

Художественный синтез и взаимодействие искусств

Научная статья
УДК 78.01+791.43/45
DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.178-190



Музыка Сергея Прокофьева к кинофильму «Пиковая дама» Михаила Ромма

Юй Ян

*Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена,
г. Санкт-Петербург, Россия,
376727126@qq.com, <https://orcid.org/0000-0002-7390-9560>*

Аннотация. Среди художников-творцов, обратившихся к музыкально-театральному или музыкально-кинематографическому прочтению повести Александра Пушкина «Пиковая дама» и тем самым дерзнувших вступить в диалог или даже в полемику с бессмертной оперой Петра Чайковского, был Сергей Прокофьев. Его творческий тандем с режиссёром Михаилом Роммом сложился в 1936 году, однако фильм «Пиковая дама» оказался по разным причинам недоступен зрительской аудитории. Музыка к неосуществлённому кинопроекту была почти завершена и многие годы привлекает дирижёров и режиссёров. В фокусе научного интереса автора данной статьи — история возникновения музыки к фильму, а также её искусствоведческий анализ. Это творение композитора оказывается одновременно и вполне органичным для художественного наследия мастера, имея приметы его стиля, и весьма самобытным на фоне других работ, связанных с бессмертной повестью Пушкина. Опыт исследования позволяет восполнить представления о творчестве Прокофьева как кинокомпозитора, а также внести определённую лепту в вопросы, связанные с диалогом искусств и, шире, — с культурным диалогом. Развиваясь в русле музыкальной пушкинианы, искомый диалог преодолевает пространство и время, инициируя незримую связь прошлого, настоящего и будущего.

Ключевые слова: киномузыка Сергея Прокофьева, музыкальный стиль Сергея Прокофьева, «Пиковая дама» Михаила Ромма, балет «Три карты», музыкальная пушкиниана

Для цитирования: Юй Ян. Музыка Сергея Прокофьева к кинофильму «Пиковая дама» Михаила Ромма // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 178–190.
DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.178-190

Artistic Synthesis and the Interaction between the Arts

Original article

Sergei Prokofiev's Music for Mikhail Romm's Film *The Queen of Spades*

Yu Yang

*Herzen State Pedagogical University of Russia,
St. Petersburg, Russia,
376727126@qq.com, <https://orcid.org/0000-0002-7390-9560>*

Abstract. Among the artists-creators who have turned to the musical-theatrical or musical-cinematographic interpretation of Alexander Pushkin's *The Queen of Spades* and thereby risked to enter into a dialogue, or even into polemics with Piotr Tchaikovsky's immortal opera, Sergei Prokofiev presents a striking example. His artistic tandem with cinema producer Mikhail Romm was formed in 1936, however, the film *The Queen of Spades* for various reasons turned out to be inaccessible to the viewing audience. The music to the film project, which failed to be realized, was almost completed by the composer and has for many years attracted conductors and film producers. Within the focus of the scholarly interest of the author of the present article is the story of the creation of the music for the film, as well as its analysis based on art studies. This work of the composer turns out to be simultaneously quite organic for the master's legacy, possessing the traits of his style, and quite original, when compared to other works connected with Pushkin's immortal novelette. Research experience has made it possible to compensate for the prior perceptions of Prokofiev as a cinematic composer, and also to make a certain contribution in the questions connected with the dialogue of the arts and, more broadly, with the cultural dialogue. Developing itself within the framework of musical Pushkiniana, the sought dialogue overcomes space and time, initiating the invisible connection between past, present and future.

Keywords: Sergei Prokofiev's cinema music, Sergei Prokofiev's musical style, Mikhail Romm's *The Queen of Spades*, ballet *The Three Cards*, musical Pushkiniana

For citation: Yu Yang. Sergei Prokofiev's Music for Mikhail Romm's Film *The Queen of Spades*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 1, pp. 178–190. (In Russ.)
DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.178-190

На сегодняшний день область кинематографии оказывается в фокусе научных интересов представителей российского музыкознания, выявляющих тончайшие грани взаимодействия

музыки, слова и визуального ряда на примере мирового музыкального наследия [1; 2; 3; 4; 5]. При этом до настоящего времени не подвергается сомнению тот факт, что одним из «гениев киномузыки»

(Е. Гроховский)¹ был и остаётся Сергей Прокофьев, не только заложивший фундамент её драматической сути, но и создавший прецедент для рассмотрения музыкальной составляющей кинотекста с позиции подлинно высокого искусства.

В данном контексте особый интерес представляет музыка Прокофьева к фильму «Пиковая дама», к режиссуре над которым М. Ромм приступил в 1936 году. Речь идёт о творческом проекте, пришедшем на смену фильму «Поручик Киж», работу над которым в 1934 году — времени своего возвращения на Родину — композитор разделил с А. Файнциммером.

Приуроченная к 100-летней годовщине смерти А. Пушкина картина, уже готовая к запуску в работу, по различным причинам — как идеологическим, так и сугубо производственным — была закрыта. При этом музыкальную часть Прокофьев завершил в clavire полностью (24 номера) и даже почти закончил оркестровку (20 номеров)². Частично музыка была использована композитором в других сочинениях 1940-х годов. Хранящаяся в Российском государственном архиве литературы и искусства рукопись «Пиковой дамы» Прокофьева заинтересовала, по сведениям

Д. Найза³, вначале Г. Рождественского, исполнившего два номера в компилированной сюите «Пушкиниана» (1966), затем Майкла Беркли (2007), использовавшего прокофьевские рукописи для музыки к балету К. Брандструпа «Порывы» (2007), и, наконец, М. Юровского, создавшего на основе архивных рукописей и партитуры Беркли целостную симфоническую сюиту из пяти частей.

Однако не замеченным английским исследователем остался ещё один факт сценического воплощения партитуры Прокофьева. Это короткий, соответствующий продолжительности музыки балет «Три карты», поставленный в 1969 году хореографом Н. Боярчиковым по сценарию режиссёра А. Белинского⁴ труппой «Ленинградский камерный балет» (руководитель Пётр Гусев).

Что же представляет собой авторская версия музыки?

Согласно высказываниям М. Ромма, в этой «почти немой картине», «построенной на музыке» и соответствующей «сухому слогу» пушкинской повести, предполагалось «очень мало слов», «по существу, это... пантомима при огромном количестве выразительного действия»⁵.

¹ Гороховский Е. Гений киномузыки. URL: <https://webkamerton.ru/2011/10/genij-kinomuzyki> (дата обращения: 01.02.2023).

² Для работы над музыкой к кинокартине, на основе прокофьевских указаний и пометок в clavire, был привлечён помощник композитора Владимир Держановский. Подробнее по данному вопросу см.: Бартиг К. «Пиковая дама» Прокофьева и пушкинский юбилей 1937 года // С. С. Прокофьев: к 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания. М.: Композитор, 2016. С. 393.

³ Подробнее по данному вопросу см. буклет к CD: Prokofiev. The Queen of Spades / On Guard for Peace © 2009. David Nice.

⁴ Оркестровка, композиция и редакция рукописи Прокофьева для спектакля была сделана композитором Н. Мартыновым. Помимо авторской музыки, Мартынов ввёл в партитуру балета оркестрованные для струнного оркестра пьесы из цикла «Мимолётности». Подробнее см.: Мартынов Н. А., Михеева М. В. Мы помним их и держим в своём сердце... // MUSICUS: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. 2019. № 2 (58). С. 3–9.

⁵ Цит. по: Бартиг К. Указ. соч. С. 393.

При такой значительной роли в фильме музыкальной составляющей задачей композитора стало создание чрезвычайно выразительных и ёмких в смысловом отношении музыкальных эпизодов. Однако необходима была лаконичность последних, требуемая спецификой существования музыки в художественном кинофильме с её подчинённостью хронометражу видеоряда. Как отмечалось ранее, опыт подобной работы Прокофьев уже приобрёл, создавая киномузыку к фильму «Поручик Кижэ». К тому же композитор считал, что при постоянном звучании в фильме музыка утрачивает зрительское внимание и потому должна включаться «точечно», лишь в те моменты, где её роль драматически первостепенна⁶.

Данные условия не оставляли возможности пространного интонационно-драматургического развития музыкального материала, уступая место «своеобразному прокофьевскому симфонизму — симфонизму контрастно сопряжённых кратких эпизодов»⁷. В свою очередь, не без воздействия опыта работы для театра и кино, уже в чисто музыкальных жанрах — симфониях, сонатах, концертах Прокофьева — по мнению С. Слонимского, постепенно «намечается новый тип непрограммного инструментального цикла», который «основан на обострённо-контрастных, подчас ярко драматических сопоставлениях многочисленных эпизодов-сцен (“симфонических кадров”) — сжатых, чётко очерченных и отграниченных, свя-

занных друг с другом тонкими, подчас незаметными штрихами, а также подчёркнуто определёнными повторами многих тем»⁸. Слонимский отмечает, что при этом «каждый раздел формы трактуется как самостоятельная инструментальная сцена (в симфониях — “симфоническая сцена”), насыщается разнообразным ярко характерным тематизмом, обогащённым жанровыми и театральными ассоциациями, программно-изобразительными приёмами. Соотношение этих... лапидарных разделов формы создаёт сквозную политематическую структуру одночастной сюиты или оперной (балетной) картины, а симфонию в целом — в “трёхактный” или “четырёхактный” цикл сюит, подобный обострённо контрастным музыкально-театральным сценам!»⁹

Эти принципы вкупе с привязкой к действию гипотетического киноряда будем считать отправными моментами для подхода к анализу. Ибо в целом именно такая музыкальная структура уже заложена в оригинале Прокофьева¹⁰.

Музыкальный материал общей длительностью приблизительно 27–30 минут состоит из кратких номеров, озаглавленных в соответствии с эпизодами фильма. Причём музыка в них многократно повторяется в соответствии с кинообразами, а также принципиальной установкой композитора на запоминаемость для зрителя.

«Увертюра» (№ 1) звучит во время показа титров фильма и с появлением на экране Германна, характеризуя как

⁶ Там же.

⁷ Слонимский С. М. Симфонии Прокофьева: опыт исследования. М.; Л.: Музыка, 1964. С. 18.

⁸ Там же. С. 19.

⁹ Там же. С. 18, 19.

¹⁰ Подробнее по данному вопросу см.: Энтелис Л. А. Путь исканий — нелёгкий путь // Заметки на нотных страницах. Статьи о балете, джазе, песне. Л., 1974. С. 102–106.

самого титульного героя, так и общий эмоциональный тонус истории. Семь выдержанных аккордов низких духовых, открывающих номер, — это своего рода «балладный» зачин (отметим, что балладный топос проявит себя и далее), приглашающий послушать невероятную историю, так соответствующую мистической ауре Санкт-Петербурга. Одновременно — это выражение мрачно-зловещей атмосферы происходящих событий с предвестием их трагического исхода. Наконец, по мнению зарубежных исследователей Д. Найса и К. Бартига, это ещё и воплощение сакральных чисел — тройки (третий аккорд выделен тремолирующими литаврами) и семёрки (общее число аккордов).

Вступление сменяет стук октавных унисонов четвертными *ostinato* с выделением акцентно и гармонически (диссонирующая уменьшённая терция) последней доли каждого двутакта. Тем самым создаётся предыктовый «трамплин» для самовозобновления энергии и повторения движения в ритмоформуле экспансивно-властного танго. Затем на *ostinato* накладывается безостановочный бег восьмыми у струнных, исполненный суетливой активностью, — от начальных репетиций одного звука и «умеренных» секундовых шагов до стремительно избегающих пассажей, завершаемых теми же хореическими секундовыми задержаниями-соскальзываниями или трелеобразными мотивами. Данный приём как бы музыкально-метафорически обличает шаткость и ненадёжность авантюрных «прожектов» Германна, зависящих от случайности.

Простая секвентная и вариантная повторность, частые смещения тональной опоры и смена ладового наклона с упорным возвращением к началь-

му построению, присоединение небольших контрапунктирующих мелодий — всё это развивает экспонируемый образ с его токкатным инструментальным тематизмом далее, в № 2 и № 3. Обращает внимание дважды промелькнувший краткий «щегольской» мотив на секундовых интонациях с паузами и пунктиром, как представляется, выдающий напускную браваду и легкомысленные намерения Германна по отношению к Графине («сделаться её любовником») или Лизе. Так возникает достаточно объёмная монотемная и монообразная характеристика Германна, лишь в конце № 3 нарушаемая новым контрастным элементом: неожиданно звучит тихое короткое полифоническое трёхголосие деревянных духовых, в основе тематизма которого — нисходящее никнувшее движение, зависающее на доминанте и в конце застывающее вопросом. Музыка, таким образом, предвосхищает катастрофическое завершение судьбы героя или воспринимается как голос его души — заглушаемой, размениваемой на суетные цели.

Преобладающая же в его музыкальной характеристике жёстко-напористая токкатность — одна из характернейших стилистических черт творчества Прокофьева, свойственная ему уже на раннем этапе. Данный стилистический штрих содержательно весьма ёмкий. Во-первых, остинатное токкатное движение выражает состояние сильнейшего внутреннего беспокойства, лихорадочной перевозбуждённости психики героя, когда в его мозгу стучит, не отпуская, одна и та же *навязчивая мысль*: возвыситься, сколотить богатство карточным выигрышем, обеспеченным, в свою очередь, знанием тайной комбинации карт. Во-вторых, оно может интерпретироваться как приговор: маниакальная страсть способна поглотить

в личности всё человеческое и превратить её в подобие заведённого механизма. В-третьих, однообразная токкатная моторика и постоянное возвращение к началу музыкально живописует не только *idée fixe* Германна, но и его внешнее поведение — болезненную тягу к карточному столу, блуждание без цели по городским улицам (№ 2), бдения перед домом графини (№ 3) и, наконец, его собственную игру (№ 19, 20, 21, 22).

Поскольку поступки Германна так или иначе ассоциированы с образом старухи-графини и её тайны, то при звучании в остигатном басу уменьшённой терции или при расщеплении её на составляющие — восходящие и нисходящие малосекундовые ходы (уже отмечалась большая конструктивная и образно-семантическая роль секунды в тематизме) — возникает аллюзия на аналогичные интонации, связанные с образом Графини из «Пиковой дамы» Чайковского. Имеется в виду оперная сцена № 16 (в спальне Графини) с басовым остигато и верхней секундовой вспомогательной от начала сцены и до появления Графини. Знаменательно, что секундовый мотив, появляясь во всех слоях фактуры, имитируемый или секвенцируемый, пронизывает весь следующий *cis moll'*ный раздел Allegro moderato Чайковского, включая Песенку Графини (из Гретри) и хор «Благодетельница наша». В финальной сцене № 17, в кульминационный момент объяснения с Лизой (*Vivace*), секундовый мотив обыгрывается в басу (см. нотные примеры № 1, № 2а, № 2б)¹¹.

«Лиза» (№ 4). Первое, что обращает на себя внимание в её музыкальном портрете — это цитирование начального мотива «Старинной французской песенки» из «Детского альбома» Чайковского, источником которой в свою очередь был подлинный старинный напев XVI века «Куда вы ушли, увлечения моей молодости...»¹². Последний Чайковский включил также во II действие «Орлеанской девы» (Песнь менестрелей). Элегический до безысходности тон «Песенки», балладные повествовательные интонации, полифоническая фактура с тоническим органным пунктом, создающие общий архаический колорит и настроение *печали о прошлом*, показали Прокофьеву, надо полагать, весьма красноречивой эмблемой музыкального образа Лизы (пример № 3).

Вплетённая в крайние части простой трёхчастной формы цитата в виде краткого инициального оборота (нечто вроде *motto*) с сохранением того же *a moll* и полифонической, но значительно более развитой фактуры¹³, выполняет сразу несколько семантических функций. С одной стороны, она является важнейшим смысловым маркером социально-бытового портрета Лизаветы Ивановны — по словам Пушкина, хорошенькой и милой, но бедной и зависимой воспитанницы, «пренесчастливого создания», часто тайком плачущей «домашней мученицы». Её главное предназначение — смиренно сносить все капризы и попреки вздорной старухи, а среди обязанностей — читать графине *французские* романы и сопровождать её

¹¹ Нотные примеры см. в Приложении.

¹² Приходовская Е. А. Образный ряд из жизни ребёнка: «Детский альбом» П. И. Чайковского // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2018. № 5. С. 53.

¹³ Напев был, вероятнее всего, заимствован из имеющегося в библиотеке Чайковского сборника французских народных песен.

на балах, сохраняя при этом «подобающее лицо».

С другой стороны, цитата из Чайковского даёт косвенную характеристику её мучителя — старухи-графини как некоего реликта прошлого, «отлюбившего в свой век и чуждого настоящему» (Пушкин), одновременно намекая на *парижские* триумфы и приключения времён молодости «московской Венеры». Среди них — молва о знании тайной выигрышной комбинации карт, которую открыл ей граф Сен-Жермен, становящаяся пусковым крючком всех дальнейших событий.

Двухтемная средняя часть музыкальной характеристики Лизы посвящена раскрытию её внутренней сущности — никем не замечаемой доброте, нежности, готовности любить и тайным упованиям на изменение своей участи. Ведь Лиза «живо чувствовала своё положение и глядела кругом себя, — с нетерпением ожидая избавителя» (Пушкин). Типично прокофьевский по ладогармонической красочности и широким выразительным мелодическим ходам, мечтательный, убаюкивающий и одновременно трогательно незащитный лиризм обеих тем, близких между собой, явно обнаруживает свои истоки в певучем типе мелодики и фактурных формулах романтической эпохи, таких как русский романс («Северная звезда» М. Глинки; «Расстались гордо мы» А. Даргомыжского) или оперно-симфоническая ариозность (ария Жермона из «Травиаты» Д. Верди; главная тема из I части Второй симфонии И. Брамса). В целом и мелодике, и фактуре, и избранным композитором песенным формам этого номера присуща *вокальность* как показательный жанровый штрих углублённой характеристики этого светлого гуманистического персонажа.

В эпизоде «Германн у себя» (№ 5) повторяется уже знакомый тематизм: герой объят всё той же неотступной мыслью из услышанного анекдота о Графине, изредка прерываемой возвращением к действительности (внезапные остановки на оборотах типа длинного двойного форшлага).

«Утро» (№ 6) — небольшая жанрово-бытовая музыкальная зарисовка места событий — улиц столицы, куда снова вышел бродить Германн, гонимый беспокойными размышлениями. На улице течёт своя жизнь: после начальных «раскачивающихся» интонаций фаготов следует несколько комичная музыкальная поступь высоких деревянных духовых с постепенным регистровым подъёмом, — будто городские обыватели спросонья выглядывают из своих углов и осторожно выбирают ещё затемно по своим делам. Неотъемлемый атрибут столичной жизни — военные занятия на плацу — также отображён музыкально-пронзительными сигнальными фанфарами и маршевым топотом постепенно удаляющегося, занятого муштрой солдатского строя.

«Германн видит Лизу» (№ 7). Солирующие виолончели в светлом *E dur* ведут неторопливую, опевающую устои пластичную мелодию: Германн заметил и заинтересованно рассматривает головку Лизы в окне. Но почти тотчас эта совершенно естественная реакция молодого человека превратится из-за его большой психики в инструмент достижения корыстной цели (во втором проведении мелодия уже будет искажена диссонирующими контрапунктами и резкими соотношениями тембровых красок).

«Бал» (№ 14), на котором, по обыкновению, присутствует графиня как «уродливое и необходимое украшение» (Пушкин), сопровождается Лизой.

Сцена эта, не описанная Пушкиным, но развёрнутая в опере Чайковского и присутствующая в сценарном плане фильма, представлена полонезом, традиционно открывающим российские балы XIX века — помпезно-шумным, даже несколько шаржированным из-за обилия меди, мелодико-гармонической терпкости хроматики и множества октавных скачков. После фанфарного однотокового сигнала-призыва начинается сам полонез, образующий трёхчастную форму с повторением частей (варьированным), сокращённой репризой и ригурнелями — вступительным, в середине средней части и заключительным (пример № 4). Средняя часть, тонально контрастная (*E dur*), построена на новом материале, но в заключительном восьмитакте возвращает материал первой части. Тональный план целого — терцовый (*C — As — E — C*).

Тематизм ригурнелей утрированно подчёркивает ритмоформулу полонеза, сопровождая её общими формами движения — гаммообразными или ходами по аккордовым тонам. Также сравнительно мало индивидуализирован и тематизм основных частей, чем подчёркивается официально-безликий характер светского раута. Однако привлекает внимание инкрустированная в разные места формы — в начальный сигнал, в тематизм первой части (такт 10) и его повторные проведения (такт 18 в басу, такт 3 *E dur*'ной второй части, такт 7 срединного ригурнеля) — краткая, но выразительная нисходящая попевка как усечённая, но хорошо узнаваемая на слух цитата из «Пиковой дамы» Чайковского.

В последней мотив этот, представляющий собой нисходящий гексахорд в менуэтном ритме, связан с образом Графини, возвратившейся с бала в свою спальню, полусонно вспоминающей про-

шное и сетующей на современную жизнь («Ах, постыл мне этот свет»). На нём основана вся оркестровая партия сцены 16 (начиная от раздела *Andantino con moto*, 3/4, *b moll*), прерываемая на время лишь Песенкой графини. Вероятно, цитата должна дать понять, что бдительность Графини усыплена, и одновременно с балом гипотетически разыгрывается параллельная сцена: в спальню пробирается по инструкции Лизы её погубитель.

«Лиза у себя в комнате» (№ 15). Музыка здесь, пожалуй — единственный элемент кинотекста, который способен передать противоречивые переживания и мысли героини: вначале беспокойно-пугающие, недоверчивые (тематизм начала № 10, сопоставляющий токкатные интонации и Французской песенки), затем умиротворённо-спокойный (тема второй части № 4) — Лиза ещё погружена в свои мечты. Далее её взаимоотношения с Германном в фильме, по замыслу Прокофьева, музыкально не воплощаются, вплоть до № 24: Германн получил доступ в дом Графини, и роль Лизы на этом в его истории исчерпана. Все последующие эпизоды посвящены драме Германна.

«Германн у себя за картами» (№ 16) повторяет фрагмент токкаты № 2 с секвентным подъёмом и возвращением на прежний уровень.

«Визит Графини» (№ 17) открывается кратко промелькнувшим фрагментом из токкаты в ритмическом уменьшении и стремительном темпе, тотчас незаметно переходящим в ритмически сходный, но иной тематизм — призрак умершей Графини. Тем самым Прокофьев даёт рациональное истолкование появления последнего как порождения большого галлюцинирующего сознания Германна. В тематизме — та же «мёртвая» механическая повторность, остигатность

ритмики нисходящих хроматических пассажей, завершаемых трелевыми оборотами, секвенцируемыми вверх-вниз. Эта причудливо вьющаяся фигурация напоминает вибрации воздуха при кружении и жужжании насекомых — решении, возможно, подсказанном популярным «Полётом шмеля» Римского-Корсакова — одного из наставников Прокофьева. Мгновением позже на этом фоне появляется мелодия неестественно-фантастических очертаний (с нисходящими скачками на большую септиму и собственно трелями в предельно высоком регистре), растворяющаяся в трели *b-des* флажолетами. В нижнем же слое фактуры нисходящие трёхзвучные фигуры, неизменно приходящие к звуку *e*, воспроизводят мерный ход часового механизма, придавая полночному происшествию напряжённо-насторожённый колорит.

Следствием последнего становятся № 18 «Германн закладывает имущество и идёт играть» и № 19 «Первый выигрыш». Развитие первоначального токкатного тематизма порождает новые тематические образования. Так, обращают на себя внимание следующие из них: многократно повторяющиеся, словно раскачивающиеся в синкопированном приплясывающем ритме, терцовые и квартовые ходы (*g-d, g-e*); сменяющие аккорды *tutti* с литаврами быстрые затактовые гаммообразные взлёты с трелеобразными завершениями или задержаниями в конце, семантику которых можно представить как мираж некой цели; бурно-воодушевленная напористая тема из трёхзвучных фигураций на неизменном басу *c*, словно пригвождаемая громогласными аккордовыми ударами; маршевая, с триольной фигурой тема военизированного характера, звучащая у флейты в высоком регистре. Подобное последование тем можно трактовать как стремительный

процесс укрепления уверенности Германна в успешности своих рискованных действий, переходящей в удальство и ажитацию («Есть упоение в бою и мрачной бездны на краю...»).

№ 20 «Германн идёт играть второй раз» и № 21 «Второй выигрыш» (часть VII Сюиты в аранжировке Юровского) построены на уже знакомом тематизме героя, имеющем черты токкаты (её мажорного фрагмента, подчёркнуто раздробленного на краткие мотивы), остро синкопированной танцевальности (напоминающей модные танцы 1910–1920 годов) и маршевости. Все они красноречиво выражают торжество Германна, охваченного нездоровым азартом.

С № 22 «Германн играет третий раз» начинается развязка — следствие и его безоглядной веры в чудесное откровение призрака о магических картах, и того, что он сознательно поддался дьявольскому обольщению (не случайно Пушкин сообщает про слух о мефистофельской душе Германна!). Важно музыкальное выражение состояния его психики: накала игровой страсти и безрассудного ощущения себя едва ли не повелителем всего окружения (намёк на что содержит фраза Пушкина о его профиле Наполеона!). Теперь секундовые соскальзывания начала токкаты превращаются в бурлящее аккордовое остинато *brioso* у оркестрового *tutti*. Затем на его фоне появляется уже знакомый военный марш, звучащий ещё более победно-самоуверенно и жёстко благодаря «заносчивому» октавному затакту, плотной фактуре сопровождения и диссонантно-утолщённому продолжению темы, расширенной прорастанием и в более низком регистре.

В № 23 «Германн проигрывает» маршевая тема укорачивается и упрощается до нисходящего гаммообразного движе-

ния, которое начинают и завершают знакомые по токкате четырёхкратные удары аккордов меди (со сменой ладового наклонения, которую можно истолковать как помутнение разума). Их размашистую непоколебимость создают начальные форшлаги-тираты литавр. Марш звучит четырежды: Германн делает ставки и проигрывает. Неожиданно всё затихает и возникает завершавший ранее токкату в № 3 скорбный «голос души», словно освобождённой от тисков большого рассудка героя, а может быть — свидетельство краткого мига просветления. И снова дважды возвращается марш, словно сознание Германна по инерции ещё не в силах принять постигший его полный крах.

Печальным эпилогом истории является музыка № 24 «Последняя встреча», основанная на теме Лизы (II часть). Она возникает не в «мечтательном» высоком, а уже в «реалистичном» среднем регистре. Тема звучит как прощание со своей несостоявшейся обманутой любовью, но в то же время она полна сострадания к безумному Германну и завершается долгим, прощально звеня-

щим в тишине звуком *c* в высоком регистре.

Подводя итоги исследования музыки С. Прокофьева, которая была написана к задуманному М. Роммом, но так никогда и не увидевшему свет художественному фильму «Пиковая дама», нельзя не признать верность следующего момента. Это творение композитора оказывается одновременно и вполне органичным для художественного наследия мастера, имея приметы его стиля, и весьма самобытным на фоне других работ, связанных с бессмертной повестью Пушкина.

Добавим, что в 1983 году появился фильм-спектакль В. Бунина и Б. Барановского «Три карты» (хореография В. Боярчикова, автор музыки К. Молчанов). Своего рода приношением мастеру видится тот факт, что, сочиня оригинальную музыку на пушкинский сюжет, Молчанов ввёл в музыкальную ткань балета цитату из Седьмой симфонии Прокофьева в качестве одной из лейттем Германна. Развиваясь в русле музыкальной пушкинианы, культурный диалог преодолевает пространство и время, инициируя незримую связь прошлого, настоящего и будущего.

Приложение

Нотные примеры

Пример № 1

П. Чайковский. «Пиковая дама». II действие, картина 2, № 16

Example No. 1

Pyotr Tchaikovsky. *The Queen of Spades*. II act, scene 2, No. 16

Andante mosso ♩ = 76

The musical score is for a piano accompaniment. It features a treble clef and a bass clef. The time signature is 12/8, and the key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Andante mosso' with a quarter note equal to 76 beats per minute. The dynamic is 'pp' (pianissimo). The score consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a continuous eighth-note pattern. The left hand (bass clef) has a few notes with a fermata over the final measure.

Пример № 2a П. Чайковский. «Пиковая дама». II действие, картина 2, № 16
 Example No. 2a Pyotr Tchaikovsky. *The Queen of Spades*. II act, scene 2, No. 16

Allegro moderato ♩ = 116
 Герман

Ша - ги! Сю - да и - дут!...

Да! Ах, будь, что

Пример № 2b С. Прокофьев. Музыка к кинофильму «Пиковая дама». № 3
 Example No. 2b Sergei Prokofiev. Music for the film *The Queen of Spades*. No. 3

[Moderato] ♩ = 90

Пример № 3 С. Прокофьев. Музыка к кинофильму «Пиковая дама». «Лиза»
 Example No. 3 Sergei Prokofiev. Music for the film *The Queen of Spades*. Lisa

Andante dolce ♩ = 58

Пример № 4

С. Прокофьев. Музыка к кинофильму «Пиковая дама». «Бал»

Example No. 4

Sergei Prokofiev. Music for the film *The Queen of Spades*. *Bal*

The image shows a musical score for Sergei Prokofiev's 'Allegro giusto' from the film 'The Queen of Spades'. The score is written for piano and consists of two systems. The top system is in treble clef and the bottom system is in bass clef. The tempo is marked 'Allegro giusto (♩ = 120)'. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. There are also some markings below the bass staff, possibly indicating pedal points or specific techniques.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Планида М. Ю. Музыка Б. А. Чайковского к кинофильму «Женитьба Бальзаминова»: авторская трактовка драматургических функций // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 2 (31). С. 46–51. DOI: 10.24411/2076-4766-2018-12008
2. Хватова С. И., Шак Т. Ф., Шевляков Е. Г. Музыка кино в аспекте стилизового моделирования // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 1. С. 98–105. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.098-105
3. Новосёлова М. А. Специфика взаимодействия музыки и кино // Общество: философия, история, культура. 2019. № 2 (58). С. 77–81. DOI: 10.24158/fik.2019.2.16
4. Комарова А. А. Репрезентация музыки И. Брамса в экранных искусствах // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 2. С. 42–47. DOI: 10.24411/2076-4766-2020-12005
5. Комарова А. А. Цитирование фортепианной музыки И. Брамса в контексте метамодернистских тенденций кинематографа XXI века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 137–144. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.137-144

Информация об авторе:

Юй Ян — аспирант кафедры музыкального воспитания и образования.

References

1. Planida M. Yu. B. Tchaikovsky's Music from the Movie "The Marriage of Balzaminov": the Author's Interpretation of Dramaturgical Functions. *South-Russian Musical Anthology*. 2018. No. 2 (31), pp. 46–51. (In Russ.) DOI: 10.24411/2076-4766-2018-12008
2. Khvatova S. I., Shack T. F., Shevlyakov E. G. Film Music in the Aspect of Stylistic Modeling. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 1, pp. 98–105. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.098-105
3. Novoselova M. A. The Specific Interaction of Music and Cinema. *Society: Philosophy, History, Culture*. 2019. No. 2 (58), pp. 77–81. (In Russ.) DOI: 10.24158/fik.2019.2.16
4. Komarova A. A. Representation of J. Brahms Music in Screen Arts. *South-Russian Musical Anthology*. 2020. No. 2, pp. 42–47. (In Russ.) DOI: 10.24411/2076-4766-2020-12005
5. Komarova A. A. Quotations from Brahms's Piano Music in the Context of the Metamodernist Trends in 21st Century Cinema. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 1, pp. 137–144. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.137-144

Information about the author:

Yu Yang — Postgraduate Student at the Department of Music Upbringing and Education.

Поступила в редакцию / Received: 03.02.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 28.02.2023

Принята к публикации / Accepted: 02.03.2023