении

материалов, писем и воспоминаний / Сост. Е. С. Власова, Е. Г. Сорокина. Вып. 1. М., 2009; *Левая Т. Н.* Контрасты жанра: очерки и исследования о Д. Шостаковиче. Н. Новгород, 2013; *Orlov V.* Prokofiev and the Myth of Revolution: The Cantata for the Twentieth Anniversary of the October Revolution // *Three Oranges: Prokofiev Studies Journal*. 2007. No. 13. P. 14–22.

⁶ Кремлевский кинотеатр, 1928–1953: документы / Сост. К. М. Андерсон, Л. В. Максименков и др. М., 2005.

наследия «самого недооцененного композитора XX века», по словам Гергиева, до сих пор зияют провалы. Впрочем, о киномузыке Шостаковича первый капитальный труд написала также американская исследовательница Джоан Тайтус, чья монография даже еще не вышла из печати⁷. Монографии Бартига и Тайтус являются показательными образцами работ ученых США не только в плане скрупулезного расследования многочисленных документов и обстоятельств, но и в плане методологии исследования, а именно — раскрытия принципиальных особенностей создания саундтрека, — методологии, которой отечественные исследователи в большинстве своем пока не владеют.

Российские музыковеды, пишущие о киномузыке, редко стремятся выявить специфику этого жанра. В отечественных исследовательских работах представлен весь спектр тем, традиционных для советской музыки вообще, как то: отношения художника с властью, его внутренний мир, история создания произведений, анализ музыкального текста. В монографии Бартига эти элементы присутствуют, но занимают должное место в основном нарративе. Бартиг исследует историю работы Прокофьева в жанре киномузыки, начиная с первых шагов (первые советские заказы еще до переезда Прокофьева в СССР, несостоявшийся контракт с Голливудом в конце 1930-х годов) до последних лет его жизни, когда Прокофьева, удрученного смертью Эйзенштейна, уже трудно было склонить к работе в кинематографе. Опираясь на понятия и термины из области киноиндустрии, Бартиг реконструирует комплекс целей и задач, которые Прокофьев решал в киномузыке, а именно принципы достижения синхронности звуковой и визуальной частей целого. Бартиг изучает методы и последовательность сочинения Прокофьевым различных фрагментов музыки к фильмам, — то, как Прокофьев их изменял и редактировал. На основе архивных материалов Бартиг исследует эстетические критерии, которых придерживались кинорежиссеры, а также то, как эти критерии соответствовали требованиям советской бюрократии.

Монография Бартига важна не только для прокофьеведения, но и для теории и истории советского кино. В ней впервые с музыковедческой позиции рассматривается эстетика и инструментарий советских кинорежиссеров, работавших с Прокофьевым: А. Файнциммера («Поручик Киж», 1934), М. Ромма («Пиковая дама», 1936–1938), С. Эйзенштейна («Александр Невский», 1939; «Иван Грозный», 1944–1945), И. Савченко («Партизаны в степях Украины», 1942), А. Гендельштейна («Лермонтов», 1943), А. Роома («Тоня», 1942). Работа Бартига проливает свет также

⁷ Titus J. *The Early Film Music of Dmitry Shostakovich*. Oxford University Press, forthcoming.

и на смежные темы, которые еще ждут своего исследователя: например, вытеснение Прокофьевым на долгие годы из кинематографа композитора Гавриила Попова (что было связано, помимо всего прочего, с различиями в их композиционном методе и манере взаимодействия с режиссером), а также идея «новой простоты», приверженность которой в немалой степени и обусловила решение Прокофьева обратиться к киномузыке.

Работа Бартига осознанно продолжает линию Максименкова (на которого Бартиг многократно ссылается), а также опирается на открытия Вишневецкого, впервые обозначившего «параллельную реальность» биографии Прокофьева, который действительно мог бы остаться творить в Голливуде вместо возвращения в СССР⁸. Однако книга Бартига содержит и много нового — как о совершенно неисследованной музыке, так и о знаменитых фильмах «Александр Невский» и «Иван Грозный».

Множество рукописных материалов, приводимых и обсуждаемых в книге (например, зарисовки и указания режиссера⁹, нотные и литературные наброски Прокофьева на полях киносценария), если и были опубликованы раньше, то лишь неполно, разрозненно и беспорядочно, без грамотного музыковедческого комментария. Также заслугой Бартига является воссоздание контекста и выяснение причин сотрудничества Эйзенштейна и Прокофьева в конце 1930-х годов. Бартиг прослеживает долгий путь Эйзенштейна и Прокофьева до их объединения, показывая, что не только Эйзенштейн постоянно искал своего композитора, но и Прокофьев искал своего режиссера.

В монографии подробно изложена эволюция взглядов Прокофьева на киномузыку (которую он вначале презирал, считая сей жанр недостойным себя). Бартиг рассказывает о диспутах и конфликтах Прокофьева с различными режиссерами, методы и стиль работы которых не устраивали композитора. Ему не нравилось, когда ему ставили неконкретные и неясные задачи, часто требовали переработать уже законченные куски саундтрека — то, чего не было у Эйзенштейна. Режиссера, в свою очередь, потрясла степень отзывчивости Прокофьева на его задачи. Процесс их совместной деятельности был ярко представлен в советской историографии, и даже вошел в учебники по музыкальной литературе. Но именно контекст, до- и после-эйзенштейновские опыты Прокофьева в кинематографе, практически полностью выпал из поля зрения советского прокофьеведения.

⁸ См. его книгу: *Вишневецкий И. Г.* «Евразийское уклонение» в музыке 1920–1930-х годов: история вопроса. М., 2005.

⁹ «[З]атухающий аккорд Ausklang боя... как непохороненное эхо ранее звучащей трубы», — пишет Эйзенштейн в своих материалах к «Александру Невскому».

Бартиг первым обратился к музыке Прокофьева к фильмам «Пиковая дама» (1938), «Котовский», «Тоня» (оба в 1942). Анализируя архивные партитуры к этим фильмам, Бартиг сверяет музыку с различными указаниями, которые режиссеры давали Прокофьеву. Сопоставляя сохранившиеся нотные материалы с документальными, а также с видеоматериалом, Бартиг воссоздает до мельчайших подробностей прокофьевскую манеру работы над киномузыкой и вскрывает несоответствия между требованиями режиссера и прокофьевским видением персонажей (например, в трактовке образов из «Пиковой дамы» М. Ромма).

Бартиг находит место для обсуждения и неосуществленных проектов Прокофьева, в частности картин «Любовь поэта», снимать которую планировал Эйзенштейн, «Падение Берлина» Михаила Чиаурели (1949) или анимационного фильма «Полет на Луну», писать музыку к которому Прокофьеву предлагали в 1952 году. В монографии также выявляются связи между киномузыкой Прокофьева и другими его сочинениями, что в очередной раз говорит о необходимости более досконального знания киномузыки Прокофьева.

Чрезвычайно информативная, монография Бартига не может, однако, быть причислена к разряду увесистых: в ней всего лишь чуть больше двухсот страниц. Однако, повторяюсь, это не лишает книгу полноты охвата источников и современной научной проблематики — в частности, темы отношения общества к сталинскому искусству, которая до сих пор вызывает горячие споры. У меня есть все основания считать, что книга станет отличным подспорьем для отечественных специалистов, изучающих музыку Прокофьева. Теперь наш черед осваивать и дорабатывать методику анализа киномузыкальных произведений.

Владимир Орлов