

С. С. Севастьянова

Музыка С. С. Прокофьева на экране

Аннотация: поставленные в статье вопросы касаются кинопартитур С. С. Прокофьева. Почему композитор так мало работал в кино? Как в целом относился к кинематографу? Каковы основные принципы его киносочинений? Из фильмов, в которых звучит его музыка, сегодня вспоминают только картины С. М. Эйзенштейна «Александр Невский» и «Иван Грозный». Однако многие фильмы с музыкой композитора и ныне остаются важными историческими документами его эпохи: «Поручик Кижес», «Тоня», «Котовский», «Партизаны в степях Украины» и др.

Ключевые слова: искусствоведение, С. С. Прокофьев, киномузыка, монтаж, аудиовизуальный контекст, лейтмотивы, звукорежиссура, С. С. Эйзенштейн, «Александр Невский», «Иван Грозный».

На первый взгляд изначальное пространство киномузыки С. С. Прокофьева не столь велико, однако авторские кинопартитуры — не единственное его наполнение. Уже при жизни композитора фрагменты его произведений цитировались в кино. Еще один пласт составляют экранизации театральных сочинений Прокофьева. Сегодня разнообразные сценические решения его опер и балетов записывают на видео, собирая и сохраняя ценный коллекционный фонд.

Творчество С. С. Прокофьева, классика XX в., не обделено вниманием исследователей. Специальными ракурсами научных разработок не раз становились историко-аналитические, эстетические, жанрово-стилевые направления. Среди фундаментальных трудов советского периода — ряд монографий¹. Позднее погружение в прокофьевскую тему сопровождалось новыми открытиями².

¹ Арановский М. Мелодика С. Прокофьева: исследовательские очерки. Л.: Музыка, 1969; Блок В. Виолончельное творчество Прокофьева. М.: Музыка, 1973; Боганова Т. Национально-русские традиции в музыке Прокофьева. М.: Советский композитор, 1961; Волков А. Скрипичные концерты Прокофьева. М.: Музгиз, 1961; Гаккель Л. Фортепианное творчество Прокофьева. М.: Государственное музыкальное издательство, 1960; Данько Л. Оперы Прокофьева. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963; Кремлев Ю. Эстетические взгляды С. С. Прокофьева. М.; Л.: Музыка, 1966; Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Советский композитор, 2-е перераб и доп. изд., 1973; Рогожина Н. Вокально-симфонические произведения С. Прокофьева. М.; Л.: Музыка, 1964; Сабина М. «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. М.: Советский композитор, 1963; Скорик М. Ладовая система С. Прокофьева. Киев: Музыкальная Украина, 1969; Слонимский С. Симфонии Прокофьева. Л.: Музыка, 1964; Сорокер Я. Камерно-инструментальные ансамбли С. Прокофьева. М.: Советский композитор, 1973; Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева. М.: Музыка, 1968; Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М.: Музыка, 1967.

² Савкин Н. П. Из истории неосуществленного замысла. Мальро, Мейерхольд, Эйзенштейн, Прокофьев // Музыкаведение, 2011, № 2, с. 10–16; № 3, с. 18–24; Павлинова В. П. Творческое формирование С. С. Прокофьева и художественные тенденции современности: автореф. канд. дис. М., 1991; Гаврилова В. С. Стилевые и драматургические особенности оперы С. С. Прокофьева «Огненный ангел»: Дис. ... канд. искусствоведения. М, 2004; Сафонова Т. В. Творчество С. Проко-

фьева, связанные с явлением киномузыки Прокофьева, пока что остаются в стороне от основных векторов научных исследований, однако публикации по этой теме есть³. В ряде монографий, исследований по киномузыке имеются упоминания о сочинениях композитора для экрана⁴.

В статье анализируются как проблемы, связанные с сочинением музыки для экрана, так и подход Прокофьева к этому феномену. Почему композитор так мало работал в кино? По какому принципу он создавал кинопартитуры? Как относился к кинематографу? Размышления будут касаться только музыки, написанной к художественным фильмам.

С появлением звука в кинематографе актуальным стало будущее экранного искусства. В 1932 г. парижская газета «Pour Vous» опубликовала исследование Р. Бизе о проблемах музыки в кино. Прозорливо предсказывая рождение нового музыкального жанра, который будет подчинен законам экрана, издание обратилось к известным музыкантам и режиссерам с вопросами: «1. Что вы думаете вообще о взаимоотношении между музыкой и кино? Заинтересованы ли вы как музыкант в сотрудничестве с кинорежиссерами? 2. При каких условиях подобное сотрудничество было бы реальным? Какие методы работы вы могли бы предложить? Какие музыкальные формы по-вашему наиболее подходят к кино?» В интервью журналисту Н. Франку Прокофьев сказал: «Я люблю кино. По-

фьева: анализ метафизической составляющей. Дис. ...канд. искусствоведения. Саратовская гос. конс., Саратов, 2010.

³ См.: Шарова Е. Музыка С. Прокофьева к кинофильму «Иван Грозный» // Из истории русской и советской музыки. М.: Музыка, 1978. Вып. 3; Рахманова М. Вторая жизнь партитуры // Музыкальная академия. М.: Композитор, 2000. № 2; Гороховский Е. Гений киномузыки // <http://webkamerton.ru/2011/10/genij-kinomuzyki/>; Архипов М. Сюита Сергея Прокофьева «Поручик Кижес» (ор.60): некоторые вопросы композиции и оркестровки // <http://vestnikram.ru/file/archipov.pdf>.

⁴ Из исследований по киномузыке особо отметим: Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970; Фрид Э. Музыка в советском кино. Л.: Музыка, 1967; Шилова И. Фильм и его музыка. М.: Советский композитор, 1973; Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964 – 1968. Т. 2. М.: Искусство, 1964; Т. 3. М.: Искусство, 1964.

чему бы не сотрудничать? Я довольно хорошо, к примеру, представляю свое участие, скажем, в написании музыки к мультипликации. Эти маленькие, очаровательные фильмы обладают чертами, которые возвышают их над простым гротеском. Что касается игровых фильмов, то подобное сотрудничество также представляется мне возможным, но я считаю, что здесь больше сложностей. Прежде всего режиссер должен ясно осознавать, что представляет собой музыка, как таковая, и к тому же совершенно необходим тесный контакт между композитором и постановщиком. Вот возможный метод работы: сначала точно захронометрировать продолжительность сцен, диалогов и т. д.; только затем к своей работе может приступить композитор, а затем постановщик, строго соблюдая установленный хронометраж, чтобы кадры соответствовали музыке. И, подобно тому, как это происходит в балете, музыка или описывала бы действие, или сопровождала бы его полифонически (но не гетерофонически, как это часто бывает). В целом я не отказался бы работать для кино, но прежде, чем начать, мне хотелось подольше пообщаться с постановщиками фильмов»⁵.

В 1938 г. Прокофьев побывал в съемочных павильонах Голливуда, встречался с У. Диснеем, но когда одна из крупнейших американских фирм предложила заказ на киномузыку на выгодных условиях, отказался. Е. Гороховский комментирует ситуацию следующим образом: «Сенсационная нью-йоркская премьера первого в истории полнометражного музыкального фильма “Певец джаз”», предопределила скорый расцвет звукового кино и навсегда закрепила весомое место композиторского творчества во “владениях” Десятой музы. С другой стороны, после триумфа этой картины, кино, родившееся некогда в ярмарочном балагане, и достигшее высот подлинного искусства в период “Великого немого” 1910–20-х гг., словно “попятылось” обратно, превращаясь в банальный мюзик-холл. Соответственно, творчество Сергея Прокофьева никак не могло пригодиться новорожденному звуковому кинематографу. Великому композитору, произведения которого воспринимались далеко не всеми даже в среде профессиональных музыкантов, в тогдашнем западном кино делать было нечего. Ведь первые американские и европейские звуковые фильмы обычно просто “иллюстрировались” незатейливыми мелодиями разнообразных эстрадных шлягеров»⁶.

Проблема выбора возникала у Прокофьева не раз. Так, в разгар работы над оперой «Семен Котко»

С. М. Эйзенштейн обратился к нему с просьбой написать музыку к фильму «Пески и воды» о строительстве Ферганского канала⁷. Режиссер предлагал немедленно приехать в Узбекистан, полюбоваться Самаркандом и Бухарой, напиться национальным *couleur locale*, однако этого соблазна музыкант избежал, поскольку не мог себе позволить бросить начатые и запланированные ранее сочинения.

Не всегда расположенный к работе в прикладном жанре в силу разных жизненных обстоятельств, Прокофьев все же озвучивал произведения экрана. Он написал музыку к восьми фильмам: «Поручик Кижэ» (1933), «Пиковая дама» (1938)⁸, «Александр Невский» (1938), «Лермонтов» (1941), «Тоня» (1942), «Партизаны в степях Украины» (1942) и «Иван Грозный» (1943). Часть из этих сочинений любопытна скорее как исторический факт. Однако сотрудничество композитора с Эйзенштейном завершилось созданием настоящих шедевров. Исторические монументальные полотна «Александр Невский» и «Иван Грозный» для многих поколений стали эталонами как в области кинематографа, так и в сфере собственно киномузыки.

Первый заказ в кино Прокофьев получил на киностудии Белгоскино: в Ленинграде планировалась картина «Поручик Кижэ»⁹. Работа в новом жанре, обращенном к огромной аудитории, обрадовала и заинтересовала композитора. Однако поначалу киноруководству пришлось его уговаривать, так как заявление музыканта прозвучало категорически: «Киномузыку я никогда не писал и не знаю, с чем это едят»¹⁰. Знакомство со сценарием Ю. Тынянова, беседы с режиссером фильма А. Файнциммером и его помощником Г. Козинцевым изменили ситуацию. Захваченный необычным проектом, полный идей, Прокофьев ставил свои условия: «Мне важна эпоха, внутренний смысл каждого события, характер каждого героя»¹¹. Он не собирался лишь иллюстрировать сценарий. Сверхзадачей стало предельное музыкальное обобщение. Именно так представлено звуковое пространство эпохи Павла I: визгливые военные марши, нарочито вульгарная сентиментальность призваны были шаржировано преподнести изначально фарсовую ситуацию, связанную с рождением ирреального поручика Кижэ. Подобное произведение отвечало установкам в области культурной политики советского периода.

В анекдотичной истории, рассказанной Ю. Тыняновым, главный герой в сцене экзекуции и кон-

⁷ Фильм не был снят.

⁸ Фильм не вышел на экраны.

⁹ Фильм вышел на экраны в 1934 г.

¹⁰ Цит. по: *Нестьев И. В.* Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Советский композитор, 2-е перераб. и доп. изд., 1973, с. 352.

¹¹ См.: *Руммель И.* Из истории «Поручика Кижэ» // Советская музыка, 1964, № 11, с. 67.

⁵ Цит. по: Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / Ред.-сост. В. Варунц. М.: Советский композитор, 1991, с. 103.
⁶ *Гороховский Е.* Гений киномузыки // <http://webkamerton.ru/2011/10/genij-kinomuzyki>

воирования представляется как такой «арестант секретный», что и «фигуры не имеет». Во время венчания он, словно человек-невидимка, объявляется священникам и гостям как «жених секретный», в военном госпитале — это таинственный больной, которого также никто не может увидеть: ведь поручик, созданный по ошибке во время переписывания документов военным писарем, существует только на бумаге.

Сюжет картины располагал к музыкальной карикатуре, провоцировал музыкальные гротески Прокофьева. Мир шагистики и военной муштры задан им с самого начала (барабаны, литавры, флейты-пикколо). Жанр военного марша оказывается доминирующим. Потрясающе решен эпизод венчания, когда церковное песнопение сочетается с безостановочной барабанной дробью: эта церемония — не что иное, как выполнение приказа царя-военноначальника. Гениальна жанровая трансформация романса «Стонет сизый голубочек» (его поют при дворе, включая императора); в эпизоде траурного шествия (с пустым гробом) та же музыка звучит как похоронный марш, который играют военные музыканты (духовой оркестр). Экспериментальный дух кинопартитуры «Поручика Кижэ» роднит ее с последующими шедеврами композитора.

Польская исследовательница З. Лисса на примере именно этого произведения отмечает, какую большую роль может играть оркестровка в киномузыке: «Здесь главным образом средствами инструментовки символизируется вся фиктивность, нереальность центрального героя. Несмолкаемая дробь барабанов, преобладание флейт-пикколо в резком, высоком регистре подчеркивают гротескность марионеток-офицеров при царском дворе, куклоподобных дам и т. д. Мотив поручика, инструментованный соответственно ситуации, пронизывает весь фильм. Очень прозрачно звучит он в сцене, когда штабной писарь по ошибке вносит “поручика Кижэ” в список личного состава полка (пиччатико скрипок и отдаленные всплески флейты), торжественными звуками медных духовых сопровождает он фиктивное возведение поручика в генералы и т. п. Изменение состава инструментов — вот главное средство при использовании лейтмотивов как в этом фильме, так и во многих других, ибо оно дает возможность непосредственно ввести зрителя в каждую новую ситуацию, в какой находится персонаж, связанный с этим мотивом»¹².

Во время последнего концертного турне за границей (1938) Прокофьев побывал в городе кинозвезд Лос-Анджелесе. На банкете, устроенном в его честь режиссером Р. Мамуляном, присутствовали М. Пикфорд, М. Дитрих, многие другие знамени-

тости. Композитор задался целью попасть в Голливуд, чтобы познакомиться с американским опытом музыкального оформления фильмов. В интервью о поездке он вспоминал церемонию награждения 18 ведущих сценаристов, композиторов и артистов в США, отметил, что эксперименты в области музыки в фильме У. Диснея «Белоснежка и семь гномов», имевшем грандиозный успех в Америке, заслуживают изучения. Музыка была записана, объясняет Прокофьев, методом отдельной записи инструментов оркестра (записывался не оркестр, а каждый инструмент в отдельности). Исполнители сидели в отдельных кабинах и не слышали игру своих соседей, но дирижер был на виду у всех. Следовательно, он апеллировал не ко всему оркестру, но воздействовал на звучание отдельных инструментов, причем в той степени, как это было задумано композитором¹³.

Летом 1938 г. началась работа Прокофьева над «Александром Невским». Давний поклонник Эйзенштейна с удовольствием принял его предложение о совместной работе в кино. Время съемки пришлось на канун Второй мировой войны. Ее приближение ощущалось и символично осуждалось в исторической драме Эйзенштейна–Прокофьева. Визуальные моменты картины ясно ведут к распластанным орлиным профилям на щитах, близким к фашистской символике, рукам на шлемах, словно взметнувшимся в нацистском приветствии. Контурные шлемов русских воинов, напоминающие купола церквей, — это было осознанное решение съемочной группы. Предупреждение князя-победителя («Кто с мечом к нам войдет, от меча и погибнет! На том стоит и стоять будет Русская земля!»), подчеркнутое интертитрами, было явно обращено к современным агрессорам. Картина сильна исторически меткими деталями (землянки, из которых выходит в поход на врага простой народ под музыку хора «Вставайте, люди русские!»), живописной картинной выстроенностью каждого кадра, метким и красочным языком (сценарий по ходу работы был преобразован, насыщен поговорками и афоризмами).

Прокофьев не стал глубоко погружаться в историческое музыкальное прошлое. «Его мысль заключалась в том, что музыку надо писать в том стиле, к которому привык наш слушатель, но нужно его “остроумно обмануть”, чтобы он представлял ее как музыку далекого прошлого, то есть такую музыку, которая в сочетании с изобразительными кадрами помогла бы ему как зрителю воспринимать эпоху XIII столетия»¹⁴. В действительности композитор

¹³ Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью, с. 164.

¹⁴ Вольский Б. Воспоминания о С. С. Прокофьеве // С. С. Прокофьев: Материалы, документы, воспоминания / Ред.-сост. С. Шлифштейн. М.: МУЗГИЗ, 1956, с. 300.

¹² Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970, с. 334.

оставался верен себе, продолжая писать современную музыку. По замечанию Н. Рогожиной, оба основных музыкальных пласта в этом фильме представляют собой оригинальные прокофьевские стилизации: «Не прибегая к цитированию образцов народного творчества, он преломляет в своей музыке характерные жанрово-стилистические черты (особенности мелодики, гармонии, лада, ритма, исполнительской традиции) протяжной, героической походной, величальной песни, былинно-эпического склада, а также инструментальной музыки, связанной с определенной эпохой. Так, например, он воспроизводит игру на гусях, наигрыши рожков и сопелей, сигналы фанфар, звон колоколов (вечевой колокол, праздничные перезвоны). В стане врагов звучит орган, военный рог, монотонное пение католического хора. Но создавая музыку в духе народной и воплощая образы, относящиеся к отдаленной от нас эпохе, Прокофьев далек от музейной стилизации. Отличительные приметы времени он обогащает выразительными ресурсами современной музыкальной речи с ее богатым интонационным словарем и ладогармоническим строем, с ее большим и красочным оркестром, разнообразной и изобретательной фактурой»¹⁵.

Знакомство с католическими песнопениями XIII в. показало, что эта музыка отошла в прошлое, сделалась чуждой зрителю в эмоциональном отношении. Музыканту представлялось более «выгодным» показать ее не в том виде, в каком она звучала во времена Ледового побоища, а в том, в каком мы ее воображаем. Так же и с русской песней: ее надо было преподнести в современном складе, оставляя в стороне вопрос о том, как ее пели 700 лет назад. В результате гармоническая вертикаль оркестра «Крестоносцев во Пскове» оказалась насыщенной острыми диссонансами, а в аккордовых последовательностях «Мертвого поля» появились трагические созвучия VI минорной «шубертовой» ступени. В плетениях русской темы (средний раздел «Крестоносцев во Пскове») из-за проходящих голосов возникли напряженные вертикальные комплексы. Так композитор вышел за исходные временные границы в музыкальную современность.

С этой картины началась дружба Прокофьева с Эйзенштейном, оформился принцип, которому они следовали при совместной работе: «Мы с С. С. Прокофьевым всегда долго торгуемся, “кто первый”: писать ли музыку по несмонтированным кускам изображения — с тем, чтобы, исходя из нее, строить монтаж, — или, законченно смонтировав сцену, под нее писать музыку. И это потому, что на долю первого выпадает о с н о в н а

¹⁵ Рогожина Н. Вокально-симфонические произведения С. Прокофьева, с.54.

я творческая трудность: сочинить ритмический ход с ц е н ы! Второму “уже легко”. На его долю “остается” возвести адекватное здание из средств, возможностей и элементов своей области. Конечно, “легкость” и здесь весьма относительная»¹⁶.

Вспоминая моменты, когда музыка сочинялась после просмотра, Эйзенштейн размышлял о характерной для композитора мнемонике: «По экрану бежит картина. А по ручке кресла, нервно вздрагивая, словно приемник телеграфа Морзе, движутся беспощадно четкие пальцы Прокофьева... Он в стуче пальцев улавливает закон строения, по которому на экране в монтаже скрещены между собою длительности и темпы отдельных кусков, и то и другое, вместе взятое, сплетено с поступками и интонацией действующих лиц. Я заключаю об этом по радостному его возгласу: “Как здорово!” по поводу куска, где в самой съемке хитроумно сплетен контрапункт из трех не совпадающих по ритму, темпу и направлению движений»¹⁷. По словам Б. Вольского, после каждого такого сеанса он имел вид усталый, но довольный.

Прокофьев не без основания называл Эйзенштейна не только блестящим режиссером, но и тонким музыкантом. Именно музыкантские представления гения киноэкрана не дали ограничить партитуру «Ивана Грозного» только прокофьевской музыкой. Она сразу планировалась в сочетании с пластом традиционных православных песнопений: их репертуар был намечен Эйзенштейном, проявившим незаурядное знание богослужения¹⁸. По одному партитурному вектору — это обработка Прокофьевым цитатного материала (тропарь «Спаси, Господи, люди Твоя» в эпизоде «Клятва опричников», аранжировка фрагмента духовного концерта Д. Бортнянского в сцене «Пещное действие», торжественное «Многолетие» в кадрах коронации). Второй вектор связан с включением в звуковой ряд фильма фонозаписей традиционных песнопений в исполнении церковного хора без специальной партитурной фиксации. Так, в эпизодах «Болезнь Ивана» (сцена соборования царя), «Смерть Анастасии», «Оплакивание казненных бояр» (келья митрополита), «Сцена в соборе» звучат песнопения разного происхождения: «обиходные», обработки А. Кастальского, М. Виноградова и др. В начальной сцене («Помазание на царство») действие в Успенском соборе происходит на фоне звучания «Кугие eleison», «Херувимской песни софрониевской» (переложение А. Кастальского) и традиционных дьяконских возгласений в испол-

¹⁶ Эйзенштейн С. Заметки о С. С. Прокофьеве // С. С. Прокофьев: Материалы, документы, воспоминания, с. 301.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Огромное место в аудиальном ряду принадлежит и колокольным звонам.

нении солиста Большого театра М. Михайлова, в прошлом известного на Москве протодьякона. М. Рахманова предполагает, что в записи «Ивана Грозного» принимал участие Патриарший хор под управлением регента В. Комарова — лучший церковный хор Москвы в 1940-е гг.¹⁹

Стремлением композитора к музыкальному обобщению концепции фильма объясняется решение многих кинопартитур. Частным проявлением тенденции стало использование лейтмотивов²⁰. В «Алекサンドре Невском», как и в «Поручике Киче», этот прием имеет большое значение. Лейтмотивный пласт здесь составляют сигналы рыцарей-захватчиков, русская песня-гимн («Песня об Александре Невском»), призывный хор («Вставайте, люди русские!»), песня на мертвом поле, музыка русской атаки и др. Композитора привлекала возможность не просто повторить музыкальную характеристику, но преобразовать ее. Так, плач невесты («Мертвое поле») в фильме возвращается в кадрах, связанных с возвращением русского войска. Въезд Александра Невского во Псков — не только триумф победителей: телеги с павшими воинами, сцена расправы над предателем Твердилой объединены оркестровым вариантом песни с мертвого поля, которая объясняет причину самосуда разъяренной толпы.

Блестяще решен в фильме хоровой эпизод «Вставайте, люди русские!». Он заменил вероятные для такого поворота в сценарии многословные и пафосные сцены трибунных обращений. Продолжающиеся куплеты хора в визуальном плане предстают как массовый патриотический порыв объединяющихся огромных народных масс²¹. В картине Ледового побоища музыкальная партитура Прокофьева зримо расширяла пространство фильма, объединяя череду мелких дробных изображений, перескакивавших из русского лагеря во вражеское войско; оркестровая картина сводила их воедино, показывая, как воспринимают приближение «рыцарей смерти» русские воины; в момент наступления отряда Александра Невского сопровождавшая его музыка атаки в аудиовизуальном контрапункте с кадрами, представляющими врага, способствовала «видению» этого момента словно со стороны противника. Музыкальный контрапункт с сочетанием русских и вражеских тем также позволял создать ощущение немислимое в тогдашнем фильме,

¹⁹ Рахманова М. Вторая жизнь партитуры // Музыкальная академия, 2000, № 2, с. 234.

²⁰ О специфике тематических трансформаций и лейтмотивных преобразований в партитуре «Ивана Грозного» см: Шарова Е. Музыка С. Прокофьева к кинофильму «Иван Грозный» // Из истории русской и советской музыки. М.: Музыка, 1978. Вып. 3.

²¹ Значительность хоровых характеристик в этом фильме Эйзенштейна позволило И. Шиловой определить его как кино-ораторию.

где техника комбинированных съемок была редкостью и применялась избирательно: Прокофьев словно моделировал кадр с одновременным присутствием разных героев (как на мультиэкране).

Увлеченный проблемой синтеза музыки и пластики, Эйзенштейн понимал и признавал, что в «Алекサンドре Невском» эта задача была успешно решена, а фильм без музыки проиграл бы: «Эмоциональная “музыка изображения” и пейзажа, та “неравнодушная природа”, которой мы добиваемся на протяжении всей нашей работы, — писал режиссер, — здесь естественно слилась в единую гармонию с теми исключительно пластическими элементами, которыми блещет глубоко эмоциональная музыка Сергея Прокофьева»²².

Театральная природа, присущая многим образам прокофьевских произведений, сродни кинематографу, поэтому не удивительно, что позднее композитор полюбил работу в кино. «В пику» малокультурным режиссерам работу кинокомпозитора музыкант видел подлинно новаторской: «Именно из-за его новизны (кино) у нас еще не приучились расценивать составные части, и считают музыку чем-то с боку припеку, особенного внимания не заслуживающим»²³. Он писал: «Кинематограф — искусство молодое, очень современное, предоставляющее композитору новые, интересные возможности, которыми надо пользоваться. Композиторы должны разрабатывать их, а не ограничиваться сочинением музыки и затем сдачей ее на кинофабрику на милость тех, кто будет записывать на пленку. Звукооператоры могут иметь лучшие намерения, но они не в состоянии распоряжаться музыкой в той мере, как это делает сам композитор»²⁴.

Именно поэтому во время записи музыки к «Александру Невскому» композитор не стал к дирижерскому пульту²⁵. Прокофьев в это время находился в студии звукозаписи, вместе со звукорежиссером добываясь яркой и необычной «перевернутой оркестровки», немислимой в произведениях для академического симфонического оркестра. Позже он вспоминал: «В одну студию мы помещали трубачей, в другую хор, которые исполняли свои партии одновременно. Из каждой студии шел провод в будку, где производилась запись и где простым поворотом рычага мы могли усилить или ослабить ту или другую группу в зависимости от требований драматического действия. Записывали мы и на три микрофона, что требовало огромного искусства у смешивавшего (“микшировавшего”)

²² Цит. по: Мусский И. 100 великих отечественных кинофильмов. М.: Вече, 2006, с. 110.

²³ Цит. по: Нестьев И. Указ. изд., с. 355–356.

²⁴ Прокофьев С. Музыка к «Александру Невскому» // С. С. Прокофьев: Материалы, документы, воспоминания, с. 103.

²⁵ Оркестром руководил И. О. Дунаевский.

все три струи. В этом отношении Б. А. Вольский, сидевший у рычагов, был неподражаем»²⁶.

Для композитора, повторившего в «Алекサンドре Невском» перспективный голливудский прием отдельной звукозаписи, принципиально важным был и эффект жесткого звучания сигналов вражеского войска, поэтому перед микрофоном были проведены эксперименты с рядом инструментов с целью так их исказить, чтобы звук стал резко неприятен и чтобы нельзя было определить, на каком инструменте играют. Вот как Прокофьев раскрывает секреты этой звукоорежиссуры: «Присутствие некоторых хрипов и искажений можно открыть в самом лучшем микрофоне, не говоря уже о второсортных... <...> известно, что сильная струя звука, направленная при записи прямо в микрофон, рванит пленку, наносит на нее травму, производящую при исполнении неприятный треск. Но так как звук тевтонских труб был несомненно неприятен для русского уха, то я заставил играть эти фанфары прямо в микрофон. Что и дало любопытный драматический эффект»²⁷. В итоге композитор выбрал валторну, которая была расположена близко к микрофону и записана с искажением. Эффект получился сильнейший.

Он переслушал все имевшиеся на «Мосфильме» шумовые инструменты и некоторые из них вписал в оркестровую партитуру. В качестве примера Б. Вольский указывает на утвержденный композитором состав ударных инструментов из «Карре»: Tambure-militare высокий, Tambure-militare низкий, Tam-tam, Piatti, Gran Cassa и еще... «ящик из Мосфильма»²⁸. Контрастно выполнены в фильме и вокальные характеристики: хоровая молитва крестоносцев перед решающей битвой с плывущим размытым звуком, напоминающим вой, противопоставлена чеканной русской песне-гимну.

Картина «Александр Невский» не была исключением в отечественном искусстве того времени. В 1930-е гг. историческая тема занимала значительное место в литературе, музыке и кинематографе. Так, величественный образ Петра I объединил роман А. Толстого и одноименный художественный фильм режиссера В. Петрова (музыка В. Щербачева). Народного героя Емельяна Пугачева вывели в своих произведениях писатель В. Шишков и композитор М. Коваль²⁹. Степану Разину посвящены роман

А. Чапыгина и опера А. Касьянова. Переломные моменты из русской истории показаны в симфонии-кантате Ю. Шапорина «На поле Куликовом», в романе С. Бородина «Дмитрий Донской» и в эпопее С. Новикова-Прибоя «Цусима». В том же списке кинокартины «Минин и Пожарский» и «Суворов» В. Пудовкина (музыка Ю. Шапорина), «Чапаев» братьев Васильевых (музыка Г. Попова) и др.

В годы Великой Отечественной войны в Алма-Ате, «городе кинематографистов», работа Прокофьева была продолжена. Военные картины, которые он озвучивал, сегодня не смогут соперничать с произведениями, признанными классикой киноэкрана на военную тему. Шло время, менялся взгляд на историю, в результате эти ленты остались историческими реликвиями.

В короткометражном художественном фильме «Тоня» (режиссер А. Роом), девушка-телеграфистка ведет наблюдение за противником, внезапно ворвавшимся в город, и погибает, вызывая огонь на себя. Идеализированные образы, плакатный текст сценария объясняют, почему такие фильмы сегодня не востребованы. «Бей, Вася! Ты замечательно бьешь! Бей еще! Бей!!!», — по радио призывала Тоня любимого, передавая координаты вражеских орудий. Пафосные слова главной героини призваны были стать обращением к советским людям военных 1940-х, бившимся с фашистами. Музыка Прокофьева оказалась более универсальной, «живучей». Практически монотематическая партитура композитора основана на теме, ставшей портретом главной героини. Ее преобразования отражают этапы становления образа: лирическая характеристика молодой влюбленной девушки, печальная оркестровая тема в сцене прощания с подругой, уходящей на фронт, пронзительная лейттема в момент драматической кульминации, когда к Тоне приходит осознание близкой смерти, эпический гимн героине в сцене на кладбище.

Фильм «Партизаны в степях Украины» режиссера И. Савченко в еще большей степени образец искусства тоталитарной эпохи. В основе сценария одноименная драма А. Корнейчука. Ее герои, колхозники, сжигают на полях урожай, чтобы хлеб не достался фашистам. Партизаны вывозят на грузовике в леса лучшее сортовое зерно («сталинку»), а жители из оккупированного села пишут письмо И. В. Сталину о решимости продолжать борьбу с врагом. Люди идут в сражение со словами: «За Москву! За Родину! За Сталина!»

Плакатный и пафосный язык характерен для многих эпизодов. Так, командир партизанского отряда Сальвон Часнык (Н. Боголюбов) убеждает отчаявшихся: «Они говорили, что завоевали Украину! Брешут! Живет и здравствует Советская власть! Жи-

²⁶ Там же. В воспоминаниях Б. Вольского указано, что в записи эпизода «Скок свињи» использовалось разделение оркестра на 4 микрофона.

²⁷ Прокофьев С. Музыка к «Алекサンドру Невскому», с. 103. В воспоминаниях Б. Вольского указано, что в записи эпизода «Скок свињи» использовалось разделение оркестра на 4 микрофона.

²⁸ Вольский Б. Указ. изд., с. 331.

²⁹ Киноповесть о Пугачеве написала О. Форш.

вет Украинская Советская социалистическая республика! Живут и действуют законы нашей Родины! Ни одного зерна, ни одного куса сала, ни одной минуты жизни немецким оккупантам! Пусть найдут они на нашей земле голод и смерть! Смерть!». Его жена Пелагея (М. Ужвий) проклинает предателя: «Я сразу увидела и узнала тебя, Филимон Долгоносик! Я не боюсь тебя! Я плюю в твою поганую морду, собака! Фашисты и мы – это, как огонь и вода! Нам природа велела ненавидеть друг друга! Но тебя родила украинка, тебя кормила наша земля, твое первое слово было наше слово «мама»! В тысячу раз ты гаже их! И не будет тебе счастливой минуты на белом свете, Иуда! Земля будет жечь тебе ноги, предатель! Хлеб наш отравит тебя! Семя твое проклянет тебя! И не будешь иметь ты покоя до самой своей поганой смерти! <...> Я украинская селянка, жена колхозника-коммуниста Сальвона Часныка, мать бойца Красной Армии, комсомольца Грицка Часныка, депутат сельсовета и председательница колхоза! Режьте меня на куски! Ветер буйный подхватит наши слезы, расскажет о наших муках! Они услышат нас, наши сыны! Они придут и кровью за кровь и смертью за смерть заплатят вам!»

Сегодня фильм, посвященный 25-летию установления советской власти на Украине, является ценным художественным документом. В самом начале войны, когда ее исход для многих был неясен, создатели таких картин, как «Тоня» и «Партизаны в степях Украины», выполняли благородную миссию, объединяя людей перед лицом сильного врага, показывая мужество героев-патриотов. Свообразные фильмы-«агитки» сыграли свою роль, а затем уступили место другим картинам, психологически более сложным, трагедийным, лирическим и даже комедийным.

При всех сценарных крайностях картина привлекает нестандартным композиционным решением. Три ее крупных раздела обозначены как «песни»³⁰. «Песнь первая» — повествование о становлении партизанского отряда и о его первых подвигах. «Песнь вторая» заканчивается драматической кульминацией: сценой расстрела Пелагеи Часнык и ее односельчан. Бой партизан с немецкими оккупантами в «Третьей песне» не доведен до конца. В пылу сражения командир партизан, обращаясь к невидимому врагу, пророчески пред-

сказывает: «Ни один из вас не уйдет из нашей земли! Германия глаза выплечет! Умирайте, умирайте скорей!!! На вас вырастет наша пшеница!»

Помимо использованной музыки из ранее написанной симфонической сюиты «1941 год», Прокофьев мастерски выстроил музыкальный конфликт в кинопартитуре на тематическом материале гротескного марша, «Интернационала» и украинской песни «Ой ты, Галю».

Марш-скерцо, под который фашисты входят в село, близок аналогичным темам Шостаковича. В картине он возвращается в эпизоде облавы и далее выступает в качестве лейттемы врага. Чеканный пунктирный ритм, временами «облегченная» оркестровка придают теме несколько «игрушечный» характер, однако угрожающе воспринимаются непрерывная барабанная дробь и откровенно «рваные» интонации в партии медных. Как и в партитуре «Александра Невского», музыкальное пространство врага в фильме «Партизаны в степях Украины» не связано с народными истоками. Уже в «Алексадре Невском» Прокофьев «создает социальный портрет врага, подчеркивая, что не народ идет походом на народ за отстаивание своей независимости, а немецкое рыцарство с разнациональным наемным войском вторгается в чужие земли с целью их захвата и порабощения»³¹. Жанр военного марша в ленте «Партизаны в степях Украины» также лишен ярко выраженных национальных черт: это музыка европейская, но более всего она ориентирована социально как военная. Жесткость маршу придают многократные пунктиры, «тухие» однообразно повторяемые басы, резкое звучание меди, рвущие мелодические фразы. В итоге сведение в данной кинопартитуре воедино жанровых признаков марша и «злого» скерцо позволяет оспорить позицию В. Павлиновой, утверждавшей: «И в детстве, и в зрелые годы Прокофьев трактует марш вне социально-идеологического подтекста, но лишь как чистое, музыкальное впечатление жизнеощущения»³². Подобные синтетические жанровые образования способны преобразовывать традиционные жанровые русла, и у Прокофьева такие примеры встречаются.

С музыкой «Интернационала» жители села встречают пули (в сцене расстрела), а партизаны идут в атаку (последний бой в финале фильма). Кроме того, в картине тема большевистского гимна звучит по радио (трансляция парада 7 ноября 1941 г.), сбивая фашистское наступление. В аудиовизуальном контрапункте это откровенно патетические эпизоды; изобразительный ряд в них сосредоточен

³⁰ Поэтические строфы, вынесенные эпиграфами перед началом каждой песни, мыслятся как неразрывное целое. Первый эпиграф: «Не погрозлива туча, не грому / зловісні удари, / Не дощі золоті полились / на пшеничні лани. / Увійшло горе, кризь вибухи / люті і пожари / із німецької, злої, чужої, як смерть сторони». Эпиграф, следующий после «второй песни»: «І зараділа німота: - це наше / подвір'я і хата / наше небо й земля! – і полізли / чужинці, як пси...». Последний эпиграф: «Чорна хмара пливе, з подніпров'я / пожирищем вис...».

³¹ Рогожина Н. Указ. изд., с. 34.

³² Павлинова В. П. Творческое формирование С. С. Прокофьева и художественные тенденции современности: автореф. канд. дис. М., 1991, с. 17.

на показе немецких автоматчиков, чья несмолкаемая очередь долгое время оказывается не в состоянии заглушить звуки «Интернационала». Предатель Филимон Долгоносик (Д. Милютенко) пытается спрятаться от него, зажимая уши, а фашистский офицер вынужден стрелять вслед убегающим солдатам, чтобы возобновить в лесу поход на партизан.

Самая сильная часть этой кинопартитуры связана с разработкой украинской песенной темы «Ой ты, Галю». Ее динамичные трансформации сочетаются с трагическими кадрами горящего хлебного поля, эпизодом, в котором старый партизан уводит фашистов на мины. Смерть деда Тараса (Б. Чирков) в фильме также озвучена этой мелодией: в лесной избушке сон раненого старика сопровождает смешливо скерцозный вариант темы, пронзительно трагический характер музыка принимает после взрыва гранаты, обрывающей жизнь Тараса и окруживших его фашистов.

«Котовский» режиссера А. Файнциммера (1942) — еще одна советская патриотическая кинолента военных лет. В фильме образ главного героя показан в типичном для того времени ракурсе: от бунтаря-одиночки, анархиста до волевого стратега, мужественного комбрига, ответственного за судьбы многих бойцов, рекомендованного комиссаром в коммунистическую партию.

Музыкальное пространство картины многообразно и символически выразительно. Звучат слезливый романс «Ночью на кладбище», танго, дерзкие куплеты «Одесситка» (сцена в ресторане), победный военный марш. Любовь к родной земле в характеристике Котовского закреплена и музыкальными средствами: мелодия песни «Бессарабия моя», являющаяся лейттемой в фильме, звучит в оркестровой увертюре как хоровая песня «Ой ты, Родина моя», в первых кадрах ее поет агроном Котовский, проезжая на бричке. Трансформированная, эта тема сопровождает картину пшеничного поля, подожженного полицейскими, преследующими главного героя, и сцену прощания Григория Котовского с комиссаром.

Нашествие интервентов и в ленте решено жанром гротескного марша-скерцо, применяемым композитором в качестве лейттемы в кинопартитуре. Во второй части фильма также можно выделить лейтмотив атаки «котовцев», энергичную стремительную музыку скачки. Вырастающая до праздничного победного марша, эта тема звучит в финале после грозного предупреждения врагам: «Каждый, кто посягнет на нашу землю, так в ней и останется!» Последняя фраза командира, более чем символическая, оказывается сродни многим лозунгам сурового военного времени!

Трагически звучит общехудожественная концепция фильма «Лермонтов»: поэт в России обречен на

смерть и одиночество. Судьбы Пушкина, Грибоедова, Одоевского и Лермонтова сведены в сценарии К. Паустовского в единую цепь. Бальная музыка (полонез, мазурка, вальс) по-разному представляет мир, окружающий главного героя. Это бравурные и блистательные вальсы, лирически печальные воспоминания, вихревое «мефисто»-пространство. Вальс можно считать одним из лейтжанров фильма. Рядом с ним находятся стилизованный (либо цитируемый) русский романс, грузинская песня, музыка «тройки» и драгунской атаки, оркестровый траурно-поминальный реквием. Выразительно озвучены многочисленные пейзажные эпизоды.

Несколько непривычное ощущение возникает из-за специфического композиционного решения картины, в которой киноповествование прерывается интертитрами с цитатами из сочинений М. Лермонтова, высказываний В. Белинского, В. Соллогуба, выписками из военных документов. Безразличие к герою-поэту, травля гения придворными интриганами и представителями цензуры формируют печальную иронию художника. Поэзия природы, народное искусство, их вдохновенное воздействие на творческую личность порождают мир искусства, в который временами поэт уходит из окружающего его мира.

Таким образом, в фильме формируются два временных плана: сюжетно-повествовательный и отстраненно-философский, призывающий к осознанию акцентов, знаковых для авторов картины. В конце ленты экран заполняется текстом с предсказанием В. Белинского: «Недалеко то время, когда имя его (Лермонтова. — С. С.) в литературе делается нарицательным именем, и гармонические звуки его поэзии будут слышимы в повседневном разговоре толпы, между толками ее о житейских заботах». Интертитры с текстами разрывали повествование, но с их помощью в картине оригинальным образом оказался выстроен временной вектор, в котором тексты из официальных бумаг, художественных произведений и критических статей предстали документами эпохи, недооценившей гения. Музыка Прокофьева в этой непростой ситуации помогла фильму, эмоционально наполнив беззвучное пространство титров.

Киновершиной Прокофьева стал «Иван Грозный». Работа над этой картиной была сопряжена как с блистательным начальным триумфом (премьеры 1-й серии), так и с трагически зловещим финалом (запрет на его продолжение после показа 2-й части; преждевременная смерть Эйзенштейна; критика Прокофьева и его окончательный отказ от работы в кинематографе). Последний фильм Прокофьева — Эйзенштейна — новое художественно переосмысленное обращение к русской истории.

Образ Ивана Грозного не случайно виделся современникам символическим. Мощь централизованной власти, сохранявшейся и в советское время, важность сохранения государственных границ, преследование противников режима, борьба с заговорщиками, обозначенные в сценарии, оказались узнаваемы и небезопасны для авторов.

Многие киноведы называли «Ивана Грозного» фильмом-оперой. Оперные традиции просматриваются в использовании увертюры, лейтмотивов и лейтэпизодов, многих драматургических оперных приемов. Даже приподнятый строй патетической речи, часто звучащей на фоне музыки, скорее напоминает оперный речитатив или театральные пафосный монолог, чем обычную разговорную речь. Параллели со многими сценами из русской эпической оперы XIX в. находит в «Иване Грозном» М. Рахманова.

Еще до времени создания «Ивана Грозного» вопрос о роли музыки в звуковом фильме волновал Эйзенштейна: «Отсутствие музыки на экране читается как пауза или цезура. Музыкальная непрерывность ненарушима: если с экрана выключена музыка явственная, то в не менее музыкальном ходе ее продолжает и ведет дальше “музыка диалога”... пластичное чередование элементов пейзажа»³³. Комментируя технику вертикального монтажа, он пояснял: «Совершенно такой же “спайки”, усложненной (а может быть, облегченной?) еще “строчкой” фонограммы, мы добивались так же упорно и в “Александре Невском”, и особенно в сцене наступления рыцарей. Здесь линия тональности неба — облачности и безоблачности; нарастающего темпа скака, направления скака, последовательности показа русских и рыцарей; крупных лиц и общих планов, тональной стороны музыки; ее тем; ее темпа, ее ритма и т. д. — делали задачу не менее трудной и сложной. И многие и многие часы уходили на то, чтобы согласовать все эти элементы в один органический сплав»³⁴.

В «Иване Грозном», как и в «Александре Невском», представлены потрясающе сильные образцы аудиовизуального контрапункта. Яркий пример — эпизод похода на Казань, в котором эпически протянутые военные кинокадры с вереницей русского войска, готовой к бою артиллерией, сбором монет для подсчета павших сопровождаются тихой распевной пронзительной темой «Ой ты горе, горе горькое, степь татарская, дело царское». Крупные эмоционально контрастные музыкальные пласты прокофьевской партитуры фактически стали объединяющим драматургическим стержнем в фильме. На фоне таких развернутых музыкальных эпизодов Эйзенштейн

блестяще демонстрировал «ударные» эффекты аудиовизуального контрапункта, когда в лирической сцене величания молодых фиксировался ненавидящий взгляд царской тетки (С. Бирман), а иступленный пляс опричников чередовался с глуповатым видом Владимира Старицкого (П. Кадочников).

Подобных примеров в фильме много; они стали реальным подтверждением теоретических разработок режиссера, заявлявшего: «Только контрапунктическое использование звука по отношению к зрительному монтажному куску дает новые возможности монтажного развития и совершенствования. Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами. И только такой “штурм” дает нужное ощущение, которое приведет впоследствии к созданию нового оркестрового контрапункта зрительных и звуковых образов»³⁵. Новое техническое открытие виделось режиссеру не случайным моментом в истории кино, а органическим выходом для культурного кинематографического авангарда из тупиков, казавшихся безвыходными.

Сотрудничество Эйзенштейна и Прокофьева стало фундаментом особой ветви кинодраматургии, нового типа произведений киноискусства, в которых велика роль музыки, где на композитора распространяются принципы музыкального формообразования и действуют музыкальные законы организации художественного целого. Партитура «Ивана Грозного» содержит многочисленные лейтмотивы (Грозного, татар, опричнины, яда и др.). Его базовую идею (принцип тематического повтора как прием, необходимый в киномузыке) композитор осмыслил и озвучил в 1939 г., выступая на конференции писателей и композиторов; он зафиксировал внимание на масштабах мелодического пространства в произведениях кинематографа: «Излишек мелодий бывает утомительным. Очень часто зрители идут в кино, не зная, будет ли там музыка. В кино они идут прежде всего для того, чтобы смотреть. Когда композитор работает для кино, то бывает очень опасно, если он дает слишком много мелодий. В кино надо [ограничить себя] несколькими [музыкальными] темами, легко воспринимаемыми и повторять их, потому что в кино зрители не слушают [а смотрят]; надо, чтобы мелодия, повторяясь, вошла в их сознание»³⁶.

Прокофьев заложил основы драматической киномузыки. Конфликтный тематизм, лейтмотивная техника, обращение к вокальным и инструментальным оперным жанрам (увертюра, сольная песня, танец, хор), их интенсивная разработка и трансформация на протяжении развертывания художественного целого,

³³ Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т., т. 3, с. 582–583.

³⁴ Эйзенштейн С. Вертикальный монтаж // Электронный ресурс: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/7107>, p. 2.

³⁵ Эйзенштейн С. Будущее звуковой фильма // Электронный ресурс: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/7099>.

³⁶ Прокофьев о Прокофьеве. Указ. изд., с. 176–177.

симфоническое обобщение многообразных эпизодов действия позволяют считать его основоположником кинематографического симфонизма. Глубокое проникновение композитора в сущность исторических образов выражается в умении взглянуть на прошлое глазами современников, в гармоническом слиянии традиционных и новаторских приемов письма. Ставший еще более известным благодаря кино, Прокофьев открыл киномузыке путь в большое искусство. Оставаясь современным композитором, он и в этом жанровом пространстве воплощал характерную для искусства XX в. художественную мысль, связанную с преодолением исторического времени.

Прокофьев не смог быть среди «прикормленных дворов». После смерти Эйзенштейна он счел свою кинематографическую деятельность окон-

ченной. Кроме того, составленный перспективный творческий план оказался слишком большим, а по состоянию здоровья он не должен был много работать. Остается сожалеть, что творческое пересечение Прокофьев – Эйзенштейн случилось только дважды, но тем более оно ценно. Знакова характеристика, данная «самому прекрасному кинокомпозитору» Эйзенштейном: «Не произвол кисти, а ответственность объектива чудится в его руках. Место его не среди декораций, иллюзорных пейзажей и “головокружительной покатости сцены”, но прежде всего в среде микрофонов, вспышек фотоэлементов, целлулоидной спирали пленки, безошибочной точности хода зубчаток кино съемочной камеры, миллиметровой точности, синхронности и математической выверенности длин и метража фильма»³⁷.

Список литературы:

1. Архипов М. Сюита Сергея Прокофьева «Поручик Кизже» (ор.60): некоторые вопросы композиции и оркестровки // Электронный ресурс: <http://vestnikram.ru/file/archipov.pdf>.
2. Гороховский Е. Гений киномузыки // Электронный ресурс: <http://webkamerton.ru/2011/10/genij-kinomuzyki/>.
3. Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. 497 с.
4. Мусский И. 100 великих отечественных кинофильмов. М.: Вече, 2006. 480 с.
5. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Советский композитор, 2-е перераб. и доп. изд., 1973. 663 с.
6. С.С. Прокофьев: Материалы, документы, воспоминания / Ред.-сост. С. Шлифштейн. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956.
7. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / Ред.-сост. В. Варунц. М.: Сов. композитор, 1991. 285 с.: ил.
8. Рахманова М. Вторая жизнь партитуры // Музыкальная академия, 2000, № 2. С. 230–235.
9. Рогожина Н. Вокально-симфонические произведения С. Прокофьева. М.; Л.: Музыка, 1964. 128 с.
10. Руммель И. Из истории «Поручика Кизже» // Советская музыка, 1964, № 11. С. 67–70.
11. Фрид Э. Музыка в советском кино. Л.: Музыка, 1967. 200 с.
12. Шарова Е. Музыка С. Прокофьева к кинофильму «Иван Грозный» // Из истории русской и советской музыки. М.: Музыка, 1978. Вып. 3. С. 218–234.
13. Шилова И. Фильм и его музыка. М.: Советский композитор, 1973. 230 с.

References (transliteration):

1. Arkhipov M. Syuita Sergeya Prokof'eva «Poruchik Kizhe» (or.60): nekotorye voprosy kompozitsii i orkestrovki // Elektronnyy resurs: <http://vestnikram.ru/file/archipov.pdf>.
2. Gorokhovskiy E. Geniy kinomuzyki // Elektronnyy resurs: <http://webkamerton.ru/2011/10/genij-kinomuzyki/>.
3. Lissa Z. Estetika kinomuzyki. M.: Muzyka, 1970. 497 s.
4. Musskiy I. 100 velikikh otechestvennykh kinofil'mov. M.: Veche, 2006. 480 s.
5. Nest'ev I. V. Zhizn' Sergeya Prokof'eva. M.: Sovetskiy kompozitor, 2-e pererab. i dop. izd., 1973. 663 s.
6. S.S. Prokof'ev: Materialy, dokumenty, vospominaniya / Red.-sost. S. Shlifshteyn. M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1956.
7. Prokof'ev o Prokof'eve: Stat'i, interv'yu / Red.-sost. V. Varunts. M.: Sov. kompozitor, 1991. 285 s.: il.
8. Rakhmanova M. Vtoraya zhizn' partitury // Muzykal'naya akademiya, 2000, № 2. S. 230–235.
9. Rogozhina N. Vokal'no-simfonicheskie proizvedeniya S. Prokof'eva. M.; L.: Muzyka, 1964. 128 s.
10. Rummel' I. Iz istorii «Poruchika Kizhe» // Sovetskaya muzyka, 1964, № 11. S. 67–70.
11. Frid E. Muzyka v sovetskom kino. L.: Muzyka, 1967. 200 s.
12. Sharova E. Muzyka S. Prokof'eva k kinofil'mu «Ivan Groznyy» // Iz istorii russkoy i sovetskoy muzyki.– M.: Muzyka, 1978. Vyp. 3. S. 218–234.
13. Shilova I. Fil'm i ego muzyka. M.: Sovetskiy kompozitor, 1973. 230 s.

³⁷ Эйзенштейн С. Заметки о С. С. Прокофьеве // С. С. Прокофьев: Материалы, документы, воспоминания, с. 305.